PAULO RENATO MINATI PANZERI

A canção do regresso

Relato de uma experiência de doutoramento

São Paulo
2015

PAULO RENATO MINATI PANZERI

A canção do regresso

Relato de uma experiência de doutoramento

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de doutor em Artes.

Área de Concentração: Pedagogia do Teatro.
Linha de Pesquisa: Formação do Artista Teatral.

Orientação: Prof. Dr. José B. Dal Farra Martins.

São Paulo
2015

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Panzeri, Paulo Renato Minati
A canção do regresso: relato de uma experiência de
doutoramento / Paulo Renato Minati Panzeri. -- São Paulo:
P. Panzeri, 2015.
119 p.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Artes
Cênicas - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de
São Paulo.

Orientador: José Batista Dal Farra Martins
Bibliografia

1. Escuta 2. Memória 3. Experiência I. Martins, José
Batista Dal Farra II. Título.

CDD 21.ed. - 792

Nome: PANZERI, Paulo Renato Minati

Título: A canção do regresso: relato de uma experiência de doutoramento

Tese apresentada à Escola de Comunicações e
Artes da Universidade de São Paulo para
obtenção do título de doutor em Artes.
Área de Concentração: Pedagogia do Teatro.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Este trabalho é dedicado a você, filha. Celebra o pulso que havia em você antes mesmo de seu nascimento, na barriga de sua mãe. Celebra também a vontade e a paixão de educá-la, de vê-la crescer. E não há, para mim, alegria maior do que participar de sua vida. Todas as gerações estão em nós, se misturam em nós, dançam conosco a cada passo que damos. Felizes de nós que sempre dançamos.

Agradecimentos

Aos saudosos grão-mestres **Clovis Garcia** e **Cyro del Nero**, os avôs que inventei pra mim, por me ensinarem a construir meu próprio pensamento. Por me ouvirem e por me permitirem ouvir suas histórias, oferecendo, cada um à sua maneira, dois caminhos de regresso – ao Brasil e à Grécia. Pelo incentivo a buscar qualquer coisa que desejasse saber como a mais honrada tarefa de um herói.

À saudosa **Amélia Império Hamburger** pelo carinho com que me recebeu em minhas pesquisas na época do mestrado, por orientar, informalmente, meus trabalhos sobre seu irmão, Flávio Império. Por ter me dado seu tempo e atenção nas vezes em que fui à sua casa.

Ao saudoso **Dr. Manoel Blecher**, nosso guru, por me ensinar a me cuidar em todos os sentidos. Por todos os anos de dedicação total à medicina e aos seus pacientes – minha família entre eles.

Ao saudoso **José Nei Cabral Junior** por uma partilha de paixões pelo Teatro, pela cultura francesa e pelo silêncio. Mais de 14 anos se vão desde sua partida e ainda ecoam em mim nossas horas passeando por esta cidade – sempre em frente, querido, sempre!

Aos meus amados pais, **José Luiz Panzeri** e **Lourdes Minati Panzeri**, pelo apoio permanente aos meus estudos. Pela dedicação e pelo amor que pude receber.

Aos meus irmãos, **André Ricardo Minati Panzeri** e **Viviane Minati Panzeri**, pela convivência e pelo aprendizado permanente nas diferenças e semelhanças.

Ao meu sobrinho, **Bruno Panzeri Zufelato**, por me ensinar como crescer e permanecer brincando.

À **Karina Kuroda** por me ouvir e me aconselhar, me oferecendo sua compreensão sempre tão surpreendente.

À minha ex-mulher e amiga querida, **Thais Rapini**, pelo lindo amor que vivemos juntos. E por nossa longa parceria, cujo fruto (nossa filha) é a melhor coisa que aconteceu em minha vida.

À **Noemi Moritz Kon** pelo generoso trabalho analítico – meu maior aprendizado de escuta. Pelos vários autores compartilhados com entusiasmo e por ter compreendido profundamente meu jogo de esconde-esconde. Em cada palavra deste texto ecoam nossas conversas. Muito obrigado, Noemi!

À querida **Luzia da Costa M. da Silva**, Luz, pelos anos de convivência no caminho do Hatha Yoga. Por sua sabedoria compartilhada comigo tantas vezes, por seu carinho maternal e por ver em mim o professor que um dia eu seria.

À Professora Doutora **Silvia Fernandes da Silva Telesi**, nossa Silvinha, por suas contribuições em minha qualificação, pelas melhores aulas de teatro que tive na vida e por me fazer acreditar, desde a graduação, que eu poderia escrever.

À Professora Doutora **Regina Stela Barcelos Machado** por suas contribuições em minha qualificação, por sua atenção e carinho com meu trabalho desde sua aula de pós-graduação.

Ao Professor Doutor **Antonio Luiz Dias Januzelli**, mestre Janô, por cada minuto das muitas horas em que estivemos juntos celebrando o fogo da vida. Pela entrevista que me cedeu em sua casa e por me permitir utilizá-la.

Ao Professor Doutor **Armando Sérgio da Silva**, mestre Armando, e aos pesquisadores do CEPECA (Centro de Pesquisa em Experimentação Cênica do Ator), por terem recebido os primeiros passos desta pesquisa, acolhendo meu depoimento pessoal em uma partilha de suas próprias experiências.

Ao Professor Doutor **Felisberto Sabino da Costa** por aceitar participar de uma banca rapsódica.

À Professora Doutora **Maria Thais Lima Santos** por me ofertar importantes experiências de escuta em sua disciplina de pós-graduação e em suas pesquisas teatrais.

Aos professores do Departamento de Artes Cênicas, de ontem e hoje, aos que já se foram e aos que aí estão, por me ensinarem tanto, por sua enorme paciência comigo e pelos diversos momentos de troca sobre as artes cênicas. Um especial agradecimento à **Malu, Bethinha, Karen, Denny, Tó, Luis Fernando, Bulhões, Elizabeth Azevedo, Coutinho, Heleninha, Sayo, Fábio, Sérgio, Fausto, Vendra** e aos demais.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte pela atenção e pelo carinho nos estudos de mestrado. Em especial à Professora Doutora **Dilma de Melo Silva**, minha Dilmolina querida, por nossa parceria e por seu carinho com a Clarice. E aos Professores Doutores **João Frayze-Pereira** e **Lisbeth Rebollo** pela descoberta da recepção estética em uma disciplina inesquecível. Pelas inúmeras sementes que foram germinando entre Freud e Merleau-Ponty.

Aos funcionários da Universidade de São Paulo, em especial aos do Departamento de Artes Cênicas, da Escola de Arte Dramática e da Escola de Comunicações e Artes. Meus queridos **Robenilto Araujo da Silva, Anízio Monteiro de Souza, Stephanie Vieira Claro, Maria Josenilda Fernandes, José Gomes da Costa, Marcos Pinto, Zito Rodrigues de Oliveira, Nilton Ruiz Dias, Denílson Marques de Oliveira, Bertha S. Heller, Mário de Castro, Idalvo Silva dos Santos, Rafael Rios Filho, Jonas de Moraes, Gustavo Viggiano, Tânia Delonero, Mirian Zarate Villalba, Ivete de Siqueira Melo, Elaine Pereira** e a todos que tanto me ajudaram neste processo de aprendizado permanente.

À querida amiga **Denise Pollini** por tantos tormentos e glórias. Por dividir comigo uma Grécia interior, pela parceria permanente na busca pelo saber viver e por dividir comigo sua jornada de heroína. Denise, querida, obrigado por sempre alimentar em mim a melhor de todas as frescuras.

À querida amiga **Lívia Lisbôa**, atriz-jornalista-pesquisadora, pela parceria permanente desde o começo deste trabalho. Pelo apoio total ao meu amadurecimento pessoal e profissional, por me ajudar com a transcrição dos mestres e por dividir comigo a busca por uma ética de trabalho. Obrigado por me ajudar tanto no processo todo, querida. Muito obrigado!

Ao querido amigo **Marcelo Kahn**, Marcelinho, por sua presença sempre instigante, em meu percurso. Por sua produção teórica e reflexiva – uma verdadeira cosmogonia. Por seu carinho, afeto e preocupação permanente.

Aos três, **Denise, Lívia e Marcelo**, pela dedicação aos encontros dos Artistas Reunidos – o grupo de pesquisa que formei para entender com cada um de vocês os caminhos do ato criador. Na verdade, grupo que formei para entender minha pesquisa com a ajuda destas pessoas sensíveis. Obrigado, amorecos!

Ao Professor Doutor **José Gustavo Sampaio Garcia** e sua família, por me autorizarem a utilizar a entrevista que realizei com Clovis Garcia em 2006. Pela generosidade em ler meu trabalho e aceitar o convite para a suplência da banca de meu doutoramento.

Ao meu querido amigo Professor Doutor **Luciano César Moraes e Silva**, artista maior, pesquisador e pensador brilhante, cuja convivência me rendeu inúmeros ensinamentos, por sua generosidade em aceitar meu convite e por sua dedicação a cada um de nossos encontros.

Ao meu querido amigo Professor Doutor **Vicente Concílio** e sua família (Júlio, Cida e Luiz) pelo acolhimento e carinho desde os tempos da graduação. Por aceitar meu convite para a suplência da banca e por dividir comigo a Grécia, amadurecendo entre o amor e o inseticida.

Ao Professor Doutor **Rafael de Paula Aguiar Araújo** por aceitar com tanta empolgação meu convite para a suplência da banca.

À querida **Catia Zillo Martini** pelas conversas virtuais e por sinalizar para mim os caminhos da leveza e da alegria.

À querida **Natacha Dias** por dividir comigo sua paixão pela atuação e seu entusiasmo em pesquisar. Por compartilhar dúvidas e descobertas, e por sua linda pesquisa sobre a memória nos grandes mestres do Teatro.

À querida **Paulina Caon** pelo aprendizado permanente nas longas caminhadas em direção àquilo que desejávamos saber, por sua sabedoria silenciosa.

À **Verônica Veloso** por acreditar em mim desde os tempos do vestibular para a graduação. Por compreender minhas qualidades e limitações, e por dividir comigo, entre encontros e telefonemas, sua trajetória de artista, mulher e pesquisadora.

À **Patrícia Zuppi** por compartilhar comigo o entusiasmo pela “música das esferas”, por ver em mim reflexos de sua luz.

À Professora Doutora **Juliana Jardim Barboza** por abrir um caminho por onde muitos ainda irão passar. Por acolher minha curiosidade com carinho e sabedoria.

Aos sensíveis **Djair Guilherme** e **Francisco Lauridsen Ribeiro** pelas lindas palavras sobre Janô que me enviaram.

À querida **Paula Francisquetti** pelos presentes que me ofertou através da leitura de Bracha Ettinger, do encontro com David Lapoujade e do ensaio do Ueinz. Por ter me indicado Noemi, e por ter me confiado seu corpo naquelas aulas de Yoga.

À **Letícia Sekito** por me ensinar a escutar em meu corpo as danças de meus tecidos, órgãos e líquidos. Por cuidar de meu corpo no momento mais duro de minha vida. Obrigado do fundo do meu coração, Lelê.

À amada **Carol Lamaita**, verdadeira testemunha de uma vida. Por me aceitar em seu ateliê para um mergulho no aprendizado da escuta via cerâmica, me presenteando com Lara, Milton, Célia, Luciana e Betina. Por compartilhar comigo toda essa trajetória. Por me ofertar uma das maiores oportunidades de minha vida, puro regresso, cujo valor só sei dizer quando a vejo.

Aos queridos colegas educadores do Colégio São Luis. Em especial à **Sandra Vaiteka**, **Luis Antônio**, **Jairo**, **Benê** e **Laez** por me apoiarem completamente em meu humilde regresso à casa dos jesuítas.

À **Carú Lima** por me ensinar como aprender com as dificuldades em sala de aula. Por me escutar, semanalmente, ao longo de um ano de trabalho, e por dividir comigo seu entusiasmo pelo teatro.

Ao querido **Caco Neves**, meu primeiro professor de teatro, por semear em mim paixão e rigor com esta arte. Se estou aqui hoje é porque tive um cara como você na minha vida! Minha gratidão eterna a você, Caco.

Ao grande parceiro **Paulo Marquezini** por zelar por minha escrita desde os tempos de meu mestrado. Por sua permanente atenção, sua paciência e incentivo com meu caminhar inseguro. Sem você e sua mulher, meu querido, este texto nunca teria ficado em pé. Muito, muito, muito obrigado!

Aos queridos **Maximiliano Francisco Gutiez e Mariana Vitale** pelo apoio permanente e pela escuta sensível de minhas palavras frágeis naquela manhã antes e depois do café.

Às queridas amigas **Iara Pesciallo, Camila Flaborea e Paula Klein** pela leitura sensível dos meus primeiros textos, pelo incentivo a continuar no caminho destes escritos. O meu muito obrigado à Iara e à Camila pelo apoio permanente em meu percurso poético, tocado pelo que há de melhor na literatura psicanalítica.

Aos queridos **Marco Antonio Garbellini, Cláudia Pucci Abrahão, Djair Guilherme** (novamente) e todos aqueles que caminharam ao meu lado nas pesquisas de um desbloqueio corporal.

À querida **Luciana Chen** por compartilhar comigo seus conhecimentos sobre arte, em especial sua brilhante pesquisa sobre a performer Marina Abramovic.

À **Tatiana Fraga** e a todos do Projeto Espaço de Leitura por acreditarem em meu trabalho. Em especial aos meus queridos **Sig, Fê, Pati, Marcela, Paulinha, Julia, Ro e Clau**.

Aos queridos colegas professores da Recriarte. Em especial ao querido parceiro, Professor Doutor **Samir Signeu Porto Oliveira** pelo permanente incentivo e pela confiança. Por aceitar o convite para a banca e por nosso Wim Vandekeybus naquela aventura em Santos. Muito obrigado Samir.

Aos grandes Rapsodos do Bananal, por me receberem em sua casa rapsódica em momentos tão especiais.

Aos companheiros de botecos e restaurantes, estes seres maravilhosos com os quais passei momentos importantes de minha vida. Agradeço principalmente aos parceiros do Sabiá, aos amigos do Genésio, **Juarez e Calixto**, e ao querido **Vicente Pereira Gomes**, do Saj. A todos vocês o meu muito obrigado por me presentear com outros lares.

Aos colegas pesquisadores e artistas com os quais convivi ao longo de tantos anos de caminhada. Em especial aos colegas de graduação (**André, Luciano, Daniel, Ernesto, Paula Lisboa, Paula Arruda, Paula Klein, Verônica, Aline, Aline Ferraz, Vicente, Livia, Mauricio, Gabriela, Thais, Pedro, Leandro, Renata, Natália, Júlio, Camila, Rosana, Thelma, Taty, Samanta**) por dividirem comigo um mergulho no sonho realizado. A vocês, amor eterno.

Aos colegas do curso “A Arte do Brincante para Educadores”, turma delícia, repleta de pessoas da mais alta competência profissional e amorosa, gente da vida e do brincar. Por me ensinarem, ao longo do ano de 2014, a alegria de viver e de criar junto.

Aos mestres do Brincante, presentes da minha vida, por me colocarem no caminho correto da arte e do viver – a estrada do brincar. Em especial à **Rosane Almeida, Cristiane Velasco, Cris Cruz, Ana Maria Carvalho, Lucilene Silva, Eugênia Nóbrega, Antonio Nóbrega, Maria Amélia Pereira (Péo), Lydia Hortélio**.

Aos alunos que tive o privilégio de encontrar neste curto trajeto como professor por me ensinarem a aprender. E a todos aqueles que não nomeei, não por falta de amor, mas por algo circunstancial, agradeço por fazerem parte desta costura maravilhosa que juntos vamos tecendo.

•

Ao Professor Doutor **José Batista dal Farra Martins**. Deixei você por último porque não há pouco a ser escrito. Como colocar em palavras esses quatro anos de convivência? Como agradecer a oportunidade de estar ao seu lado – da sala de aula à cozinha de sua casa? Sou grato aos mestres que amarraram esta parceria nas alturas. Eu não teria chegado até aqui sem ti, assim como talvez nem tivesse começado sem seu apoio e confiança. Desejo lhe presentear com um samba sobre meu maior aprendizado poético ao seu lado. É Candeia quem nos diz que “o sambista não precisa ser membro da academia, ao ser natural em sua poesia o povo lhe faz imortal”. Muito obrigado, Zebba.

RESUMO

PANZERI, P. R. M. **A canção do regresso**: relato de uma experiência de doutoramento. 2015. 119 p. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

Este trabalho apresenta relatos, reflexões e memórias da formação artística e pessoal do pesquisador. Entendemos como formação não apenas as atividades desenvolvidas na educação formal, mas também os encontros dentro e fora de instituições de ensino. Entendemos também como formação a convivência com professores, colegas, funcionários, amigos e familiares nos mais diversos espaços ao longo da trajetória do pesquisador. Para que esta tarefa fosse realizada, procurou-se uma habitação entre *experiências de escuta* e *escutas da experiência*, para revelar, através da escritura, o saber de uma experiência de doutoramento.

Palavras-chave: Escuta. Memória. Experiência.

ABSTRACT

PANZERI, P. R. M. **The song of the return**: report of a doctoral experience. 2015. 119 p. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

This work presents reports, reflections and memories of the researcher's artistic and personal education. We understood as education not just the activities developed in the formal education, but also the encounters inside and outside of educational institutions. We also understood as education the coexistence with teachers, colleagues, employees, friends and family in the most several spaces along the researcher's trajectory. In order to accomplish this task, a place was sought between *listening experiences and listening of the experience*, to reveal through the scripture the knowledge of the subject of a doctoral experience.

Keywords: Listening. Memory. Experience.

SUMÁRIO

Canto I.....	12
Canto II.....	21
Canto III.....	33
Canto IV	41
Canto V	50
Canto VI	65
Referências	74
Nota explicativa	77
Apêndices	79
A. Palavras de Clovis Garcia sobre sua trajetória de formação teatral	79
B. Palavras de Antonio Januzelli (Janô) sobre sua trajetória de formação teatral	92
Anexos	117
1. Palavras de Francisco Lauridsen Ribeiro sobre Janô.....	117
2. Palavras de Djair Guilherme da Silva Junior sobre Janô	119

Eia! Pelas Musas comecemos, elas a Zeus pai hineando alegram o grande espírito no Olimpo dizendo o presente, o futuro e o passado vozes aliando. Infatigável flui o som das bocas, suave. [...]Na Piéria gerou-as, da união do Pai Cronida, Memória rainha nas colinas de Eleutera, para oblvio de males e pausa de aflições. Nove noites teve uniões com ela o sábio Zeus longe dos imortais subindo ao sagrado leito. Quando girou o ano e retornaram as estações com as mínguas das luas e muitos dias findaram, ela pariu nove moças concordes que dos cantares têm desvelo no peito e não-triste ânimo, perto do ápice altíssimo do nevoso Olimpo, aí os seus coros luzentes e belo palácio. [...]Elas iam ao Olimpo exultantes com a bela voz, imperecível dança. Em torno gritava a terra negra ao hinearem, dos pés amável ruído erguia-se ao irem a seu pai. Ele reina no céu tendo consigo o trovão e o raio flamante, venceu no poder o pai Crono, e aos imortais bem distribuiu e indicou cada honra; isto as Musas cantavam, tendo o palácio olímpio, nove filhas nascidas do grande Zeus: Glória, Alegria, Festa, Dançarina, Alegria-coro, Amorosa, Hinária, Celeste e Belavoz, que dentre todas vem à frente. [...] Pelas Musas e pelo golpeante Apolo há cantores e citaristas sobre a terra, e por Zeus, reis. Feliz é quem as Musas amam, doce de sua boca flui a voz. Se com angústia no ânimo recém-ferido alguém aflito mirra o coração e se o cantor servo das Musas hineia a glória dos antigos e os venturosos Deuses que têm o Olimpo, logo esquece os pesares e de nenhuma aflição se lembra, já os desviaram os dons das Deusas.¹

Hesíodo

¹ HESÍODO, 1991, p.105.

Canto I

*Não só de pão vive o homem, isto é, não só de Ciência e Técnica.*²

Maria Zambrano

Uma tese de doutorado possui algumas características fundamentais. Em primeiro lugar, se configura como uma forma de apresentação dos resultados da pesquisa desenvolvida na pós-graduação *stricto sensu*. Neste sentido, cada tese deve articular textualmente uma hipótese e sua verificação, sendo a primeira levantada mediante problematização e delimitação temática e a segunda possibilitada por um método previamente selecionado.

Por outro lado, como pré-requisito para a obtenção de um título de doutor, toda tese deve procurar oferecer uma contribuição original à literatura específica da área de concentração de seus estudos. Há, portanto, em relação ao conteúdo da tese, uma expectativa de superação em relação a um estudo tipicamente panorâmico – usualmente associado aos projetos de mestrado no que se refere ao Estado da Arte.

Os estudos na pós-graduação *stricto sensu* se caracterizam pela escolha de um objeto de pesquisa sobre o qual o pesquisador irá se debruçar. O que se espera deste empreendimento é que um conhecimento específico sobre o objeto seja conquistado por uma verticalização, onde conhece mais aquele que vai mais a fundo em sua investigação. O aprofundamento resultaria justamente da eficácia do método de investigação selecionado.

A partir deste ponto de vista, é possível afirmar que o pensamento científico procura se afastar do senso comum³. A perspectiva científica busca a construção de uma teoria baseada em experimentos capazes de demonstrar a relação entre causa e feito. É sobre a

² ZAMBRANO, 2000, p.19.

³ “É preciso lembrar que a expressão ‘senso comum’ (a *koiné aisthesis* da tradição grega) remete a todos os sentidos e aos sentidos de todos? O conhecimento íntimo, intuitivo, do mundo vivido com os outros, não é o apanágio de alguns, os clérigos, que teriam o seu monopólio, mas um feito de todos os membros da comunidade. Intuição que será necessário, um dia, aproximar do saber transversal característico da Internet pós-moderna. Uma sabedoria original desse tipo, expressando-se em uma arte de fazer cotidiana, no aprendizado real ou simbólico, na criatividade vivida no dia a dia, em uma cultura enraizada”. (MAFFESOLI, 2012, p.18) Em um texto denominado “A Altura do Quotidiano” Michel Maffesoli, recuperando Max Weber, procura considerar a importância fundadora do mais simples e da vida cotidiana. Ele afirma que, “[...] estar à ‘altura’ do cotidiano equivale a levar em conta o ‘não racional’ que, é bom lembrar, não é, simplesmente, irracional. Ele tem sua racionalidade e sua lógica próprias. Ele não tem forçosamente um sentido (finalidade) preciso, mas um sentido (significação) não menos real.” (MAFFESOLI, 2012, p.22)

causalidade, evidenciada através do controle e da repetição previstos na natureza do experimento que se constrói tal tipo de pensamento.

Apesar de reconhecer as contribuições da tradição do pensamento científico, acredito que tal tradição pode acarretar redução. De certa forma, à ideia de conhecimento acrescentamos a ideia de saber, à ideia de causalidade acrescentamos a ideia de casualidade, à ideia de experimento acrescentamos a ideia de experiência e à ideia de aprofundamento acrescentamos a ideia de sedimentação e decantação.

Ao acrescentar estes componentes estruturantes, pretendo me dedicar à exposição de uma trajetória de formação baseada em um *saber de experiência* (LARROSA, 2004). A sedimentação seria, portanto, o reconhecimento de uma base construída ao longo dos anos pela decantação de resíduos das experiências anteriores – marcas do vivido que nos formaram até hoje.

O saber é o trabalho para elevar à dimensão do conceito uma situação de não-saber, isto é, a experiência imediata cuja obscuridade pede o trabalho da clarificação. A obscuridade de uma experiência nada mais é senão seu caráter necessariamente indeterminado e o saber nada mais é senão o trabalho para determinar essa indeterminação, isto é, para torná-la inteligível. Só há saber quando a reflexão aceita o risco da indeterminação que a faz nascer, quando aceita o risco de não contar com garantias prévias e exteriores à própria experiência e à própria reflexão que a trabalha. (CHAUÍ, 2011, p.16)

No texto “O discurso competente”, de onde este trecho foi retirado, Marilena Chauí alerta para a necessidade de se “perceber a diferença entre o histórico ou instituinte e o institucional ou instituído. A ideologia teme tudo quanto possa ser instituinte ou fundador, e só pode incorporá-lo quando perdeu a força inaugural e tornou-se algo já instituído” (CHAUÍ, 2011, p.17).

Segundo a autora, o que efetivamente diferencia saber e ideologia⁴ é que no saber as ideias resultam do trabalho e na ideologia são instituídas como conhecimentos. Devemos, consequentemente, atentar às formas de produção de conhecimento. Acredito também que

⁴ No texto citado, Marilena Chauí adverte que “a ideologia não é apenas a representação imaginária do real para servir ao exercício da dominação em uma sociedade fundada na luta de classes, como não é apenas a inversão imaginária do processo histórico na qual as idéias ocupariam o lugar dos agentes históricos reais. [...] Fundamentalmente, a ideologia é um corpo sistemático de representações e de normas que nos ‘ensinam’ a conhecer e a agir”. E complementa, “Sabemos também que, por definição, na ideologia as idéias estão sempre ‘fora do lugar’, uma vez que são tomadas como determinantes do processo histórico quando, na verdade, são determinadas por ele. [...] Também sabemos que a ideologia não tem história. [...] Afirmar que a ideologia não tem história é, portanto, afirmar que, além de ‘fora do lugar’, nela as idéias também estão ‘fora do tempo’”. (CHAUÍ, 2011, respectivamente p. 15 e 16)

a valorização de diferentes tipos de pensamentos depende, essencialmente, de um posicionamento político.

Se estamos pensando na relação que possa eventualmente existir entre a produção de ideias e a organização de uma sociedade, podemos problematizar as formas de produção de conhecimento e suas respectivas validações. Podemos nos questionar se o reconhecimento do que é certo, verdadeiro ou real não seria instrumento de poder ou forma de concentração dos meios de produção de pensamentos e reflexões.

Quando produzo um pensamento, que influências estão presentes nas palavras que tentam exprimir aquilo que pensei? Se houve uma definição prévia do que pode ser considerado conhecimento, não estaríamos dentro de um sistema ideológico que determina o desconhecido? Será que o desconhecido pode ser determinado ou ele é, por natureza, uma área de indeterminação a ser preservada?

Pensando que o desejo saber habita a relação entre o conhecido e o desconhecido, gostaria de expor certos conflitos ilustrados de forma exemplar no filme: “A vila” de M. Night Shyamalan. Neste filme, somos surpreendidos por um enredo inventado pelos próprios personagens para justificar suas atitudes diante do medo.

Há uma comunidade vivendo uma vida segura no campo. Ninguém da comunidade pode ultrapassar a linha que os separa da floresta. O bosque que os cercam é um lugar proibido e, desde pequenas, as crianças são ensinadas de que a vila é um lugar seguro desde que não ultrapassem os limites e não provoquem as “criaturas” que vivem lá.

Existe no filme a utilização da educação como a difusora de um conjunto de ameaças que separam conhecido e desconhecido. A comunidade tem conselheiros mais velhos que se reúnem para tomar decisões e manter as regras da comunidade. A comunidade está isolada e entende-se, pela morte de um integrante, que seus recursos médicos são limitados.

Uma série de eventos começa a alterar a rotina da vila quando animais aparecem mortos dentro dos limites nunca ultrapassados pelas “criaturas”. Paralelamente, um rapaz da vila deseja ir além dos limites permitidos para conseguir remédios e suprimentos que possam ampliar os benefícios dos habitantes – ele deseja ir conhecer o que pode haver de bom no desconhecido.

Apesar de tentar se proteger da ameaça de fora, é de dentro da vila que virá o perigo e a morte. Um dos habitantes, retratado como deficiente intelectual, tinha muita afeição por uma mulher. Quando ela recebe um pedido de casamento, ele ataca o pretendente da sua

amada com uma faca. O rapaz atacado era justamente o desbravador que desejava novos medicamentos para a vila.

Como o rapaz atacado só pode sobreviver com remédios que não existem na vila, sua noiva recebe a permissão para seguir além dos limites. Para ela, a missão era ainda mais difícil pois trata-se de uma deficiente visual. Para que pudesse sair da vila, os conselheiros mais velhos contam para ela a verdadeira história sobre os seres que assombravam a comunidade.

Os pais fundadores eram pessoas que viviam em grandes cidades e tiveram seus parentes queridos assassinados em crimes bárbaros. Ao se encontrarem em uma espécie de terapia em grupo, eles decidiram inventar uma vida nova e protegida dentro dos limites da propriedade herdada por um deles. Criaram então esta vila no meio de uma reserva florestal, isolada do mundo real.

As “criaturas” eram personagens inventadas pelos adultos para aterrorizar os mais novos e garantir que ninguém tentasse descobrir a verdade. Com uma máscara de javali, garras e um figurino, periodicamente um ancião encarnava a ameaça brincando de outro. Assim a história era sempre confirmada pelo terror desta brincadeira teatral.

Quando nossa heroína vai para a floresta, acaba encontrando uma destas “criaturas” e a mata. Assustada, ela segue em sua missão, consegue os medicamentos e traz na bagagem uma história que ainda sustenta a farsa construída anteriormente.

Contei este enredo para salientar que as gerações anteriores podem inventar os limites nos quais os mais novos serão criados. Por experiência ou até mesmo por preguiça, aqueles que vieram antes de nós se certificam de até onde estão dispostos a caminhar, definindo a presença dos perigos reais ou imaginários.

Incapazes de ver o mundo fora de nossa vila, permaneceríamos ligados ao mundo interno criado pelo ouvir dizer de quem confiamos. Há, portando, uma relação possível entre escuta e manipulação simbólica. Se tomasse tudo que me foi contado como verdade – e por que duvidar dos que cuidam de nós? –, nunca saberia se o tamanho do mundo é fruto de meu horizonte ou do de outra pessoa.

A escuta é um dos mais antigos instrumentos de educação da humanidade. Está presente de maneira muito profunda e enraizada na convivência familiar. Aquilo que descobrimos do mundo pelo ouvir dizer não substitui a experiência em si, mas cria uma fantasia que incide no real através de símbolos que operam em nós inconscientemente.

Se pensarmos que este processo de invenção de histórias transmite não apenas conteúdos simbólicos mas também ensina, de certa forma, estratégicas maneiras de simbolizar, nos colocaremos diante desta pergunta: que “criatura” é essa capaz de inventar histórias aterrorizantes somente para garantir a prisão da segurança?

O filme nos remete à reflexão do psicólogo e professor Yves de La Taille a respeito das três dimensões do limite (LA TAILLE, 2000). La Taille considera três dimensões educacionais dos limites: o transpor, o obedecer e o instaurar. Transpor limites para alcançar um nível de excelência; obedecer os limites compreendendo o valor estruturante da regra; e o limite instaurado para a construção da intimidade e da privacidade.

Sem a presença dos limites, há um enfraquecimento da educação e do desenvolvimento do indivíduo. Contudo, o mais importante seria contextualizar cada limite dentro da dinâmica do desenvolvimento e da formação. Se for apenas uma regra que impede sua transposição, dificultando o desenvolvimento, certamente deve ser revisto. No caso da escuta, o limite é permanentemente problematizado pelo caráter invasivo do dizer.

Assim como a heroína da história relatada, nesta pesquisa fui tateando um caminho, tentando me guiar por outro referencial perceptivo. Não posso dizer se fui capaz de descobrir aquilo que há para além de minha vila ou se retornei contando uma história que apenas confirma uma farsa inventada.

O que posso afirmar é que não houve a construção prévia de uma hipótese a ser verificada. Talvez porque a natureza do objeto pesquisado, a *escuta*, demandasse o abandono da ideia de experimento para que houvesse apenas sua experiência. O mais acertado, então, seria considerar que, se houve um “método”, ele não foi previamente selecionado, mas revelado pelo contato com um objeto que evocava *experiências de escuta*.

Falar em experiência me parece estimulante, pois existem muitas formas de empregar textualmente esta palavra. Conceitualmente, a palavra recebeu inúmeras contribuições de muitos autores em diferentes países. Em alguns casos, como o de Walter Benjamin, por exemplo, a palavra *experiência* foi revisitada algumas vezes ao longo da vida do pensador, revelando diversos desdobramentos.

Benjamin publicou textos tanto na década de 1910 como na década de 1930 tratando da experiência. Procurei compreender com este autor a relação entre a *experiência* e a *escuta*, quando esta última se manifestava na presença de um narrador. Para tanto, me

concentrei nos textos “Experiência e Pobreza”, de 1933, e “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, de 1936.

Muito influenciado pela leitura de Benjamin, acabei reconhecendo que meu entendimento de *experiência* também se transformou ao longo dos anos, assim como meu entendimento de *escuta*. O que dizer então de momentos em que pude vivenciar ambas, *experiência* e *escuta*, por meio de seu entrecruzamento?

Refiro-me a certas *experiências de escuta* que pude realizar e que foram permeadas pelo que chamarei aqui de *escuta da experiência*. Este jogo com as palavras pretende ilustrar que, na relação entre as duas, há uma zona intermediária que desejava habitar. Se por um lado a *experiência de escuta* é algo que me acompanha desde a infância, a *escuta da experiência* é uma conquista muito mais recente. Ela se refere ao palpite – me recuso a chamar isto de hipótese – de que a *escuta* é uma chave para um *saber de experiência*.

A experiência é o que nos passa, ou o que nos acontece, ou o que nos toca. Não o que se passa ou o que acontece, ou o que toca, mas o que nos passa, o que nos acontece ou nos toca. A cada dia passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo quase nada nos passa. Dir-se-ia que tudo o que passa está organizado para que nada nos passe. (LARROSA, 2004, p.154)

Insisto na ideia de que a *escuta* seria uma chave para o *saber de experiência* porque penso que é ela que abre nas palavras um território de sentidos. Escutar não é, para mim, apenas a recepção passiva do sonoro. Entendo a *escuta* como potência. A considero um estado permeado por um conjunto de aberturas corpóreas e sutis capazes de criar um campo para a vivência e a percepção dos afetos.

No que se refere à *escuta*, seria importante, ainda, considerar um certo deslocamento do estudo do aparelho auditivo para o resto do corpo, ou, como coloca Juliana Jardim Barboza em sua tese de doutoramento,

Escuta, aqui, é tema fundador que tentará ser definido em várias direções. Começamos por afirmar que nossa acepção vai além do que seria a definição de *escuta* como amplificação do ‘ouvir’. Aqui, **escuta**, tem mais afinidade com o contato concreto com nossa *sensibilidade sutil*, ou com a sensibilidade para *as sutilezas*, do que com o aprimoramento de nosso sistema auditivo. (BARBOZA, 2009, p.8)

A *escuta* é criadora. Curiosamente, mas não por acaso, algumas ilustrações de acupuntura auricular colocam a imagem de um bebê invertido na orelha humana. Ao escutar, aceito que algo vibre em meu corpo. Nessa penetração, que suponho tomar o corpo todo, sou desestabilizado pelo alheio/externo, afetado pelo que é estrangeiro – em permanente reconhecimento do eu e do não-eu.

Dentro de mim, aquilo que vibra sou eu. E esta vibração é a manifestação plena de uma experiência de si mesmo. Afetado, e, reagindo a isso, habito meu estar no mundo. É pela escuta que me reconheço como um ser criado na *experiência* de estar vivo. Estar entre a *experiência de escuta* e a *escuta da experiência* é, para mim, uma estratégia de habitação do corpo vivo.

Aceitando a relação permanente entre o dentro e o fora, o eu e o não-eu, o sujeito e o objeto, evocamos a habitação do “si” e o reconhecimento do “outro”. Por esta razão, também seria possível afirmar que esta pesquisa tratou de *uma voz*. Isto se à ideia de voz, que temos corriqueiramente, acrescentássemos a noção de sujeito, sendo a voz o resultado da vibração de um ser.

Penso que ao escrever sobre uma *experiência de doutoramento* procuro evocar a voz do sujeito desta experiência, o que me aproxima novamente do pensamento de Jorge Larrosa. Não é exatamente original a perspectiva de “pensar a educação valendo-se da experiência” (LARROSA, 2004, p.152), entretanto, esta perspectiva do saber nascer de outra lógica associada à ideia de paixão é muito interessante para a formação artística. Ao ser aquilo que nos afeta, experiência reconfigura a ideia de formação⁵.

É justamente sobre a ideia de formação que acabei por aplicar todas estas leituras. Resolvi investigar a formação artística do ponto de vista do afeto. Tentei considerar apenas a trajetória de formação para compreender o que me aconteceu, reconhecendo o saber construído ao longo dos anos. Expor uma coleção de afetos para reconhecer o dizer de uma paixão foi se tornando o principal objetivo com esta *experiência de escritura*.

Consequentemente, no que se refere à originalidade da tese, ou seja, à contribuição original para a literatura específica da área, seria possível afirmar que este texto se posiciona

⁵ O pensamento de Jorge Larrosa teve grande penetração no Brasil, principalmente nas áreas da educação e das artes. Imagino que esta repercussão de seu texto sobre o *saber de experiência* seja consequência de um terreno fertilizado anteriormente pelo pensamento de John Dewey. Ana Mae Barbosa reflete sobre esta influência na obra “John Dewey e o ensino da arte no Brasil”. Nesta obra, a autora situa historicamente os pedagogos brasileiros que procuraram articular esta influência em propostas. Entre os educadores citados encontramos Anísio Teixeira, pedagogo que estudou com Dewey nos Estados Unidos no final da década de 1920. Dewey também formulou uma teoria relacionada à experiência e, mais do que isso, estabeleceu uma relação direta dela com a arte. Para este pensador, havia uma distinção a ser feita entre a experiência de uma forma geral e a *experiência singular*. Na *experiência singular*, o que vivenciamos se encaminha para uma “consumação” – não uma “cessação” –, inserindo-a no “fluxo geral da experiência proveniente de outras experiências” (DEWEY, 2012, p. 109). O texto de Larrosa a que me refiro pode ser encontrado em dois formatos. Como parte dos “Ensaio Eróticos” do livro “Linguagem e Educação depois de babel” é denominado “Experiência e paixão”. Na internet, na versão de 2002, onde foi amplamente difundido, chama-se “Notas sobre a experiência e o saber de Experiência”.

diametralmente oposto a uma expectativa dessa natureza. A própria ideia de originalidade como produção do novo foi substituída, ao longo do texto, por uma busca pelo originário e pela filiação.

Como diz uma expressão francesa: “és filho de alguém”. Não és um vagabundo, és de algum endereço, de algum país, de algum lugar, de alguma paisagem. Havia pessoas reais ao teu redor, perto ou longe. És tu, há duzentos, trezentos, quatrocentos ou mil anos, mas és tu. Porque quem começou a cantar as primeiras palavras era filho de alguém, de algum endereço, de algum lugar, então, se tu reencontras isso, és filho de alguém. Se não reencontras isso, não és filho de alguém, estás cortado, estéril, infecundo. (GROTOWSKI, 1993, p.75)⁶

Na verdade, se a contribuição original puder ser encarada não como exuberância intelectual mas como um saber pessoal contextualizado em sua longa filiação, então realmente seria possível afirmar que foi produzido algo de novo. Deve-se considerar, ainda, que neste “algo de novo” reside uma brincadeira de duplo sentido com a repetição. Pois há na repetição uma inventividade que reside justamente na elaboração dos resíduos de uma herança.

Amplio a ideia de formação (porque não?!) ao aprendizado pelo amor. A pesquisa é devedora – muito mais do que dos livros lidos e dos conceitos trabalhados – destes encontros que desejo chamar de amorosos. Acredito que só no amor o sujeito em formação tem a segurança necessária para aprender e se desenvolver.

Por considerar estes encontros verdadeiras *experiências de escuta* (escutas de si, do outro e do mundo), cuidar de sua recordação tornou-se um dos aspectos fundamentais da pesquisa. Certamente, a potência formadora destes encontros não é um privilégio do pesquisador. Todos nós tivemos, ao longo da vida, encontros memoráveis com outras pessoas. Entretanto, atentar às suas qualidades para narrar suas marcas foi minha efetiva contribuição.

Na tentativa de traduzir academicamente esta investigação, seria possível arriscar uma aproximação de algumas metodologias de pesquisa e, dentre elas, a pesquisa-formação⁷. Entendo por pesquisa-formação a oportunidade e a necessidade de

⁶ “Como se dice en una expresión francesa: ‘eres hijo de alguien’. No eres un vagabundo, eres de algún sitio, de algún país, de algún lugar, de algún paisaje. Habían personas reales a tu alrededor, cerca o lejos. Eres tú hace doscientos, trescientos, cuatrocientos o mil años, pero eres tú. Porque quién empezó a cantar las primeras palabras era hijo de alguien, de algún sitio, de algún lugar, entonces, si tú reencuentras eso, eres hijo de alguien. Si no reencuentras eso, no eres hijo de alguien, estás cortado, estéril, infecundo”. (GROTOWSKI, 1993, p.75) (Tradução do Pesquisador).

⁷ A respeito do desenvolvimento histórico da pesquisa-formação recomendo consultar o artigo “As histórias de vida em formação: gênese de uma corrente de pesquisa-ação-formação existencial”, de Gaston Pineau.

problematizar a própria formação, elegendo-a como objeto de investigação ou, como neste caso, encontrando o que em uma trajetória formativa foi o elemento fundamental.

Através desta aproximação teórica da pesquisa-formação, realizada somente a *posteriori*, foi possível situar este trabalho como uma variação dos projetos que utilizam o método biográfico para observação da formação. A relação entre *escuta* e formação aparece como elemento central na composição desta reflexão, uma vez que, como já foi apontado, se buscou retomar as marcas deixadas pelas interações.

Elaborar a sua narrativa de vida e a partir daí, separar os materiais, compreendendo o que foi a formação para, em seguida, trabalhar na organização do sentido desses materiais ao construir uma história, a sua história, constitui uma prática de encenação do sujeito que torna-se autor ao pensar a sua vida na sua globalidade temporal, nas suas linhas de força, nos seus saberes adquiridos ou nas marcas do passado, assim como na perspectivação dos desafios do presente entre a memória revisitada e o futuro já atualizado, porque induzido por essa perspectiva temporal. Numa palavra, é entrar em cena um sujeito que se torna autor ao pensar na sua existencialidade. (JOSSO, 2004, p.60)

Ao me reportar à trajetória de formação refiro-me, ao mesmo tempo, à narrativa de minha formação e à experiência do retorno aos lugares onde fui formado – agora na posição de professor. Fui amplamente beneficiado por estas oportunidades de ministrar aulas nas duas instituições responsáveis pela maior parte de meus estudos – a Universidade de São Paulo e o Colégio São Luís (São Paulo, SP).

Neste momento, se vão aproximadamente 25 anos de dedicação às artes e, em especial, ao teatro. Do ponto de vista da educação formal, estudei treze anos no Colégio São Luis, em São Paulo, onde comecei a fazer teatro em 1990; e onze anos na Universidade de São Paulo, onde entrei na graduação em Artes Cênicas em 1998. Na Universidade de São Paulo, fiz quatro anos de estudos das Artes Cênicas em um Bacharelado com Habilitação em Interpretação Teatral, três anos de Mestrado em Estética e História da Arte e quatro anos de doutoramento em Artes Cênicas.

Em 2013, fui convidado a ministrar aulas da disciplina “História do Teatro I” dentro do departamento de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo. Em 2014, ministrei, junto com meu orientador, o Prof. Dr. José Batista Dal Farra Martins, através do Programa de Aperfeiçoamento de Ensino – PAE, a disciplina “Poéticas do Corpo e da Voz III”. Também em 2014, fui convidado para ministrar Artes para o primeiro ano do Ensino Médio do Colégio São Luis.

Como se pode perceber, este trabalho não é apenas um discurso sobre o regresso – ainda que represente um empreendimento nostálgico⁸. Reúne a oportunidade única de estudar minha formação a partir da experiência de formar os alunos nos lugares que me formaram. Trata-se de um relato do regresso realmente empreendido, uma experiência cujo canto emana da carne do pesquisador.

Canto II

*Devo respeitar mais os mortos do que os vivos, pois é com eles
que vou morar mais tempo.*⁹

Sófocles (Antígona)

Para melhor apresentar os elementos desta revisão de uma formação, devo me reportar às referências que considero essenciais para o entendimento de minha formação artística. Do ponto de vista desta *experiência de doutoramento*, as referências marcantes se traduzem, principalmente, em três professores dos tempos de graduação, cuja convivência modificou minha vida.

Estou me referindo aos professores Antonio Januzelli, Cyro del Nero e Clovis Garcia, com quem tive o privilégio de manter contato desde 1998. Cyro del Nero e Clovis Garcia já nos deixaram, mas penso que seus ensinamentos ainda são muito necessários. Meu contato com estes professores se deu dentro e fora da sala de aula pois eu adorava ouvir suas histórias.

Certamente, quando cada um destes grandes professores me dizia a palavra “teatro”, eu presumia que sabia do que estavam falando. Pura fantasia! Levou anos para eu compreender, pela forma mais dura, que quase nunca estávamos falando da mesma coisa. A

⁸ Em seu ensaio sobre nostalgia a partir da leitura das obras de Giovanni Battista Piranesi, Andreas Huyssen fala sobre a possibilidade de uma “nostalgia reflexiva”, expressão que retira da obra “The Future of Nostalgia”, de Svetlana Boym. “O dicionário define nostalgia como ‘saudades do lar’ ou um ‘anseio por algo que está muito longe ou que aconteceu há muito tempo’. A palavra é composta do grego *nóstos* = casa e *álgos* = dor. O significado primordial de nostalgia tem a ver com a irreversibilidade do tempo: algo no passado não está mais acessível. [...] Mas o anseio nostálgico por um passado também é sempre um anseio por outro lugar. A nostalgia pode ser uma utopia ao contrário. A temporalidade e a espacialidade estão necessariamente ligadas ao desejo nostálgico”. (HUYSEN, 2013, p.163)

⁹ Fala de Antígona na peça homônima de Sófocles: “Pois obedece então a teus senhores e gloria a ti, irmã. Eu vou enterrar o *nosso* irmão. E me parece bela a possibilidade de morrer por isso. Serei amada para sempre pelos que sempre amei e junto dele dormirei em paz. Devo respeitar mais os mortos do que os vivos, pois é com eles que vou morar mais tempo. Mas você é livre para ficar com os vivos e desonrar os mortos”. (SÓFOCLES, 1997, p.8)

relação passou a ser, então, uma brincadeira de aproximação entre duas definições de teatro completamente diferentes, para juntos construirmos algo.

Escrever sobre Antonio Januzelli é uma tarefa muito complicada, ou, como bem colocou um outro ex-aluno de Janô, Djair Guilherme: “Talvez fosse melhor um desenho, ou uma daquelas páginas de caderno em que a gente tentava estabelecer uma cartografia para o território gigante que vai do homem ao ator. Difícil falar do sujeito assim, em poucas linhas” (DA SILVA JR., 2014)¹⁰.

Conheci Janô no primeiro ano de graduação. Nossa turma inteira (bacharelado e licenciatura) tinha aulas com ele de improvisação teatral todas as segundas no período da tarde. As aulas eram longas, com quatro horas de duração, e aconteciam na sala 21 do Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

Eu me recordo que raras vezes tivemos alguma proposta de atividade vinda diretamente de Janô – talvez a única exceção tenha sido o “moto contínuo” (explosão e retomada com o pular de uma corda). Na maior parte das aulas, ele nos observava sentado com seu caderno onde fazia anotações. A ausência de propostas ia tornando aquele aprendizado aflitivo para muita gente, mesmo assim, me sentia cada vez mais estimulado.

Novamente nas palavras de Djair Guilherme,

Com 22 anos, eu era um técnico em eletrônica, fazendo Artes Cênicas na USP. Tinha essa aula, às segundas-feiras à tarde, com esse “velho-maluco” e eu achava aquilo tudo muito confuso. Parecia que não tinha planejamento. Tá certo que a aula se chamava improvisação teatral. Mas aquilo era bagunça demais pra mim. “Parece que a gente pode fazer qualquer coisa que tá valendo”. Aquilo não tinha nada a ver com o programa rígido do meu curso técnico. (DA SILVA JR., 2014)

As aulas me afetavam de tal maneira que o acompanhava em conversas inesquecíveis depois das aulas. Aquilo tudo que Janô fazia em seus silêncios tinha e tem

¹⁰ As palavras citadas são provenientes do texto sobre Janô que Djair produziu a pedido do pesquisador (ver Anexo 2). Sobre Janô, Djair escreveu um outro texto, chamado “Estado de Jogo”, no qual complementa a experiência com o mestre: “Minhas primeiras aulas de Improvisação Teatral com ele eram um inferno. Ele chegava, se sentava e não falava nada. Então começava a babar um cuspe estranho. A gente ria e ele continuava sem dizer nada. Só lidando com aquele cuspe. A gente ia se cansando do cuspe e se deitava, rolava, começava a se mover. Depois de um tempo, as pessoas estavam fazendo as coisas mais loucas do mundo e eu, excessivamente crítico e metódico, ficava testando o ambiente para ver se eu realmente poderia fazer qualquer coisa que eu quisesse. E podia. O limite era a minha coragem de explorar certos limites de me expor. Por ele (Janô), eu poderia fazer o que bem entendesse. A única regra, que ele repetia constantemente, era ‘Corpo-porcelana’. E aquelas perguntas, escritas em letras garrafais nos seus infinitos cadernos: ‘Qual o caminho que leva o homem ao ator’. Que diabo! Pergunta pro resto da vida! Com mil sentidos, que vão de como o ator faz para que o homem chegue ao teatro ou de que espécie de homem é o ator ou, ainda, de como fazer o teatro chegar ao homem através do ator ou se existe uma trilha que tire o homem de um estado cotidiano e o leve a algo extra cotidiano, que seria a condição do ator...” Disponível em: <http://www.atoecorpo.com.br/estado-de-jogo/>.

muito sentido para mim. Ele fora capaz de criar um magnífico ambiente de *escuta* naquela sala de primeiro ano. Algo que estava embasado em suas pesquisas do *laboratório dramático do ator*¹¹.

Nas aulas trabalhávamos com uma ideia de aquecimento/desaquecimento. O desafio era sempre não perder o estado que nos permitia trabalhar no desenho da energia de cada ator dançarino. Ele insistia muito no caminho do homem ao ator. Algo que tento até hoje vasculhar em mim e nos outros.

Tenho lido e ouvido declarações de pessoas expressivas em suas especialidades (diversas da artística) afirmando que o único refúgio do homem, hoje, está na área das artes. Cabe-nos investigar esse continente no espaço do laboratório do ator. Ator – o homem que se desaloja de si para tornar-se outro. Desenvolver essa capacidade – a que o ator se submete por paixão e exigência do ofício – seria um exercício salutar para o homem, qualquer homem. A experiência de desalojar-se de si, desenvolvendo a capacidade de ser outro, de ser mil outros, está atrelada ao exercício de autoinvestigação em nível cirúrgico. Saber de si para saber do outro. [...] O ator é um homem. Quando falamos do ator, estamos falando do homem. O exercício do homem-ator é sempre sobre a sua humanidade. (JANUZELLI, 2011, p.327)

Tais provocações de Janô foram tão estimulantes para mim que, apesar de saber que não o eram para todos, considero esta pesquisa um desdobramento de nossa convivência. Afinal, entre o homem e o ator, arrisco dizer que a questão da *escuta* sempre se coloca. Apesar de saber que jamais farei o que o mestre faz – ou talvez justamente por isto –, me sinto diretamente ligado a ele em uma espécie de filiação.

Janô também falava, em aula, sobre o Laboratório da Chegada e sobre o Ator Observador. O ator observa tudo e se observa observando. Em certo sentido, imagino que tenha sido apresentado diante de nós uma nova ciência, uma percepção do mundo a partir de um flagrar-se em vida.

O Laboratório da Chegada tratava de ser permeável ao fato de que toda atividade começa bem antes de seu início, sendo “carregada” por experiências e intenções que atravessam o ser humano em seu percurso. Nossas relações com este local no momento da chegada também são expressões deste processo.

Certa vez, Janô me indicou a leitura de “Fragmentos de um ensinamento desconhecido: em busca do milagroso”, de P. D. Ouspensky. Imagino que ele intuía alguma

¹¹ Em um texto denominado “O Laboratório Dramático do Ator”, Janô explica seu ponto de vista a este respeito: “Interessa-nos o processo de preparação do homem que deseja tornar-se ator, o caminho que ele percorre nessa trajetória. Delineamos uma meta ao longo das décadas de um trabalho diário com o *laboratório dramático do ator* – território no qual se exploram vivências e reflexões sobre a arte da transfiguração humana, objetivando aproximar-se do *estágio das transparências* das expressões do homem”. (JANUZELLI, 2011, p.326)

coisa, pois a leitura foi reveladora. A importância de Janô na minha formação foi tamanha que me levou a gravar, recentemente, uma conversa com ele sobre sua própria trajetória. Essa conversa foi transcrita e revista por Janô posteriormente e encontra-se nos apêndices desse trabalho.

O curioso é que, ao falar para Janô o título desta tese de doutoramento, “A canção do regresso”, ele imediatamente mencionou o “Lembrar-se”. Referia-se ao “Lembrar-se de si”, prática muito cara a ele e que deve ser oriunda de suas leituras de Gurdjieff. As palavras de Francisco L. Ribeiro me parecem exemplares neste sentido¹²:

Conversamos acerca do “lembrar-se de si”, eu e Paulo. Não me lembro de como chegamos aí, talvez por ter ele mencionado as coletas dos depoimentos meta-genealógicos de mestres Clovis e Janô – uma linha pedagógica que nos atravessa, bem mais a ele do que a mim, mas ainda assim: eu me lembro do que eu fiz para me lembrar? Desse modo, a conversa me dá espaço para esse exercício. Inclusive aqui. Do que me lembro? Lembro-me que pensei, assim que ele me pediu este escrito, algo como “o caminho do tudo ao algo”. Após alguns dias de mudez, talvez para que a raiz do corpo fosse buscar e me devolver “algo”, uma espécie de mapa se fez aqui. Falarei desse mapa em breve. Ainda não, pois quero continuar nesta linha. Mas após a ocorrência do primeiro mapa, mais uma frase pronta: “a lembrança não é a memória”. Não sei ao certo o que isso quer dizer, mas me pareceu que a lembrança é um gesto que atravessa a memória como o perfazimento de um “outro” que ocupa o mesmo espaço que você, olhando a periodicidade múltipla da memória. Estou empobrecendo a palavra “memória” deliberadamente com o intuito de pesar a importância da lembrança. Assim, posso repetir o amável clichê místico “me acompanho momento a momento, dando espaço para a vida, deixando a vida respirar – quem respira?” Coisas ensimesmadas também. (RIBEIRO, 2014)

Ecléa Bosi comenta que “‘Lembrar-se’, em francês *se souvenir*, significa um movimento de ‘vir’ ‘de baixo’: *sous-venir*, vir à tona o que estava submerso” (BOSI, 1994, p.46). A própria relação que estabelecemos com o uso que fazemos da memória instaura uma proximidade inevitável entre o recordado e aquele que recorda.

Retomando também algumas palavras de Juliana Jardim Barboza é possível ampliar ainda mais as relações entre algumas ideias sobre atuação e o “Lembrar-se”.

[...] Em nosso campo ainda dedicamos tempo ao trabalho do **ator como narrador**, à experiência com o narrar, na percepção de que a consciência para sua relação com a palavra pode ser amplificada se ele vai além da forma dialógica, que é, ainda, a matriz mais constante e frequente da ação teatral. Lembrar-se das narrativas e dos narradores marcantes da vida. Lembrar-se de si, contar-se. (BARBOZA, 2009, p. 12)

Ainda no que se refere à formação do artista teatral, Janô nos incentivava muito a assistir os grandes coreógrafos e diretores da dança e do teatro mundial – influência que

¹² Francisco menciona como referências os livros “Nossa vida com Gurdjieff”, de Thomas Hartmann, e “Encontro com homens notáveis”, de G.I. Gurdjieff – este último também se tornou um filme dirigido por Peter Brook. A versão integral do texto de Francisco encontra-se no Anexo 1.

também tive de Cyro del Nero. Janô me disse até, lembro-me, para, se preciso for, não comer; para ir de qualquer jeito assistir os espetáculos. Sigo seu conselho até hoje, e penso que ele tinha razão.¹³

Cyro del Nero foi outra figura marcante em meu percurso. Por ocasião de seu falecimento, em 2010, fiz uma comunicação no *VII Congresso de Estética e História da Arte*, na USP. Neste texto, procurei retomar a nossa convivência dentro e fora da universidade, sempre permeada pelos ensinamentos de Cyro que ele gostava de repetir para mim em tom solene. Tratei, ainda, da viagem à Grécia que fizemos eu, ele, Denise Pollini e Vicente Concílio, entre 1999 e 2000.

Esta viagem pelo solo sagrado do teatro na Grécia foi tão profundamente transformadora que nunca mais fui capaz de ler qualquer texto dramático sem pensar em ter dele um outro tipo de experiência. Ter da Grécia a experiência, ao lado de Cyro, visitar lugares como Corinto, Santorini, Delfos, Creta, Micenas e Atenas, me proporcionou uma formação cujo nível jamais serei capaz de colocar em palavras. A sensação de gratidão me acompanha e sempre me acompanhará, ao lado do orgulho que sinto por poder dizer: estive lá.

Reconheço, como desdobramento desta ideia de formação, central para Cyro – o ter estado lá –, um projeto de formação que demorei onze anos para realizar apropriadamente. Cyro costumava dizer que a Grécia era a porta de entrada certa para a Europa – em parte, claro, porque fora a porta que ele usou. De qualquer maneira, a confirmação deste conselho do grão-mestre me emocionaria mais de dez anos depois de nosso regresso ao Brasil.

No final do ano 2000, eu havia planejado voltar à Europa para acessar o caminho aberto por Cyro del Nero. Tinha uma passagem para ir à França, visitar uma amiga, e planos para ver, com uma colega, Verônica Veloso, uma das últimas apresentações de Kazuo Ohno – que acabou sendo cancelada. Mas o coração alterou meus planos, me fazendo desistir de viajar para mergulhar em um amor. Valeu a pena ter ficado: amei, casei e me tornei pai.

¹³ Janô e Clovis me incentivaram muito a me tornar um “espectador profissional”. Apesar de não se tratar do mesmo ponto de vista, acredito que esse incentivo toca em alguns aspectos que Grotowski aponta como parte da formação da direção teatral no texto “O Diretor como Espectador de Profissão”. Neste texto ele comenta: “É evidente para mim que o trabalho do diretor é ser espectador de profissão. É um ofício muito preciso. Por que, por exemplo, certos grandes atores são péssimos diretores – no sentido do trabalho com os outros atores, não da encenação espetacular? Isso acontece porque a relação do ator com o espectador é bem específica. O ator não é espectador e o trabalho do diretor é ser espectador. Existem certas formas muito sofisticadas da arte do ator em que se é ao mesmo tempo ator e espectador. [...] Mas se olharmos o teatro como é normalmente, o teatro convencional, o teatro de vanguarda, o teatro de grupo, aí há uma grande diferença entre o trabalho do ator e aquele do diretor” (GROTOWSKI, 2010, p.212).

Mesmo assim, guardei o desejo de visitar a Europa para ver os teatros e os museus de que tanto me falavam meus professores. Por dez anos, ou mais, formei um mapa cultural imaginário que resultou em um roteiro de viagem pelos lugares e obras estudados. Em 2012, parti. Tenho consciência de que o entusiasmo de ir à aventura do desconhecido herdei de Cyro del Nero. Ele nos incentivava e nos desafiava à autonomia e ao autodidatismo.

Planejei um percurso por lugares onde nunca tinha pisado e que sabia que seriam experiências definidoras de minha formação. Eu inventara para mim um outro tipo de pós-graduação – uma faculdade da experiência. Reuni em uma lista, construída durante a graduação e o mestrado, os nomes dos teatros, museus, dramaturgos, pintores e obras que queria conhecer e visitar.

Assim, fui para Amsterdã, Londres, Paris, Lyon, Berlim, Veneza, Florença e Roma, tendo a chance de experienciar a Bienal de Arquitetura de Veneza e a Bienal de Dança de Lyon. Finalmente, foi precisamente em Roma, em um terraço de frente para o Coliseu, que o choro me tomou por completo – Cyro estava coberto de razão: eu entrara pela porta certa.

Ainda nessa viagem tive três experiências de escuta baseadas nos conselhos de Cyro. Fui assistir um Shakespeare no Teatro Globe, em Londres, um Molière na Comédie-Française, em Paris, e um Brecht no Berliner, em Berlim. Cada uma à sua maneira, essas experiências reformularam meu entendimento do papel do idioma no teatro.

Como pontuei anteriormente, além de Janô e Cyro, também tive o privilégio de ter aulas na graduação com o professor emérito Clovis Garcia. O nome desta disciplina obrigatória era Folclore Brasileiro I e II, com duração de dois semestres. Como forma de avaliação, tínhamos dois trabalhos para serem elaborados ao longo do ano. Um era em grupo, para o final do primeiro semestre; o outro era individual, para o final do ano letivo.

No primeiro semestre o professor havia solicitado aos alunos uma pesquisa de campo sobre uma manifestação da cultura popular à nossa escolha. A ideia do trabalho era incentivar os alunos a conhecerem alguma festa popular, relacionando-a com os conceitos apresentados em sala de aula. Na época, meu grupo se beneficiou da vivência de uma colega que tinha família no estado de Goiás e acabamos elaborando um trabalho sobre a Procissão do Fogaréu¹⁴.

¹⁴ A Procissão do Fogaréu é uma tradição que acontece anualmente na cidade de Goiás-GO. Nela, um grande grupo de pessoas encapuzadas caminha pelas ruas com tochas. Estes personagens, denominados Farricocos, remontam à perseguição e prisão de Jesus Cristo na Paixão.

No final do ano tínhamos que entregar um trabalho mais complexo, que Clovis denominava *Folclore do dia-a-dia* ou *Folclore da Família*. Este trabalho individual de pesquisa deveria contemplar a cultura familiar de cada aluno a partir de uma coleta de dados em entrevistas. Estas entrevistas deveriam buscar informações sobre os hábitos familiares, sobre a culinária, as cantigas e as histórias e também sobre toda a trajetória familiar.

Em ambos os casos, não realizamos da forma adequada as tarefas solicitadas pelo professor. Tenho poucas recordações do primeiro trabalho, sei que não colaborei muito porque nem cheguei a ir à festa popular solicitada. Do segundo, uma parte do histórico familiar foi escrito por meu pai. E as poucas partes que me recordo de ter feito dizem respeito às vivências mais recentes de minha família.

Como se pode perceber, apesar de reconhecer, hoje, a grande importância destas atividades, na época não houve da minha parte uma dedicação a esta disciplina. De certa maneira, considero fundamental refletir como, às vezes, o tempo do aluno é diferente do tempo dos colegas, do professor ou da disciplina, principalmente em função do momento em que cada aluno está.

No referido ano de 1998, eu ainda cursava uma outra faculdade no período da noite. Consequentemente, as aulas teóricas do Departamento de Artes Cênicas, principalmente, no período da manhã, eram muito duras para mim. Não conseguia me concentrar, levando alguns professores à loucura pelo meu comportamento impulsivo e insolente. Ao mesmo tempo, ainda não compreendia o valor da teoria e da história do teatro para a prática das artes cênicas.

Clovis sempre começava as aulas anotando na lousa informações que retirava de suas fichas, um conhecimento valioso que fora construído ao longo de suas pesquisas e estudos. Ele também nos mostrava objetos que colecionava do artesanato popular. Entretanto, a dinâmica da aula expositiva era cansativa e pouco convidativa. Eu não dava valor a tudo que estava recebendo, mas isso não repara certas deficiências didáticas dos procedimentos adotados por ele.

Por esta razão, posso afirmar que a presença de um professor tão experiente como Clovis Garcia, logo no meu primeiro ano, não foi valorizada imediatamente. Ele não se tornou uma referência imediata para mim como fora, por exemplo, o caso do professor Antonio Januzelli. Curiosamente, Janô fora orientando de Clovis e reconhecia nele seu grande mestre na Universidade.

O contato com Clovis Garcia – talvez pela sorte de ter sido prolongado por sua presença diária no departamento – teve consequências que percebi somente muitos anos depois. A sabedoria de sua postura paciente, constante e silenciosa selou entre nós um vínculo profundo. Recorri a Clovis muitas vezes ao longo de minha graduação e, como veremos posteriormente, atribuo a ele a direção de boa parte de meus estudos de pós-graduação.

Em 1996, dois anos antes de eu pensar em prestar o vestibular para Artes Cênicas, minha família havia se mudado para os Estados Unidos da América. Eu me juntei a eles no início de 1997, interrompendo os estudos, pensando que seria o mais interessante a se fazer. Contudo, em menos de três meses residindo na Flórida já queria retornar ao Brasil.

Tomei a decisão de voltar ao meu país para viver aqui, decidido a fazer teatro em português. Comuniquei minha decisão aos meus pais, que não gostaram nem um pouco dessa ideia. Diante da falta de apoio, acabei inventando férias de mentira para voltar ao Brasil. Quando cheguei a São Paulo, mandei uma carta para minha família dizendo que iria ficar definitivamente.

Contei esta breve peripécia familiar para demonstrar que, ao me pedir para escrever e pesquisar sobre minha família, em meu primeiro ano de graduação, Clovis me colocou diante da última coisa que eu desejava fazer: olhar para minha origem. Penso que um trabalho sobre as tradições familiares naquele momento teria sido muito importante para mim se ele pudesse comportar esta ideia de ruptura – mas na época não fui capaz de fazê-lo.

Eu não queria saber a opinião dos mais velhos e não aceitava ouvir conselhos, mesmo que referendados pela mais contundente experiência. O que eu queria era ter as minhas aventuras, descobrir as coisas por mim mesmo e ser respeitado por isso. Naquele momento de minha formação, portanto, a palavra *experiência* estava associada exclusivamente às ideias de autoridade, conformismo, controle e perda da liberdade.

Este conjunto de desconfianças, pertinentes mas em certo sentido juvenis, foram também levantados por Walter Benjamin em um de seus primeiros textos dedicados a esta palavra – *experiência*. Em 1913, o autor alemão escreveu de forma brilhante e assustadora que “A máscara do adulto chama-se ‘experiência’. Ela é inexpressiva, impenetrável, sempre a mesma. Esse adulto já vivenciou tudo: juventude, ideais, esperanças, mulheres”. (BENJAMIN, 2002, p.21)

Professores e pais eram, portanto, adultos “experientes” contra os quais eu resistia pelo medo da ameaça de castração. É possível compreender este comportamento levando

em consideração outra colocação de Benjamin, em um texto de 1915, quando ele se refere à vida do estudante: “O marcante na vida do estudante é, de fato, a aversão em submeter-se a um princípio, em se deixar imbuir de uma idéia”. (BENJAMIN, 2002, p.32)

Assim como para o autor alemão, para mim, a ideia de *experiência* era, inicialmente, a bagagem do mais velho, o “experiente”. Na luta por um espaço, por ser ouvido pelos mais “experientes”, só me restava, então, “acumular experiências” para me tornar “experiente”. Entretanto, conforme os anos foram passando, tive como resultado não apenas uma bagagem cada vez mais pesada como também um crescente endurecimento para viver uma outra concepção de *experiência*.

A “máscara do adulto” era, para mim, o rosto da morte, a imagem do fim da vitalidade. Minha reação natural era evitar olhar demasiadamente para seu rosto como se eu pudesse ficar petrificado. Se, simbolicamente, a única maneira de tomar um cavalo alado seria cortando a cabeça de Medusa, a única alternativa era agir prontamente diante de qualquer coisa que pudesse me paralisar.

Referindo-se ao mito que envolve Perseu e Medusa, Jean-Pierre Vernant relembra que “um tema tem papel central nesse encadeamento de episódios: o do olho, do olhar, da reciprocidade do ver e do ser visto”. (VERNANT, 1988, p.99) Acredito que este tipo de relação professor-aluno traz uma questão central, que é a visibilidade. O aluno não deseja ver seu rosto refletido na expressão do mestre, mas procura desesperadamente que o mestre o auxilie a se ver como gostaria de ser.

Ao contrário das figuras divinas e dos rostos humanos, a máscara de Gorgó, como cabeça isolada, comporta na composição de seus traços aspectos bem marcados de insólito e estranheza. Os enquadramentos e classificações habituais parecem baralhados e sincopados. O masculino e o feminino, o jovem e o velho, o belo e o feio, o humano e o bestial, o celeste e o infernal, o alto e o baixo (Gorgó concebe pelo pescoço, à maneira das doninhas que, parindo pela boca, invertem a condição dos orifícios bucais e vaginais), o de dentro e o de fora (a língua, em vez de permanecer oculta no interior da boca, salta para fora como um sexo masculino, deslocado, exibido, ameaçador) – todas as categorias, em suma, interferem, cruzam-se e se confundem nessa face. (VERNANT, 1988, p.101)

É possível considerar que a atividade de retomada da trajetória familiar proposta por Clovis estivesse relacionada à sistematização de *experiências de escuta* – escutas de histórias de vida, tendo a coleta de dados como seu pretexto. Em certo sentido, a metodologia empregada carregava a semente original da oralidade e da tradição oral, colocando as novas gerações em contato não apenas com sua trajetória familiar mas com as gerações anteriores.

José Carlos Ferrigno, estudando a educação entre gerações, relembra que “Sem dúvida, é no contexto familiar que ocorrem mais frequentemente os encontros entre as gerações, ao menos por proximidade física, já que em muitas prevalece o distanciamento afetivo”. (FERRIGNO, 2003, p.24) Entretanto, suponho que esse encontro de gerações seja ignorado dentro da sala de aula na maior parte das vezes.

Há aqui um conflito central do ensino formal, pois, apesar da separação de classes por idade ir até o final do ensino médio, a relação professor-aluno é inevitavelmente intergeracional. E mais do que isto, no ensino superior, por exemplo, os espaços de convivência e os horários de descanso sempre acabam lidando com o viver junto.

Como se passou da indeterminação medieval ao rigor do conceito moderno, como e quando a classe escolar adquiriu seu aspecto atual de classe de idade? Desde o início do século XV, pelo menos, começou-se a dividir a população escolar em grupos de mesma capacidade que eram colocados sob a direção de um mesmo mestre, num único local – a Itália, por exemplo, durante muito tempo permaneceu fiel a essa fórmula de transição. Mais tarde, ao longo do século XV, passou-se a designar um professor especial para cada um desses grupos, que continuaram a ser mantidos, porém, num local comum – essa formulação ainda subsistia na Inglaterra na segunda metade do século XIX. Finalmente, as classes e seus professores foram isolados em sala especiais – e essa iniciativa de origem flamenga e parisiense gerou a estrutura moderna de classe escolar. Assistimos então a um processo de diferenciação da massa escolar, que no início do século XV era desorganizada. Esse processo correspondeu a uma necessidade ainda nova de adaptar o ensino do mestre ao nível do aluno. (ARIÈS, 2011, p.112)

Uma outra semente que fora plantada nas aulas de Clovis residia não propriamente na sala de aula, mas fora dela. Clovis tinha uma sala no Departamento de Artes Cênicas onde havia uma enorme estante com sua biblioteca. De um lado do retângulo ficava sua mesa de trabalho; do outro, uma estante abarrotada de livros do chão até o teto. A biblioteca de sua sala estava à disposição dos alunos para consultas e empréstimos.

Penso que sua postura profissional era de uma permanente curiosidade. Jamais tive um contato com ele em que a figura do orientador não estivesse plenamente presente em nossa conversa. Eu poderia consultá-lo sobre o assunto mais absurdo que rapidamente ele estava pronto para fazer sua melhor indicação de leitura.

Alguns anos após sair da universidade, comecei a me interessar pelos estudos de mestrado. Como eu não sabia o que pesquisar, procurei Clovis para uma conversa. Os assuntos da formação artística já estavam presentes e penso que algumas das sementes mais importantes deste doutorado foram plantadas naquele dia.

Após alguns minutos de conversa sentados em sua sala, expressei meu interesse pelo aprendizado na cultura popular – a questão do ofício me movia. Clovis se interessou pela pesquisa, me emprestou um livro em italiano de Aurora Milillo¹⁵ e me sugeriu ir a São Luiz do Paraitinga ver a Festa do Divino¹⁶.

Aproximadamente cinco anos depois daquelas aulas de Folclore eu me deparava com o não feito e o por fazer. Lá fui eu, sozinho, com uma câmera e um caderno de anotações, fazer uma pesquisa de campo com os participantes daquela festa popular. Conversei com bonequeiros, com o cozinheiro do Afogado¹⁷, com mestres e contra-mestres de Cavalhada¹⁸. Comi as comidas, ouvi as músicas e brinquei a festa.

Recordo da casa onde ficava o Império do Divino e do pacotinho de sal que recebi. A devoção ao Espírito Santo era evidente naquele local. Nunca me esqueci das pessoas que conheci por lá – o mais curioso é que perdi o caderno e o arquivo do vídeo no computador, deletado acidentalmente. Restava apenas o que eu havia escutado e testemunhado, somente aquilo que fazia de minha carne a única forma de recordação.

Ao retornar da viagem, me senti inseguro para construir um projeto de mestrado a esse respeito. Hoje percebo que tinha razão. Naquele momento, já eram estas páginas de doutoramento que estavam sendo plantadas. Fiquei sem pensar na pesquisa até 2006, quando comecei a ministrar aulas como professor.

O primeiro curso regular que dei era denominado “Desenvolvimento das Capacidades Pessoais”, no Instituto Europeu de Design de São Paulo. Eu ministrava as aulas com Luzia da Costa Moreira da Silva, a Luz, uma psicóloga de formação que havia sido minha professora de Hatha Yoga no Centro de Estudos Narayana.

Como nunca havia dado uma disciplina deste tipo, optei por aplicar aquela proposta de Clovis que eu mesmo nem fizera direito – o Folclore da Família. E como os alunos eram integrantes de um curso técnico de moda (Fashion Design), pedimos a eles que fizessem uma história da moda do ponto de vista da trajetória de suas famílias. Os resultados foram muito interessantes e passei a aplicar esta proposta em todos os lugares onde ministrei aulas.

¹⁵ Aurora Milillo, pesquisadora italiana de grande contribuição para as pesquisas de cultura popular daquele país. Coletou histórias populares para acervos relacionados ao Fundo Nacional da Arte e da Tradição Popular Italiana.

¹⁶ Realizada em diversas cidades do Brasil, a Festa do Divino, possui uma vasta simbologia relacionada à devoção ao Espírito Santo. Em São Luiz do Paraitinga ela é realizada no mês de maio, em função do domingo de Pentecostes.

¹⁷ O Afogado é o prato servido gratuitamente durante a festa. Trata-se de uma espécie de ensopado de carne que é cozido em panelas enormes por muitas horas.

¹⁸ A cavalhada é um teatro equestre ao ar livre que representa a luta de Mouros e Cristãos.

Uma das alunas deste curso fez uma apresentação muito emocionante para mim. Ela apresentou seus avós e subitamente percebi que ela era neta de uma importante personagem da dança, da expressão corporal, do teatro e da educação no Brasil – Maria Duschenes. Interrompi a aula para dividir com minha aluna e os demais a admiração que tinha por aquela mulher que introduziu os estudos de Laban no Brasil¹⁹.

Trazendo a presença de Laban via Maria Duschenes, esta aluna me fez refletir sobre a relação entre História e Memória nas artes. Passei a me perguntar por qual razão não somos capazes de reconhecer nossas filiações e de manter uma tradição erguida pelos trabalhos de nossos antepassados. O resultado deste questionamento foi um projeto de mestrado sobre a história e a memória de Flávio Império – orientado pela Professora Doutora Dilma de Melo Silva.

Dilma havia trabalhado com Flávio Império em uma montagem dirigida por Heleny Guariba no Teatro de Alumínio, em Santo André²⁰. Por sua indicação, conheci Amélia Império Hamburger, irmã do artista, que amparou completamente minha investigação. Ao longo de três anos fui conhecendo e entrando em contato com a obra de um dos maiores artistas brasileiros – ousar dizer um dos maiores do mundo.

Além disso, o nome de Flávio parecia abrir portas e acabou me colocando em contato com muitos de seus parceiros de trabalho. Foi na pesquisa histórico-documental que entrei em contato com um trabalho que ele realizara em 1976 com o grande Fauzi Arap. “Pano de Boca”, peça escrita e dirigida por Fauzi no antigo Teatro 13 de Maio, se tornou o estudo de caso para a produção de um dossiê de documentos.

Na pesquisa destes documentos tive a chance de ouvir a gravação em áudio de uma apresentação do espetáculo de 1976. Meu espanto foi total, o tempo se dissolveu e mergulhei em uma experiência teatral inesquecível através da memória sonora. Um universo se abriu dentro de mim unindo escuta-memória-experiência.

¹⁹ A respeito da relação entre os estudos de Laban e sua introdução no Brasil por Maria Duschenes sugiro a consulta do livro “Arte do movimento: as descobertas de Rudolf Laban na dança e ação humana”, de Solange Arruda, e o documentário “Maria Duschenes: o espaço do movimento”, de Inês Bogéa e Sergio Roizenblit. O Encarte do DVD do documentário possui alguns textos de Inês Bogéa com informações importantes sobre Dona Maria: “Maria Duschenes pôs sua arte e suas idéias a serviço da dança no Brasil. Ela faz parte de uma turma de estrangeiros que chegou ao país no entre guerras, com idéias novas e informações para partilhar, gerando um movimento de transformação da dança local. ‘Com a dança a gente fala com o mundo’, gostava de dizer. Duschenes introduziu no Brasil os métodos de Emile Jaques Dalcroze (1865-1950) e Rudolf Laban (1879-1958), tecendo os fios que adensaram o meio artístico, inter-relacionando as artes e acentuando sempre a ligação do corpo com o intelecto”. (BOGÉA, 2006)

²⁰ Refiro-me à montagem teatral “Jorge Dandin”, de Molière, em 1968, em que Flávio Império assinava cenários e figurinos.

Essa história teria como continuação minha defesa de mestrado, quando ouvi as considerações dos Professores Reynuncio Napoleão de Lima e José Batista Dal Farra, o Zebba, sobre meu trabalho. Flávio Império fora evocado tantas vezes que a banca me sugeriu continuar minhas pesquisas sobre ele.

Contudo, algo acontecera naquele dia entre eu e Zebba – ousou dizer amarrado pelo próprio nome de Flávio Império e de uma personagem ainda oculta naquele instante... Myriam Muniz. No final da defesa, perguntei se Zebba me orientaria no doutorado – cada letra deste texto é um viva à sua resposta.

Canto III

*Para cantar é preciso perder o interesse de informar.*²¹

Manoel de Barros

As histórias que pude ouvir ou mesmo testemunhar destes dois grão-mestres, Cyro e Clovis, revelavam duas concepções de formação permeadas pela relação entre a origem e a filiação. Uma, a de Cyro, tratando da retomada da herança dos gregos e revisão da trajetória familiar através da psicanálise. A outra, de Clovis, tratando do olhar para as festas e folguedos populares do Brasil e para a riqueza cultural do ambiente familiar.

Estas duas concepções de origem dialogavam, cada uma à sua maneira, com as mais variadas formas de buscar um saber viver. Em certo sentido, considero que elas remetem à configuração apresentada por Walter Benjamin sobre as “famílias de contadores de histórias”. Refletindo sobre dois troncos arquetípicos da linhagem dos narradores, Benjamin fala do “marinheiro comerciante” e do “camponês sedentário” como manifestações estruturantes da arte de contar histórias.

A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores. [...] Entre eles existem dois grupos, que se interpenetram de múltiplas maneiras. A figura do narrador só se torna plenamente tangível se temos presentes esses dois grupos. ‘Quem viaja tem muito que contar’, diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe. Mas também escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições. Se quisermos concretizar esses dois grupos através dos seus representantes arcaicos, podemos dizer que um é exemplificado pelo camponês sedentário, e outro pelo marinheiro comerciante. Na realidade, esses dois estilos de vida produziram de certo modo suas respectivas famílias de narradores. Cada uma delas conservou, no decorrer dos séculos, suas características próprias. [...] No entanto essas duas famílias, como já se disse, constituem apenas tipos fundamentais. (BENJAMIN, 1994, p.198)

²¹ BARROS, 2010, p.458.

Em certo sentido, estes tipos revelados por Walter Benjamin são representações de uma conduta cuja sabedoria resulta das dinâmicas de vida escolhidas e empreendidas pelos caminhos do viver. Se no caso daquele “marinheiro comerciante” todas as suas viagens são como uma grande “bagagem”, o “camponês sedentário” tem na permanência em seu chão o manancial das histórias que pode contar. Penso que estas duas dinâmicas iluminam as múltiplas faces do que pode vir a ser uma *experiência de escuta*.

Não se percebeu devidamente até agora que a relação ingênua entre o ouvinte e o narrador é dominada pelo interesse em conservar o que foi narrado. Para o ouvinte imparcial, o importante é assegurar a possibilidade da reprodução. A memória é a mais épica de todas as faculdades. Somente uma memória abrangente permite à poesia épica apropriar-se do curso das coisas, por um lado, e resignar-se, por outro lado, com o desaparecimento dessas coisas, com o poder da morte. (BENJAMIN, 1994, p.210)

Pensando sobre duas formas de empregar a própria energia nos estudos e no trabalho, retomo o escritor japonês contemporâneo Haruki Murakami. No prefácio de seu livro “Do que eu falo quando eu falo de corrida: um relato pessoal”, ele conta que “Somerset Maugham certa vez escreveu que em cada barbear reside uma filosofia” e, mais adiante, ele conclui que “[...] por mais mundana que uma ação possa parecer, fique nela tempo suficiente e ela se tornará um ato contemplativo, meditativo, até”. (MURAKAMI, 2010, p.7)

Encontrei nestas palavras de Murakami uma forma de refletir metaforicamente sobre o processo vivenciado nestes quatro anos de doutoramento. O autor desenvolveu esta reflexão comparando suas experiências em corridas de curta e de longa distância. O vínculo existente entre a escolha de uma modalidade esportiva e o tratamento que cada esportista dá à sua potência ilumina o tipo de experiência que nos propomos a vivenciar.

No livro, o saber da experiência da corrida é revelado pela permanência em uma ação, elevando a própria ação à sua potência poética. Há uma travessia possível na permanência, como se um simples fazer fosse por si só um pensar pelo padecer. O que seria o equivalente a dizer que a forma como cada corredor se relaciona com o ato de correr oferece um paralelo com as formas como decidimos viver nossas vidas.

A corrida de curta distância costuma solicitar um tipo de força de explosão onde cada corredor deve chegar ao máximo de sua potência num curto espaço e em pouco tempo. Por outro lado, as corridas de longa distância solicitam aos corredores outras habilidades, relacionadas à capacidade dos atletas permanecerem envolvidos em suas atividades por muito tempo e em percursos maiores.

O doutoramento é como um trajeto percorrido por vários corredores de diferentes maneiras. Para cada corredor ele pode ser entendido como uma corrida de curta ou de longa distância. A escolha reside justamente em decidir o tamanho do percurso. Pode-se optar pela curta distância em direção à titulação ou pela longa distância que o insere em um processo de formação retrospectivo.

As etapas desta corrida são conhecidas por todos os corredores. Os alunos de pós-graduação sabem perfeitamente que, do processo seletivo à defesa, irão enfrentar disciplinas, exame de qualificação, reuniões de orientação e defesa da tese. A definição prévia das etapas não pode determinar como cada pesquisador vai escolher proceder em seu percurso.

Ao final do percurso, na redação da tese a ser apresentada, cada corredor se depara com sua própria experiência de doutoramento. Como a experiência de um doutoramento é sempre única, cabe ao sujeito da experiência a decisão de revelar ou não seu saber individual. Com esta afirmação, desejo explicitar que o conhecimento do objeto pesquisado não corresponde, necessariamente, ao saber oriundo de uma experiência do doutoramento.

Neste trabalho privilegiei a segunda opção, pois acredito ser o melhor a oferecer. Atentei para tudo aquilo que me afetara ao longo da pesquisa – da escolha do objeto às matérias de pós-graduação. Estes afetos eram a melhor forma de averiguar se estávamos no caminho da experiência. Qualquer pesquisador pode escrever sobre seu objeto de pesquisa, com total competência e mérito, desconsiderando sua experiência de doutoramento.

Ele pode, por exemplo, ter construído um conhecimento repleto de informações precisas imaginando que nada tenha lhe afetado. Não haveria, portanto, qualquer necessidade de descrever seu processo de aprendizado ou refletir sobre tudo aquilo que lhe permitiu chegar até a defesa da tese. Contudo, pode-se dizer que o saber da experiência do doutoramento, do ponto de vista da formação do pesquisador, provém exatamente daquilo que lhe aconteceu enquanto esteve pesquisando.

No mês de fevereiro do ano de 2001 tive a oportunidade de participar de um curso de *Commedia dell'arte* realizado pelo grupo Barracão Teatro em sua sede localizada em Barão Geraldo, Campinas. Este curso era ministrado por Tiche Viana e Esio Magalhães, tendo um forte treinamento corporal e, ao mesmo tempo, um sólido trabalho de exploração da linguagem da máscara.

Ao longo do curso, fomos trabalhando com muitas máscaras, partindo do “nascimento da máscara” até o trabalho com as meias máscaras expressivas, especificamente. Recordo também que havia um determinado momento em que podíamos colocar qualquer máscara da *Commedia dell’arte* para uma exploração com a máscara escolhida. Em uma destas explorações tomei a máscara do *Dottore di Bologna*²² para fazer um teste diante dos mestres e dos colegas.

Mesmo com a máscara já em meu rosto, nada acontecia. Nada acontecia, mesmo que tentasse fazer as características exteriores e comportamentais do tipo citado, um senhor obeso, com trejeitos exagerados. Não conseguia compreender o que fazer concretamente. No espaço da cena havia um banco que eu praticamente não usava. Não havia percebido naquele objeto nenhuma dica do que poderia fazer.

Depois de vários minutos de desconforto, naquele lugar de onde muitas coisas nascem no teatro, Tiche fez uma primeira intervenção, me perguntando sobre o banco. Respondi apenas que o banco era leve. Ela então me perguntou o que era leve, e eu respondi apenas que leve era leve. Novamente, ela me questionou o que era leve, e eu respondi que era o banco. Como se fosse então minha última chance, pelo menos na minha cabeça, ela me perguntou mais uma vez o que era leve.

Eis, então, que, subitamente, como se não precisasse pensar ou fazer força alguma, a mágica se deu pela natureza da nova resposta à pergunta. Eu respondera simplesmente que leve era o oposto de pesado. Pronto! Em cena aparecera um *Dottore di Bologna*. A resposta, que parecia ridícula, abria as portas para a máscara que nascera pela experiência deste jogo. Este jogo era o arsenal de explicações proposto por este incrível e revelador personagem da tradição de máscaras italiana.

Em certo sentido, esta pequena anedota, desenhada a partir da lembrança, reflete o temor real e permanente de que este trabalho não seja nada mais do que isso. Eu, com uma máscara de *Dottore*, tentando explicar de forma rocambolesca tudo o que é óbvio e perfeitamente visível. Algo como uma verborragia impressa, tentando apenas ludibriar o leitor para obter algum benefício, que aqui, no caso, seria meu título de doutor.

²² “O Dottore de Bolonha, luz erudita de todas as faculdades, usa uma toga preta com gola branca, capuz preto apertado sob um chapéu preto com as abas longas viradas para cima. Vomita citações em latim, cria uma confusão desesperadora, toma as Graças pelas Parcas e brilha pela mais cândida lógica – por exemplo: ‘Um navio que não está no mar, obviamente está no porto’”. (BERTHOLD, 2010, p.355)

Ao mesmo tempo, pensando naquilo que aprendi com a máscara, tinha um profundo receio de que o trabalho pudesse se tornar uma outra coisa. Eu, com a máscara de *Dottore*, sem conseguir ser tomado por seu jogo, infértil diante da grandeza da tradição teatral. Temia estar usando algo muito poderoso da forma errada. Temia não ser capaz de viver plenamente o jogo de relações proposto por este personagem. Relações expressas de forma tão precisa nos traços da testa, das sobrancelhas e do nariz deste outro rosto.

A possessão: usar a máscara é deixar de ser o que se é e encarnar, durante a mascarada, o Poder do além que se apossou de nós e do qual imitamos ao mesmo tempo a face, o gesto e a voz. O desdobramento do rosto em máscara, a superposição da segunda ao primeiro, que o torna irreconhecível, pressupõem uma alienação em relação a si mesmo, um controle por parte do deus que nos passa o freio e as rédeas, que nos cavalga e arrasta em seu galope; estabelece-se portanto, entre o homem e o deus, uma contiguidade, uma troca de estatuto que pode chegar à confusão, à identificação, mas ainda nessa proximidade instaura-se o apartar-se de si mesmo, a projeção numa alteridade radical, inscrevendo-se na intimidade e no contato a maior das distâncias e o estranhamento mais completo. (VERNANT, 1998, p.104)

O fato é que a existência de uma meia-máscara expressiva como esta revela uma crítica explícita ao comportamento do sabichão intelectual que a tudo quer explicar. A máscara de *Dottore di Bologna* é um prenúncio do mercado da explicação. Seja como prenúncio ou como alerta, para além dos receios politicamente corretos, toda tipificação teatral envolve uma sabedoria sobre o humano e suas repetições.

A máscara deixa exposta nossa necessidade de explicações. E a respeito da relação entre a “necessidade de explicação” e o desenvolvimento da educação, Jacques Rancière revela que “[...] o ato essencial do mestre era *explicar*, destacar os elementos simples dos conhecimentos e harmonizar sua simplicidade de princípio com a simplicidade de fato, que caracteriza os espíritos jovens e ignorantes”. (RANCIÈRE, 2011, p.19) A partir de uma experiência de Joseph Jacotot, o autor problematiza uma “ordem explicadora” da seguinte forma:

A lógica da explicação comporta, assim, o princípio de uma regressão ao infinito: a reduplicação das razões não tem jamais razão de se deter. O que detém a regressão e concede ao sistema fundamento é, simplesmente, que o explicador é o único juiz do ponto em que a explicação está, ela própria, explicada. Ele é o único juiz dessa questão, em si mesma vertiginosa: teria o aluno compreendido os raciocínios que lhe ensinam a compreender os raciocínios? É aí que o mestre supera o pai de família: como poderia este último assegurar-se de que seu filho compreendeu os raciocínios do livro? O que falta ao pai de família, o que sempre faltará ao trio que forma com a criança e o livro, é essa arte singular do explicador: a arte da *distância*. O segredo do mestre é saber reconhecer a distância entre a matéria ensinada e o sujeito a instruir, a distância, também, entre *aprender* e *compreender*. O explicador é aquele que impõe e abole a distância, que a desdobra e a reabsorve no seio de sua palavra. (RANCIÈRE, 2011, p.21)

O nome da máscara destinada à explicação, *il Dottore di Bologna*, é uma referência literal a uma das mais antigas instituições universitárias do mundo – a Universidade de Bolonha. Quem é o *Dottore*? O Intelectual? O Médico? O Juiz? Todos que assumem um *status* concentrados em um único tipo, cujo comportamento destila uma crítica ácida ao poder de quem pode evitar a morte ou decretá-la.

Podemos dizer que a máscara alerta, em certo sentido, a algo que todos nós experimentamos quando frequentamos o ambiente acadêmico: uma mudança de *status* e a falácia dos conceitos. A titulação acadêmica não é uma patente militar e, mesmo que o fosse, haveria outra máscara para nos ensinar sobre as variações da valentia – a máscara do *Capitano*, por exemplo. O conceito, por outro lado, aparece como tesouro maior da vida acadêmica e, entretanto, torna-se um operador cada vez mais afastado da vida cotidiana.

Há, contudo, outra lição que a máscara pode oferecer. Talvez fosse interessante cada pesquisador doutorando vestir a máscara de *Dottore* por algum tempo. E brincar nesta posição para descobrir se esse jogo lhe satisfaz ou não. Abandonada a máscara um novo caminho se abre. Levando o conhecimento menos a sério, talvez possamos brincar o doutoramento. Na brincadeira, talvez nos aproximemos da posição do *mestre ignorante*, uma vez que para Jacques Rancière seria preciso “inverter a lógica do sistema explicador”.

A explicação não é necessária para socorrer uma incapacidade de compreender. É, ao contrário, essa *incapacidade*, a ficção estruturante da concepção explicadora de mundo. É o explicador que tem necessidade do incapaz, e não o contrário, é ele que constitui o incapaz como tal. Explicar alguma coisa a alguém é, antes de mais nada, demonstrar-se que não pode compreendê-la por si só. Antes de ser o ato do pedagogo, a explicação é o mito da pedagogia, a parábola de um mundo dividido em espíritos sábios e espíritos ignorantes, espíritos maduros e imaturos, capazes e incapazes, inteligentes e bobos. O procedimento próprio do explicador consiste nesse duplo gesto inaugural: por um lado, ele decreta o começo absoluto – somente agora tem início o ato de aprender, por outro lado, ele cobre todas as coisas a serem aprendidas desse véu de ignorância que ele próprio se encarrega de retirar. (RANCIÈRE, 2011, p.23)

Em um texto denominado “A mestra aprendiz”, apresentado na *V Reunião Científica de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*, José Batista dal Farra Martins (Zebba) se utiliza de uma passagem do “Grande Sertão: Veredas”, de João Guimarães Rosa, para refletir sobre sua filiação artística em relação à Myriam Muniz. Nesta reflexão, Zebba também problematiza a posição do *mestre* na aprendizagem teatral.

A palavra *mestre*²³ pode receber os mais diversos significados, que percorrem um longo caminho, indo de sua conotação mística à perspectiva artesanal medieval e renascentista. Estes significados chegam inclusive a tocar na atribuição obtida mediante titulação nos estudos de pós-graduação *stricto sensu*.

Na obra de Guimarães Rosa, algumas destas atribuições, que colocam o mestre como o detentor de conhecimentos a serem transmitidos, são subvertidas. O mestre passaria a se apresentar menos em sua exuberância de um conhecimento monolítico e mais como sujeito aberto à aprendizagem. Nas palavras de Guimarães: “Mestre não é quem sempre ensina, mas quem de repente aprende. Por que é que todos não se reúnem, para sofrer e vencer juntos, de uma vez?”. (ROSA, 2001, p.326)

Em ambos os casos, no entanto, a figura do *mestre* está associada a um tipo de aprendizagem inscrita em um tempo e um espaço, específicos e determinados, fruto de uma convivência. A partir desta ideia de que *mestre* não é aquele que sempre ensina, mas sim aquele que de repente, de súbito, aprende, ou seja, está disponível para o aprendiz, Zebba reconstrói parte de sua trajetória avaliando a pedagogia teatral de Myriam Muniz na convivência com uma *mestra aprendiz*.

[...] Os primeiros contatos com o mestre são reveladores, iluminam de chofre um caminho cheio de dúvidas, pois suas palavras são exatas, lapidadas que foram em incontáveis aulas, ensaios e reflexões. Território de passagem, o aprendiz arma os sentidos na direção da voz e do gesto do mestre, convocando-se os fluídos receptivos do sujeito da experiência. [...] Portanto, no processo pedagógico, o aprendiz sintoniza as ondas do mestre, especialmente nos primeiros contatos, quando capta princípios que depois vai verificar e aprimorar. Myriam aponta para percepção plena da presença do outro como o primeiro requisito para que se estabeleça esta relação, colocando-se o mestre também em uma atitude de receptividade e de exposição: o mestre aprendiz. Não se trata de trabalhar procedimentos para o ator, mas compreendê-lo na totalidade do seu ser. (MARTINS, 2009)

Se a presença do Outro é fundamental para que o aprendiz se instaure, pois o foco está na relação, será que não seria o compromisso do ouvinte que instaura a potência daquele que profere a palavra? Não seria então o *mestre* uma construção desta relação? Quem dá forma ao mestre? Aquele que o deseja nesta posição? Quem dá forma ao professor?

²³ O verbete “mestre”, do “Dicionário SESC: A linguagem da Cultura”, apresenta as seguintes informações: “Designação atribuída a um artífice ou artista que, durante a Idade Média e parte da Renascença, tivesse realizado todo o aprendizado técnico de sua profissão em uma guilda ou corporação de ofício, incluindo-se uma ‘obra-prima’ (neste caso, a primeira obra independente), adquirindo assim o direito de dirigir um ateliê e contratar seus próprios aprendizes. A escala técnica e social do artífice englobava, de modo hierárquico, as condições de aprendiz, oficial e mestre. [...]”. (CUNHA, 2003, p.407)

O aluno? Quem dá forma ao teatro? O espectador? Em todos estes casos, a presença do Outro é condição para que a relação se instaure, mas instaurar uma relação é o bastante?

Por aproximadamente vinte anos, Zebba conviveu com Myriam, “caminhando” ao seu lado nas mais diferentes posições e funções da criação teatral. Esta convivência próxima se deu, muitas vezes, na própria casa da *mestra aprendiz*, possibilitando um contato de outra natureza, profundamente ligado à formação de uma “comunidade de ouvintes” como fala Walter Benjamin e ao “sentido alquímico” atribuído por Myriam à criação.

De fato, o mundo que Myriam girava era São Paulo, onde nasceu e teceu sua história. Em sua casa, todo objeto possuía memória e cada mudança trazia fragmentos dos espaços anteriores. Dispostos com elegância precisa, ela os organizava em altares, que de noite a iluminação delicada recortava e fundia, momentos em que criava a atmosfera desejada para um contato próximo com o aprendiz. Havia, assim, espaços de observação do todo, das relações interpessoais emergentes da experiência grupal, coordenados com outros, cujo ponto máximo acontecia na casa, em que o contato se fazia próximo. [...] Para Myriam, o conhecimento teatral se construía como experiência de exposição, tornando-se inadmissível diretores e professores impermeáveis à atuação cênica. Como consequência, será impossível formularem-se, por exemplo, princípios exclusivos da voz para o ator, pois que Myriam trabalhava o ator, na totalidade do ser. (MARTINS, 2009)

A visão da proposta pedagógica de Myriam Muniz apresentada por Zebba apresenta o desafio de entender a formação do artista teatral como algo que está profundamente ligado ao amadurecimento e a permanente transformação do ser humano²⁴. Uma transformação que não tem apenas o aluno-discípulo-ator como aprendente, mas que exige de ambos, professor e aluno, disponibilidade para a mudança.

Nesta perspectiva não existem exercícios formulados previamente que serviriam a qualquer ator. Tampouco as dificuldades poderiam ser avaliadas pela maior ou menor eficiência de um diretor-professor. Haveria, isto sim, uma capacidade de olhar para um ser humano descobrindo como auxiliá-lo em sua própria descoberta de si. Uma capacidade de escutar um ser humano para que ele mesmo se escute através da relação.

Não se trata de uma questão de método, no sentido de formas particulares de aprendizagem, trata-se de uma questão propriamente filosófica: saber se o ato mesmo de receber a palavra do mestre – a palavra do outro – é um testemunho de igualdade ou de desigualdade. É uma questão política: saber se o sistema de ensino tem por pressuposto uma desigualdade a ser “reduzida”, ou uma igualdade a ser verificada. (RANCIÈRE, 2011, p.12)

²⁴ “Voce vai entender você pra depois olhar pro outro. Não adianta não saber quem é e ir lá olhar pro outro. Você vai dizer uma porção de besteiras. Entendido? [...] Artista é alguém importante que na sociedade puxa ela pra frente. O artista puxa a sociedade para frente, pra abrir a visão, porque a sociedade é assim, só tem um ponto de vista [...]” (MUNIZ, 2006). Trecho retirado do depoimento de Myriam Muniz no DVD do espetáculo “Teatrosamba do caixote”, do Grupo dos 7.

Canto IV

*Tenho uma experiência tão louca do divino que rirão de mim se eu a relatar.*²⁵

Georges Bataille

Este texto chegou à sua primeira versão entre o Natal de 2014 e o Dia de Reis, em 2015. Rosane Almeida, no curso “A Arte do Brincante para Educadores”, falou muitas vezes de uma outra lógica presente nas festas populares. A gratidão e a esperança estão presentes em muitas festas, assim como também aparecem no ciclo natalino, talvez ocultas por um presentear desmedido na sociedade de consumo.

Na casa de minha avó materna, em São Simão, havia uma imagem do menino Jesus na manjedoura. Recordo de ocasiões, quando passei algumas férias na casa dela nesta época, em que vinham pessoas para rezar ao lado da imagem que, se não me engano, “visitava” outras casas da rua e do bairro onde vovó morava. A criança é um símbolo bonito de renovação, inocência e espontaneidade.

Duas outras coisas sempre me chamaram a atenção na casa de minha avó: uma cristaleira com portas de vidro, cheia de pequenas louças à mostra, que me inspiravam cuidado e um certo desejo de colecionismo de recordações; e uma imagem na qual Jesus Cristo tinha um coração aparente e cheio de luz. Imagino que essa seja uma simbologia pertinente para evocar uma outra razão – a luz do coração, uma luz oriunda da paixão.

Ao lado da grande metáfora da «luz intelectual» viveu outra de destino bem diferente: a sua continuidade não parece ter-se mantido, de tal maneira que temos de lançar mão de uma outra metáfora: a do rio cujas águas se escondem absorvidas pelo tempo, para voltar a aparecer; nada mais parecido com a areia devoradora da água, que a passagem do tempo que, às vezes, parece encobrir muitas coisas que morreram e que continuam a vida secretamente, quase clandestinamente, com uma continuidade que poderíamos chamar de infra-histórica. Durante épocas inteiras não alcança o nível visível do histórico; se se recordam, podem parecer ecos arcaicos, curiosidades, arqueologia. Se aparecem ao vivo, é com a modesta vida do folclore, forma de existência anónima, dispersa e não sistemática, em períodos como este da cultura ocidental, em que o visível é tão esmagador que some na sombra mais opaca o que com ela não concorda. [...] Uma destas metáforas, nada actual, refere-se a uma certa forma de vida e conhecimento. Se a outra, que pareceu vencê-la e até suplantá-la um dia na sua história, parece inactual, esta ainda o é mais. Trata-se de uma metáfora em que a luz desempenha um papel importante, a luz e a visão, mas referidas a outro órgão diferente do pensamento, a esse esquecido, relegado ao folclore: o coração. (ZAMBRANO, 2000, p.20).

²⁵ BATAILLE, 1992, p.39.

Segundo Patrice Pavis, a paixão era uma “[...] forma dramática medieval inspirada nos Evangelhos que representava a Paixão de Cristo nos *mistérios*. A representação apresentava quadros espetaculares, durava vários dias, e empregava centenas de atores, envolvendo nela toda a cidade.” (PAVIS, 2011, p.273)²⁶ Entretanto, na história do teatro, a paixão está associada a uma longa tradição de celebração da capacidade de renovação da natureza, elaborada mitologicamente em narrativas que remontam ao Egito e à Grécia Antiga.

Osíris, Dionísio e Jesus Cristo são personagens de narrativas completamente diferentes, porém, coincidentes do ponto de vista do ciclo vida-morte-ressureição, ou seja, da simbologia de renascimento. Nas palavras de Vernant, assim pode ser sintetizado o nascimento e renascimento de Dionísio a partir de sua mãe Sêmele e de seu pai Zeus:

[...] Zeus terá relações com ela, não de um dia, mas mais duradouras. Sêmele, que vê Zeus deitar-se a seu lado toda noite sob a forma humana, mas que sabe que se trata de Zeus, deseja que o deus lhe apareça pessoalmente em todo o seu esplendor, em sua majestade de soberano dos bem-aventurados imortais. Não para de implorar-lhe para que ele se mostre. Evidentemente, mesmo que de vez em quando os deuses assistam a seus casamentos, é sempre um perigo para os homens querer que os deuses se apresentem diante de seus olhos tal como são, como fariam parceiros mortais. Quando Zeus acata o pedido de Sêmele e aparece em seu esplendor fulminante, ela é consumida pela luminosidade flamejante, pelo brilho divino do amante. Sêmele queima. Como já está grávida de Dioniso, Zeus não hesita um segundo: tira o corpo de Sêmele, que está se consumindo, o pequeno Dioniso, faz um corte na própria coxa, abre-a, transforma em útero feminino e ali coloca o futuro filho, que é então um feto de seis meses. Assim, Dioniso será duplamente filho de Zeus, será o “nascido-duas-vezes”. (VERNANT, 2000, p.150)

Há uma circularidade no mito daquele que nasce duas vezes, uma narrativa que parece contemplar outra relação com o tempo. A renovação e a repetição se apresentam nesta simbologia tão reveladora. Há também uma ambivalência na força poderosa do esplendor de Zeus. Sua manifestação como que o obriga a se responsabilizar pelo estrago que sua exibição causou – Dionísio deve ser gestado pela mãe e pelo pai.

Quando era mais novo, queria muito ser arqueólogo. Em certo sentido, imagino que meu sonho era descobrir os tesouros do passado, enterrados em paisagens silenciosas –

²⁶ Segundo o mesmo autor, em seu “Dicionário de Teatro”, o Mistério era um “drama medieval religioso (do século XIV ao século XVI) que põe em cena episódios da Bíblia (Antigo e Novo Testamento) ou da vida dos santos, representado quando das festas religiosas pelos atores amadores (mímicos e menestrelis, principalmente), sob a direção de um condutor e em cenários simultâneos, as *mansões*. O mistério dura vários dias, com um narrador para estabelecer a ligação entre os episódios e os locais e com um *meneur de jeu*. [...] Chocada com a evolução do mistério para o burlesco e a grosseria, a Igreja proíbe, em 1548, dar a religião em espetáculo na Île de France, mas a tradição se perpetua na França e em toda a Europa (*autosacramentales* na Espanha e em Portugal, *miracle plays* na Inglaterra; *laudi* na Itália, *Mysterienspiele* na Alemanha)”. (PAVIS, 2011, p.246)

uma topografia conivente com o esquecimento. A paisagem do esquecimento sempre me pareceu um recurso da sabedoria da memória. Hoje me parece também um convite à brincadeira de escavar ou um outro tipo esconde-esconde.

Nesta brincadeira que a memória nos propõe, é preciso desejar encontrar. Há que se vasculhar, buscar algo que nem sabemos o que é e que foi deixado para repousar fora do alcance da luz do sol. Fora do alcance da luz do sol, o passado é como algo que em sua espera tornou-se uma presença invisível. Em nosso corpo, e nos encontros que temos ao longo da vida, ressoam alegrias e tristezas – abalos de afetos do viver.

Em uma disciplina da pós-graduação, lemos um texto de Regina Machado sobre o pôr do sol²⁷. O pôr do sol é a imagem do ciclo de um dia que se encerra fazendo nascer a noite. Ela mesma, a noite, está sempre prenhe de mais um dia que virá. O fim do dia – esta assustadora ausência da luz – revela em nosso mundo seres de comportamentos impensáveis à luz do sol. São seres que parecem nos convidar, ao mesmo tempo, para o repouso e a celebração.

Fechamento de ciclo ou ciclo instaurado? Começar pelo fim ou terminar pelo começo? Não importa. A transitoriedade e o inacabamento é que ganham força com estas palavras que escrevo. A morte – estas costas da vida que, como as nossas, somos incapazes de ver – parece nos visitar todas as noites para checar como temos vivido. Vai acabar, pois tudo acaba. E quando acabar, o que começa? Não seria essa a nossa maior aventura? Irmos até o fim?

Há três anos, diariamente, no final da tarde, sentado na sacada de minha casa na Vila Madalena, em São Paulo, contemplo o entardecer tendo diante de meus olhos a Universidade de São Paulo. A posição privilegiada, hoje, me parece estratégica para a natureza do aprendizado que necessitava empreender. Nesta paisagem, o sol dormia todos os dias na direção da Cidade Universitária, como se a repetição fosse me dando tempo para amadurecer o vivido.

²⁷ Refiro-me ao texto “Venha ver o pôr do sol: considerações sobre a experiência do silêncio na formação artística”, disponível em <http://online.unisc.br/seer/index.php/signo/article/view/4926/3453>, e à disciplina “As Narrativas da Tradição Oral e a Formação de Educadores Artistas”, ministrada pela professora doutora Regina Stela Barcelos Machado, que cursei em 2012 no Programa de Pós-Graduação em Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes. Em meu entendimento, tratava-se de uma aproximação *teórico-poética* de um conto tradicional e do texto “A tradição viva”, de Hampaté Bâ, onde as atividades propostas eram amparadas metodologicamente pela abordagem triangular do ensino das artes.

De fato, eu precisava muito de uma perspectiva para compreender minha trajetória de imersão total dentro da Universidade. Precisava situá-la em algo maior, colocando-a em um horizonte que abarca seu lugar dentro da cidade. Afinal, como já foi colocado, me entreguei totalmente à minha graduação integral em Artes Cênicas por quatro anos, voltei para mais três anos de mestrado em Estética e História da Arte e, por fim, me dediquei, nos últimos quatro anos, aos estudos de doutoramento, novamente em Artes Cênicas.

Em onze anos de USP conheci pessoas queridas e através delas descobri e conquistei coisas maravilhosas. Da Universidade nasceram meus grandes amores, formei uma nova família e renasceu a minha antiga. A partir das experiências da Universidade descobri minhas profissões, percebi limitações, desenvolvi meus talentos. Vivi aquele lugar com tanta intensidade que cheguei a pensar por muito tempo que sair dela era abandonar o melhor de mim.

Talvez por ter recebido tantos presentes daquele lugar, ao longo dos anos, fui adiando da forma mais eficiente possível minha saída oficial deste ambiente protegido. Quero dizer que aceitei continuar estudando como uma sofisticada estratégia de proteção. Combinei a vontade de estudar com o desejo de evitar o enfrentamento com o mercado ou, melhor dizendo, vivenciar o fato de que a formação universitária não criava por si só uma área de atuação profissional.

Como não fui capaz, depois de terminar a graduação, de desenvolver uma carreira artística em teatro, havia me decidido no início do doutoramento tentar retomar meus trabalhos como ator e diretor. Voltei à Universidade me propondo a criar um espetáculo teatral a partir de uma técnica pessoal que envolvesse a memória de minha trajetória formativa. Planejei empreender um levantamento dos procedimentos coletados em minha formação técnica no teatro e na dança para somá-los e aplicá-los às memórias pessoais.

Destas expectativas nasceu um primeiro projeto levado ao CEPECA²⁸, grupo de pesquisa coordenado pelo Professor Doutor Armando Sérgio na ECA/USP. Apesar de ser um projeto perfeitamente realizável com o apoio do grupo, percebi que essa retomada da criação estava se dando de uma forma completamente artificial. Artificial porque este primeiro projeto era apenas pretexto para tentar voltar a fazer teatro via Universidade, o que não me ajudaria muito a vencer a dificuldade de fazer teatro fora dela.

Na época, eu tinha esta crença de que seria capaz de “forçar” a retomada de minha carreira artística de qualquer forma. No entanto, tudo apontava para outra direção, para

²⁸ Centro de Pesquisa em Experimentação Cênica do Ator: <<http://www2.eca.usp.br/cepeca/>>.

algo mais profundo, relacionado justamente à revisão do que me impedira seguir adiante. E como julgava que o que me paralisava fora, em parte, um longo luto pela morte de um amigo querido nos tempos de graduação, ousei partilhar meus sentimentos em relação a esta lembrança com os colegas pesquisadores.

Em meu relato pessoal no grupo de pesquisa, dividi a dor de receber a notícia de sua parada cardíaca logo após um ensaio, ali mesmo naquela sala, dez anos antes. Outros pesquisadores relembrouam questões pessoais em depoimentos emocionantes. Curiosamente, o desdobramento deste procedimento em nada teve relação com a cena que apresentei na semana seguinte.

Talvez, a única pista fornecida por todo esse processo fora uma intuição de que era preciso ser atravessado pela experiência para poder se colocar em cena. Com isso, descobri que era incapaz, naquele momento, de voltar a brincar de *Outro*. Decidido a desistir de minha ideia inicial, comecei um longo processo de pesquisa para saber primeiro o que *não* era meu objeto. Posteriormente, tendo localizado meu interesse na *escuta*, passei a procurar o que *não* era *escuta*, até compreendê-la como a percepção daquilo que nos afeta.

A *escuta* é um objeto dado pelo corpo e no corpo de cada ser humano, criando e problematizando, simultaneamente, um espaço relacional de dentro e fora. Há três instâncias de relação que interessam aqui: a escuta de si – que chamarei de paixão; a escuta do outro – que chamarei de compaixão; e a escuta do mundo – que tratarei como ética²⁹.

A escuta de si é a paixão como reconhecimento de um padecer pelo que nos afeta. A escuta do outro é a compaixão pelo reconhecimento de que este padecer pode acontecer ao outro, sendo eu e o outro, para ambos, atravessadores e atravessamentos. E a escuta do mundo é a ética, primeiro porque estamos todos no mundo. E, segundo, pela responsabilidade no que fazemos, conosco e com os outros, diante da forma como a realidade nos afeta.

²⁹ Obviamente, sabemos da relação que poderia ter sido estabelecida entre a ideia de afeto e o pensamento de Espinosa, principalmente a partir do estudo feito sobre sua obra “*Ética*” e os estudos feitos desta obra por Marilena Chauí. Não nos debruçamos ainda sobre este autor e imagino que seja um caminho para a continuidade da pesquisa, pois, como escreve Nise da Silveira: “Meu caro Spinoza, intrigou-me de início que você houvesse dado o título de *Ética* ao seu grande, perturbador livro. A palavra ‘ética’ logo sugere sermões insípidos, regras de conduta que ninguém quer ouvir e muito menos ler. Seu livro nada tem a ver com esses fastidiosos assuntos. Logo você desmancha qualquer mal-entendido, esclarecendo que não visa a ditar regras de conduta e sim ‘pretende objetivar as ações e os apetites humanos tal como se estudasse linhas, planos, corpos, sempre segundo o método geométrico’ (*Ética*, prefácio, III)” (SILVEIRA, 1995, p.65)

Por coincidir com as carnes dos sujeitos as escutas se manifestam plenas de resquícios das vivências individuais e coletivas. Estas vivências individuais e coletivas formam uma imensa paisagem do que pode ser o escutar. Recordo-me da *escuta* como estratégia de bisbilhotice.

De pequeno, queria saber o que meus pais faziam ou conversavam quando meu pai chegava do trabalho. Todas as noites, antes de jantarmos, meus pais se fechavam em seu quarto e lá ficavam por algum tempo. Na minha curiosidade infantil, tentava olhar pelo buraco da fechadura, mas felizmente, só via a porta do banheiro da suíte.

Descobri na escuta uma estratégia para direcionar meus interesses. Eu tentava ouvi-los, literalmente, atrás da porta, desejoso por flagrar algo sobre estes encontros sigilosos. Interessante esta potência que atribuí à *escuta*, de me transportar para fora, atravessando o limite físico da porta em direção ao “proibido”. A *escuta* era, desde o início uma transgressão. Anos mais tarde fui surpreendido por terrível acidente fruto desta curiosidade infantil.

Uma vez, tentando me aproximar da porta da cozinha para ouvir o que meus pais falavam por lá – imaginava que eles sempre estavam tramando algo –, fui denunciado por minha irmã. Minha mãe, que tomava água, engasgou-se de tal maneira que perdeu o ar. Talvez tenha bronco aspirado a água, pois perdeu a consciência, desmaiou no chão e começou a enrolar a língua. Naquele instante, fui tomado pelo terror da culpa.

A escuta também fora minha principal estratégia de sedução. Sempre procurei ser o confidente das pessoas por quem me apaixonava. Acreditava que escutar as pessoas era uma forma de demonstrar o meu amor. O único problema é que raras vezes a escuta era recíproca e a estratégia não me levou a consumir nenhum relacionamento amoroso, muito pelo contrário. Quanto mais eu escutava as pessoas que eu amava, mais elas me viam apenas como seu melhor amigo – do ponto de vista sexual, a estratégia era um fracasso total.

As experiências de escuta podem ser ou não muito sutis, mas certamente apareceram ao longo da vida de todos nós. O mais correto seria dizer que nos apercebemos das experiências de escuta a partir do momento que compreendemos que se dão a todo momento ao nosso redor. A decisão deste pesquisador, do ponto de vista investigativo, foi apenas seguir as experiências de escuta que estavam me afetando: conversas, aulas, leituras compartilhadas, trabalhos, poemas, canções – experiências mais ou menos explícitas.

No início desta pesquisa bibliográfica, foram fundamentais as leituras de alguns autores de notório saber nesta área: Alfred Tomatis, R. Murray Schafer e Pierre Schaeffer,

bem como de artigos e publicações de comentadores e estudiosos de suas obras. A reflexão de Pierre Schaeffer – devido, principalmente, à sua aproximação com a fenomenologia e à sua analogia ao aprendizado em Pitágoras (Acusmático) – apresentava as contribuições mais relevantes para estes estudos e, mesmo reconhecendo que as aplicações eram completamente diferentes, os paralelos são evidentes³⁰.

Acho curioso que quando pesquisava sobre Pitágoras apareciam, em programas de busca, frases suas diretamente ligadas à escuta: “Escuta e serás sábio. O começo da sabedoria é o silêncio” ou “Quem fala semeia. Quem escuta, colhe”. Penso que na sociedade contemporânea, o caso das citações seja exemplar, pois assim como as frases de outros grandes pensadores, elas ocupam um lugar intermediário entre o conselho e o slogan.

O senso prático é uma das características de muitos narradores. [...] Tudo isso esclarece a natureza da verdadeira narrativa. Ela tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária. Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de via – de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos. Mas, se “dar conselhos” parece hoje algo de antiquado, é porque as experiências estão deixando de ser comunicáveis. Em consequência, não podemos dar conselhos nem a nós mesmos nem aos outros. Aconselhar é menos responder a uma pergunta que fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada. Para obter essa sugestão, é necessário primeiro saber narrar a história (sem contar que um homem só é receptivo a um conselho na medida em que verbaliza a sua situação). O conselho tecido na substância viva da existência tem um nome: sabedoria. A arte de narrar está definindo porque a sabedoria – o lado épico da verdade – está em extinção [...]. (BENJAMIN, 1994, p.200)

Como desdobramento das leituras, relacionei a *escuta* ao escutar o coração. Este entendimento tem relação com algo que é anterior à voz. O mais correto seria pensar que trata-se de algo que se relaciona diretamente com um pulso e uma vibração, não apenas em sua manifestação sonora e sim em sua evidência de vitalidade desde o oceano uterino.

Em relação ao aspecto vibracional e sua relação com a memória, vejamos as seguintes palavras de Antonin Artaud:

[...] A memória do coração é durável e, sem dúvida, o ator pensa com o coração, mas aqui o coração é preponderante. Isso significa que no teatro, mais do que em qualquer outro lugar, é do mundo afetivo que o ator deve tomar consciência, mas atribuindo a esse mundo virtudes que não são as de uma imagem, e que comportam um sentimento material. [...] Pode-se fisiologicamente reduzir a alma a um novelo de vibrações. (ARTAUD, 2006, p.153)

³⁰ As obras consultadas dos autores citados foram “The ear and the voice” (TOMATIS, 2005), “O ouvido pensante” (SCHAFER, 2011), “A afinação do mundo” (SCHAFER, 2001) e “Trata de los objetos musicais” (SCHAEFFER, 1988). A este respeito, recomendo, veementemente, a leitura de “Condição da escuta: mídias e territórios sonoros”, de Giuliano Obici. Este autor, além de contemplar as principais proposições de Schafer e Schaeffer, transita de forma brilhante por autores como Deleuze, Guattari e Foucault. As informações sobre esta publicação e as demais estão relacionadas nas referências bibliográficas.

Como podemos perceber, trata-se da primeira vibração do vivente, a vibração essencial que nasce do batimento do coração. Coração e voz têm em comum, após o nascimento, uma relação com a respiração. É a respiração que alimenta a voz através dos pulmões e, através deles, pelo sangue, oxigena o corpo todo.

Como a respiração e os batimentos cardíacos estão ligados, inúmeras práticas corporais a tomam como caminho para o controle das emoções. Aos batimentos cardíacos e à respiração podemos nos dedicar numa espécie de investigação de ritmos – internos e externos – cuja evocação e manipulação poderiam operar transformações nos indivíduos.

Pois a respiração que alimenta a vida permite galgar as etapas por degrau. E através da respiração o ator pode penetrar num sentimento que ele não tem, sob a condição de combinar judiciosamente seus efeitos; e de não se enganar de sexo. É que a respiração é masculina ou feminina; menos frequentemente, andrógina. Mas poderá ser necessário descrever preciosos estados suspensos. A respiração acompanha o sentimento e pode-se penetrar no sentimento pela respiração, sob a condição de saber discriminar, entre as respirações, aquela que convém a esse sentimento. (ARTAUD, 2006, p.156)

As citações já evidenciam que a melhor pista para esta abordagem do que pode ser *escuta* foi encontrada na obra de Antonin Artaud³¹, principalmente em seu texto “Um atletismo afetivo”. Para Artaud, “É preciso admitir, no ator, uma espécie de musculatura afetiva que corresponde a localizações físicas dos sentimentos”, sendo que “o ator é como um atleta do coração”. (ARTAUD, 2006, p.151) Neste texto fica evidente que Artaud expõe um pensar a atuação a partir de princípios de um corpo vivo, provavelmente, derivados da Medicina Tradicional Chinesa³².

Percebo que existe em relação à escuta dois tipos básico de demanda (talvez mais, mas só localizei estes dois): uma demanda *de* escuta e uma demanda *da* escuta. A demanda

³¹ Por meio de leituras de textos de Artaud, Maurice Blanchot escreveu: “[...] Cada poeta diz o mesmo, e no entanto não é o mesmo, é o único, nós o sentimos. A parte de Artaud lhe é própria. O que ele diz é de uma intensidade que não deveríamos suportar. Aqui fala uma dor que recusa toda profundidade, toda ilusão e toda esperança, mas que, nessa recusa, oferece ao pensamento ‘o éter de um novo espaço’. Quando lemos essas páginas aprendemos o que não conseguimos saber: que o fato de pensar só pode ser perturbador; que aquilo que existe para ser pensado é, no pensamento, o que dele se afasta, e nele se exaure inesgotavelmente; que sofrer e pensar estão ligados de uma maneira secreta, pois se o sofrimento, quando se torna extremo, é tal que destrói o poder de sofrer, destruindo sempre à frente dele mesmo, no tempo, o tempo em que ele poderia ser retomado e acabado como sofrimento, o mesmo acontece, talvez, com o pensamento. Estranhas relações. Será que o extremo pensamento e o extremo sofrimento abrem o mesmo horizonte? Será que sofrer é, finalmente, pensar?”. (BLANCHOT, 2013, p.55)

³² “No teatro, doravante, poesia e ciência devem identificar-se. Toda emoção tem bases orgânicas. É cultivando sua emoção em seu corpo que o ator recarrega sua densidade volitiva. Saber antecipadamente que pontos do corpo é preciso tocar significa jogar o espectador em transes mágicos. É dessa espécie preciosa de ciência que a poesia no teatro há muito se desacostumou. Conhecer as localizações do corpo é, portanto, refazer a cadeia mágica”. (ARTAUD, 2006, p.160)

de escuta é o desejo de ser escutado por qualquer pessoa, é a busca de um continente para os conteúdos que desejam viajar para além do corpo.

Há, de certa forma, no desejo de ser escutado, uma demanda de existência, pois termos nossas histórias escutadas confirma que existimos. As histórias poderão seguir mesmo sem nós, vencendo o medo da própria ausência pela validação de nossa existência na presença do outro – elemento constitutivo da identidade.

Por outro lado, a demanda *da* escuta é uma demanda pela especificidade de um ouvinte – uma escuta específica. Refere-se ao endereçamento de um dizer que só pode ser colocado em operação pela disponibilidade daquele de quem desejamos atenção e cuidado. Talvez porque, na demanda *da* escuta, o que conta é inclusive o espaço para o silêncio e o não dito diante daquele que nos escuta. Ao mesmo tempo, e em função disto, a demanda *da* escuta é aquilo que se instaura a partir do ato de escutar.

Podemos pensar idealmente em um acordo que se estabelece tacitamente entre aquele que fala e aquele que escuta – navegando pelos limites sobre até onde se pode e se quer escutar. Entretanto, sabemos que a natureza permeável da escuta não nos permite tanto controle, na realidade. Podemos recusar um assunto assim que descobrimos que uma conversa irá tratar de algo indesejado, ou podemos sair de ambientes ruidosos depois de ficarmos incomodados – raramente antes.

O que de fato me interessa quando falo de demanda *da* escuta é justamente o tipo de vínculo que se instaura entre um orador e seu ouvinte – um vínculo desejado. Penso, especificamente, na reciprocidade – quem escuta quer ser escutado – e, também, na fidelidade – quem escuta assume um compromisso como depositário, herdeiro, legatário. Ou seja, toda escuta instaura um compromisso com a continuidade do que lhe foi contado, mas nem todo ouvinte reconhece a legitimidade deste compromisso.

Escolher a escuta como objeto de pesquisa foi, em primeiro lugar, me responsabilizar por meu processo de aprendizado, por minha formação. Isto porque a escuta é o objeto que se apresentava como maior desafio para meu amadurecimento pessoal e profissional. Tratava-se de algo que eu desejava receber e, paradoxalmente, oferecer permanentemente. Talvez como uma forma de investimento, acreditando que dando ao outro o que eu desejava um dia receberia de volta.

Arriscando uma espécie de travessura com o conceito de objeto transicional de Winnicott, chego a dizer que a escuta era um objeto de pesquisa transicional, ou seja, era

algo do qual eu fiz uso para poder habitar uma área de transição, experimentação e amadurecimento.

É hoje geralmente reconhecido, acredito, que aquilo a que me refiro nesta parte de meu trabalho não é o pano nem o ursinho que o bebê usa; não tanto o objeto usado quanto o uso do objeto. Chamo a atenção para o *paradoxo* envolvido no uso que o bebê dá àquilo que chamei de objeto transicional. Minha contribuição é solicitar que o paradoxo seja aceito, tolerado e respeitado, e não que seja resolvido. Pela fuga para o funcionamento em nível puramente intelectual, é possível solucioná-lo, mas o preço disso é a perda do valor do próprio paradoxo. Esse paradoxo, uma vez aceito e tolerado, possui o valor para todo indivíduo humano que não esteja apenas vivo e a viver neste mundo, mas que também seja capaz de ser infinitamente enriquecido pela exploração do vínculo cultural com o passado e com o futuro (WINNICOTT, 1975, p.10)

Canto V

BOA NOTÍCIA PARA UMA CRIANÇA

*Em tudo, em tudo você terá a seu favor o corpo. O corpo está sempre ao lado da gente. É o único que, até o fim, não nos abandona.*³³

Clarice Lispector

Meu nome é Paulo Renato Minati Panzeri. Sou o filho mais novo de José Luiz Panzeri e Lourdes Minati Panzeri. Meus avós paternos eram José Panzeri e Almerinda dos Santos e os maternos eram José Minati e Maria Pedersoli. Sou bisneto de Cesário Pedersoli (Bolonha, Itália) e Androziana Longo; Felipe e Natalina Minati; Dante Panzeri e Angelina Pasti; Joaquim Querido e Maria Rosa dos Santos. Sou irmão de André Ricardo Minati Panzeri e de Viviane Minati Panzeri, tio de Bruno Panzeri Zuffelato e pai de Clarice Rapini Panzeri.

Em minha certidão de nascimento consta que sou paulistano, nascido no ano de 1977, na manhã do dia 27 de setembro. Para os estudos da astrologia sou libriano e, pelo horário de meu nascimento, tenho capricórnio como ascendente. No horóscopo chinês sou uma serpente de fogo. Segundo o dia de meu nascimento, meus santos de proteção são os irmãos Cosme e Damião – os padroeiros das crianças.

Em cada lugar que fui buscar, encontrei informações disponíveis para construir histórias sobre mim. Pude seguir qualquer um destes referenciais para obter um conjunto de características que fossem capazes de me ajudar na construção de uma identidade. Cada um à sua maneira, estes referenciais me ofereceram conforto, da mesma forma que imagino que todos nós, seres humanos, escolhemos diferentes cosmogonias ao longo dos séculos.

³³ LISPECTOR, 2009, p.84.

Criação do mundo como criação de si? Criação de si como criação do mundo? Tudo é posicionamento em relação à origem. Assumo meu desejo de compreender o ato criador, meu desejo de dar a ele um rosto – por vezes meu próprio rosto, por vezes um rosto desconhecido. A criação é este ato do qual não participamos e do qual somos fruto, mas que nos provoca a sermos criadores de um estar no mundo e a explicarmos a criação do mundo com nossas próprias convicções.

Em minha biografia as curiosas coincidências dos referenciais apontados, quando somadas ao significado de meu nome, compõem uma série de elementos dignos da constituição do mais simbólico dos presságios. Minha mãe diz que a escolha de meu nome deve-se a um aluno muito especial com quem ela teve uma relação maternal. Resta saber se o menino que nasceu foi colocado desde pequeno para estudar em uma sala de aula ou para viver em um lar.

O significado da reunião dos nomes Paulo Renato se aproxima de o “pequeno renascido”. Será que, assim como Dionísio, aquele que foi nascido duas vezes, renasci da coxa de meu pai? Será que minha mãe fora fulminada pela exuberância da manifestação plena de meu pai? Gosto de pensar que eu tinha uma sina teatral. Gosto de pensar que o teatro era meu destino – afinal, não foi Freud quem relacionou destino e anatomia?

Um ano após meu nascimento fui submetido a uma cirurgia de correção em função de uma obstrução na aorta. Nasci assim, com defeito. Tive muita sorte de ter sido diagnosticado rapidamente por meu pediatra e de ter sido operado por uma grande equipe. Uma operação como esta era cara já naquela época. Meu pai teve que fazer um empréstimo de parte do valor em um banco e o restante conseguiu que a empresa onde ele trabalhava emprestasse descontando em parcelas de seu salário.

Minha mãe conta que a primeira vez que me viu depois da cirurgia eu estava sorrindo. Apesar de um pouco romantizado, seu relato pode ter um fundo de verdade – afinal deve ser uma alegria sair vivo de um centro cirúrgico. A cirurgia foi feita através de uma incisão nas minhas costas para a colocação da “prótese” no local onde a aorta fora obstruída.

A “prótese” fora calculada para o tamanho adulto e havia a possibilidade da operação ter de ser refeita aos 16 anos de idade. Felizmente, isto não foi necessário e o funcionamento circulatório, uma vez restabelecido, nunca voltou a apresentar problemas.

Olhando para esse menino que fui com mais atenção, percebo como ele carregou em seu corpo não apenas a marca desta operação mas uma sensação de ter sido devassado, remendado, invadido. Carregou também uma vontade permanente de escapar, fugir de seu corpo, de não habitá-lo e de procurar um lugar seguro. Toda marca corpórea é, ao mesmo tempo, material e imaterial. E não ter o próprio corpo como um lugar seguro torna a vida uma tarefa delicada.

Há que se atentar para a permanente vontade de evasão, seja do ponto de vista mental, através da fantasia, ou do ponto de vista físico, através da autodestruição. Não ter o corpo como um lugar seguro é como não ter um continente para os próprios conteúdos, sendo os próprios conteúdos muitas vezes associados com essa experiência de invasão exterior: uma ausência de limites.

Não ter o próprio corpo como um lugar seguro transforma o viver em uma busca de um lugar seguro para se habitar, um lugar onde se possa ser aquilo que se é. É através do corpo e somente através dele que temos nossa experiência de vivente. Um corpo que foi operado, remendado, invadido é como uma casa que foi roubada. Por mais que os bandidos não tenham levado nada, por mais que se troque a fechadura, fica-se com a sensação de que algo imaterial já se perdeu e de que sempre poderão voltar.

O corpo do menino ficou saudável depois de ter sido operado. E ao longo de muitos anos, periodicamente, em exames e consultas, havia sempre um *doutor* para checar a sua vitalidade. O que se fazia necessário era estar permanentemente comprovando a eficiência da intervenção cirúrgica. Por sorte, com o tempo, aprendi a escutar o menino e a perceber que corpo saudável não é sinônimo de corpo feliz. A menos que saúde seja uma noção ampliada por sua ligação à noção de maturidade, como comenta D. W. Winnicott:

A corrente psicológica a que me filio considera a maturidade sinônimo de saúde. A criança de dez anos que é saudável é madura para sua idade; o infante sadio de três anos tem a maturidade de um infante de três anos; o adolescente sadio é um adolescente maduro, e não um adulto precoce. O adulto sadio é maduro enquanto adulto, o que significa que já transpôs todos os estágios da imaturidade, isto é, todos os estágios maduros anteriores. O adulto maduro tem a seu dispor todos os estados passados de imaturidade, e pode fazer uso dele por necessidade, por diversão, nas experiências secretas de auto-erotismo ou nos sonhos. (WINNICOTT, 2005, p.130)

Eis então que surge diante do menino, já adulto, a chance de ser *doutor*. Não se trata da mesma habilidade e nem dos mesmos conhecimentos dos doutores de outrora. Tratava-se de uma chance de se tornar *doutor* em artes cênicas, de ocupar esta posição para brincar

com a figura de maior poder em sua vida. Somente um doutorado em teatro daria ao menino a chance de construir o personagem do especialista que cuida de escutar e expressar as emoções.

Auscultando o menino Paulo, o homem Paulo certa vez escreveu que o silêncio é a presença de um dizer insuportável. Pleno de admiração por este menino, considero meu doutoramento uma homenagem ao seu silêncio heroico e vigoroso. Uma homenagem a este silêncio que também era uma forma de esperança. A esperança foi expressão máxima de sua crença de que um futuro existir se tornaria um hoje³⁴.

Da minha infância, vivida na cidade de São Paulo, mais precisamente no bairro da Bela Vista, o Bixiga, guardo recordações preciosas, marcas fundamentais para minha formação. Como coloca Ecléa Bosi, “O bairro é uma totalidade estruturada, comum a todos, que se vai percebendo pouco a pouco, e que nos traz um sentido de identidade”. (BOSI, 2003, p.74) A recordação mais forte é a presença imaterial da música em minha casa, seja ela vinda de dentro ou de fora, de algum lugar da rua.

Como morávamos no Morro dos Ingleses, mais especificamente na Rua dos Franceses, a poucos quarteirões da quadra da Escola de Samba Vai-Vai, o samba me visitava pela janela do quarto e foi, por muitos anos, uma bela canção de ninar. Por conta desse privilégio geográfico e desta presença sonora, a escola de samba tornou-se uma referência cultural fundamental na minha vida. Eu me sentia parte dela através do som, algo difícil de explicar.

Os ensaios, perto do Carnaval, costumavam acontecer com uma evolução dos integrantes da escola pelas ruas do bairro. Lembro que vendo este movimento, desde pequeno, sentia a força deste convite sonoro para a rua, para a vida, para a alegria de viver. Como sonhava participar de tudo aquilo, decorava sambas-enredos, assistia os desfiles pela televisão, desejava ser carnavalesco e imitava o mestre-sala.

Anos mais tarde, acho que no carnaval de 1999, por ocasião de uma indicação de um professor da faculdade, fomos participar do desfile da escola Nenê da Vila Matilde. No seu aniversário de 50 anos, o tema do carnaval da escola era uma homenagem à cidade de São

³⁴ “É preciso incluir na teoria do desenvolvimento de um ser humano a idéia de que é normal e saudável que o indivíduo seja capaz de defender o eu contra falhas ambientais específicas através do *congelamento da situação da falha*. Ao mesmo tempo há a concepção inconsciente (que pode transformar-se numa esperança consciente) de que em algum momento futuro haverá oportunidade para uma nova experiência, na qual a situação da falha poderá ser descongelada e revivida, com o indivíduo num estado de regressão dentro de um ambiente capaz de prover a adaptação adequada. A teoria aqui proposta é a da regressão como parte de um processo de cura, na verdade como um fenômeno natural que pode ser produtivamente estudado em pessoas saudáveis.” (WINNICOTT, 2000, p.378)

Paulo. Sou muito grato à vida pela oportunidade que tive de não apenas desfilar pela escola, mas também coreografar uma ala. Não posso deixar de pensar quão irônico foi coreografar uma ala de Jesuítas.

A música também era uma presença constante dentro de minha casa. Quase todos estudamos algum tipo de instrumento musical amadoramente e ouvíamos muita música. Minha mãe escutava coletâneas de “Música Clássica” (gostava principalmente de Chopin e Vivaldi) e, além disso, ouvia Beatles, Sinatra e Jazz. A influência de minha mãe era tamanha que carreguei comigo, durante anos, uma caixa com fitas cacetes de álbuns de Frank Sinatra para todos os lugares aonde eu ia.

Meu pai também me influenciou bastante. Quando estava em casa ouvia muito samba e MPB. Ele tinha uma coleção de LPs que eu adorava escutar em nosso Gradiente. Quase sempre eu voltava aos mesmos discos, principalmente Nara Leão, Gal Costa e Gilberto Gil. De meu pai ficou também a influência por sambistas como Adoniram Barbosa, Paulo Vanzolini, Beth Carvalho e Moreira da Silva.

Meu irmão mais velho ouvia muito rock. Como dividíamos o quarto, era inevitável conhecer todos os LPs de sua coleção. Conheci por “osmose” Pink Floyd, Queen, Black Sabbath, Deep Purple, Supertramp, etc. No caso de minha irmã, a presença de trilhas sonoras românticas e de música sertaneja era motivo de conflitos. Principalmente com meu irmão. Eu mesmo me emocionava muitas vezes com as letras de algumas músicas sentimentais.

Voltando à Bela Vista, também do Bixiga ficaram as visitas à feira livre com minha mãe, na rua da Escola de Samba. A feira era este lugar onde encontrávamos figuras maravilhosas, os artistas-cantadores-comerciantes, que sempre me encantaram desde pequeno. A feira era um espaço profundamente teatral, algo como uma festa plástica e sonora, repleta de personagens inesquecíveis.

Um tanto felliniana – e inesquecível – era a imagem de uma senhora loira, com cabelos ondulados e muito bonita carregando muitos tomates bem avermelhados – minha imaginação me fazia pensar que talvez fosse a dona de uma cantina. Também não esqueço da presença de Haroldo, algumas horas depois de sairmos da feira, na porta de serviço de nossa casa com as frutas que minha mãe pedia – um saco enorme de laranjas e uma melancia imensa.

Finalmente, de todas as memórias que tenho da infância no Bixiga, sinto necessidade de dividir aquela cuja relação está estabelecida com minhas brincadeiras de criança.

Certamente, a lembrança que me é mais cara deste período é a de minha escolinha infantil – a Centopeia. A Centopeia era uma escola que ficava no começo da Rua dos Ingleses, próxima à avenida Brigadeiro Luis Antônio, em um casarão antigo onde hoje ergueram mais um destes prédios do tipo “varanda gourmet”.

Acho especialmente oportuno recuperar esta lembrança de um casarão do Bixiga porque a cidade tem perdido inúmeros espaços culturais por conta da especulação imobiliária³⁵. Mais uma vez com Ecléa Bosi, é preciso estar alerta, “Recuperar a dimensão humana do espaço é um problema político dos mais urgentes. A sobrevivência de um grupo se liga estreitamente à morfologia da cidade; esta ligação se desarticula quando a especulação urbana causa um grau de intolerável desenraizamento”. (BOSI, 2003, p.76)

Nesse casarão havia uma outra casinha no fundo, talvez uma garagem, que, na minha memória, era a casa de brinquedos. A casa de brinquedos era uma sala repleta de estantes altas com caixas de sapatos. Eu me lembro da enorme alegria de ir até lá. Havia um horário específico para isso e o objetivo era claro – escolher um brinquedo para brincar.

Na verdade, não me recordo das caixas estarem identificadas – e, mesmo que estivessem, não faria diferença alguma. Provavelmente, como naquela época eu ainda não era alfabetizado, penso que realmente não as diferenciava. Apenas apontava para a mais alta das prateleiras e me entregava à surpresa de uma descoberta. Esta é uma sensação tão clara para mim que consigo ainda visualizar o local em minha imaginação.

Confesso que esta sensação de enorme prazer ao abrir uma caixa – meio conhecida, meio desconhecida – era tão forte que penso guardar em mim este mesmo entusiasmo até hoje. De certa maneira, acredito que todas as minhas pesquisas sobre as mais diversas linguagens artísticas sejam produto desta mesma curiosidade que aquela situação me proporcionava.

Sinto-me, ainda hoje, ansioso por encontrar novos brinquedos. Pesquisando me vejo abrindo outras caixas, pleno de empolgação, mesmo que eu já tenha aberto algumas delas em outras oportunidades. E ao ser tomado por esta recordação me pergunto: seriam as linguagens artísticas continentes-conteúdos? Não é surpreendente que uma brincadeira de

³⁵ A cidade de São Paulo vive, atualmente, um processo de expulsão da cultura, através do desmonte de espaços culturais da cidade. Este processo que desaloja diversos grupos teatrais vem se dando em função da especulação imobiliária. <http://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2014/12/17/ameacados-grupos-teatrais-lancam-manifesto-contra-especulacao-imobiliaria.htm>.

criança, ou melhor, as dinâmicas que envolveram as brincadeiras de uma criança sejam princípios fundadores de sua formação?

A certa altura da vida vim a identificar essa emoção particular com outra – a de natureza artística. Desde esse momento, posso dizer que havia descoberto o segredo da poesia, o segredo do meu itinerário em poesia. Verifiquei ainda que o conteúdo emocional daquelas reminiscências da primeira meninice era o mesmo de certos raros momentos em minha vida de adulto: num e noutro caso alguma coisa que resiste à análise da inteligência e da memória consciente, e que me enche de sobressalto ou me força a uma atitude de apaixonada escuta. (BANDEIRA, 2012, p.25)

D. W. Winnicott nos convida a refletir sobre a potência do brincar. No texto “O Brincar: uma exposição teórica”, ele sintetiza suas intenções dizendo que sua reflexão “[...] refere-se ao brincar como uma experiência, sempre uma experiência criativa, uma experiência na continuidade espaço-tempo, uma forma básica de viver”. (WINNICOTT, 1975, p.75)

Winnicott associa o brincar ao que podemos chamar de *experiência de si*, afirmando que “é no brincar, e somente no brincar, que o indivíduo, criança ou adulto, pode ser criativo e utilizar sua personalidade integral: e é somente sendo criativo que o indivíduo descobre o eu (*self*)”. (WINNICOTT, 1975, p.80)

A brincadeira assume um fim em si mesmo, ou seja, por mais que desejemos saber o que somos ou dizer quem somos, o máximo que temos, ao longo da vida, é uma *experiência* de nós mesmos. O pensamento de Winnicott nos permite evidenciar um aspecto importante do aprendizado ocorrido neste doutoramento.

Certamente, a arte representou inicialmente para o pesquisador uma abertura para a experiência. Porém, os estudos e a profissionalização foram transformando a brincadeira em obrigação, o que resultou numa procura de si desmedida e no endurecimento de convicções e exigências.

Na busca do eu (*self*), a pessoa interessada pode ter produzido algo valioso em termos de arte, mas um artista bem sucedido pode ser universalmente aclamado e, no entanto, ter fracassado na tentativa de encontrar o eu (*self*) que está procurando. O eu (*self*) realmente não pode ser encontrado no que é construído com produtos do corpo ou da mente, por valiosas que essas construções possam ser em termos de beleza, perícia e impacto. Se o artista através de qualquer forma de expressão está buscando o eu (*self*), então pode-se dizer que, com toda probabilidade, já existe um certo fracasso para esse artista no campo do viver geral criativo. A criação nunca remedia a falta subjacente do sentimento do eu (*self*). (WINNICOTT, 1975, p.80)

A *experiência de doutoramento* tratou justamente de um retorno à brincadeira, ao prazer, à relação com a curiosidade descrita na memória de infância relatada. Brinquei de aquele que cuida e decide, receitando para mim mesmo apenas escutar meu próprio

coração. Voltar a brincar, brincando o doutoramento, foi brincar naquele mesmo lugar interior onde comecei a fazer teatro amador.

Seguindo essa viagem interior, quando penso em teatro sempre me vem à cabeça Caco Neves, meu primeiro professor. E, ao pensar nele, sempre me pergunto: como pode um professor de teatro de colégio semear paixão e rigor em uma aula extracurricular? Nunca tive a resposta para esta pergunta. Procuro retomar constantemente a pergunta toda vez que entro em sala de aula.

Gostaria de passar aos alunos esse par poderoso: paixão e rigor. Algo como um respeito profundo às atividades humanas capazes de nos transformar, capazes de nos incendiar. Refiro-me ao conjunto de ações e relações que mantém uma longa tradição, uma linhagem do fogo.

Se o fogo é tão capcioso, tão ambíguo, dever-se-ia começar toda psicanálise do conhecimento objetivo por uma psicanálise das instituições do fogo. Não estamos longe de acreditar que o fogo é precisamente o primeiro objeto, o *primeiro fenômeno* no qual o espírito humano é *refletido*; entre todos os fenômenos, só o fogo merece, para o homem pré-histórico, o desejo de conhecer, exatamente porque acompanha o desejo de amar. Por certo, repetiu-se amiúde que a conquista do fogo separava definitivamente o homem do animal, mas talvez não se tenha percebido que o espírito, em seu destino primitivo, com sua poesia e sua ciência, formou-se na meditação do fogo. O *homo faber* é o homem das superfícies, seu espírito fixa-se em alguns objetos familiares, em algumas formas geométricas grosseiras. Para ele, a esfera não tem centro, realiza simplesmente o gesto arredondado que solidariza o oco das mãos. O *homem sonhador* diante da lareira é, ao contrário, o homem das profundezas e o homem de um devir.” (BACHELARD, 1999, p. 83)

Comecei a fazer teatro em 1990, quando ainda era aluno do ensino fundamental. O Colégio São Luis é uma instituição de ensino jesuíta pertencente à Companhia de Jesus. Na época em que comecei a frequentar as aulas, eu tinha 12 anos e o teatro era, como já disse, um curso extracurricular.

Eu havia me decidido a fazer teatro anos antes, depois de assistir uma apresentação da peça “Pluft, o fantasminha”, de Maria Clara Machado, com alunos do colégio. Meus colegas pareciam ter muito prazer com aquela experiência. Recordo perfeitamente da sensação de que o espaço da cena me parecera muito mais interessante do que o lugar da plateia.

Destas primeiras aulas de teatro me lembro apenas de alguns jogos, que penso estarem associados à metodologia de trabalho desenvolvida por Augusto Boal. No final daquele ano de 1990, fiz a minha primeira montagem como ator: “O Diamante do Grão Mogol”, de Maria Clara Machado, sendo meu personagem chamado de “Augusto Bombom”.

Naquela época, havia diversos grupos de teatro divididos por série. Em alguns casos poderiam ser formados mais de um grupo de teatro numa mesma série. Todos os grupos criavam seus nomes, uma espécie de tradição do colégio naquela época, e montavam espetáculos teatrais no final do ano.

Seja montando, lendo ou assistindo, de 1990 a 1995, ainda na escola, entrei em contato com obras de importantes nomes da dramaturgia mundial, como “Morte acidental de um anarquista”, de Dário Fo, “A cantora careca”, de Ionesco, “O avaro” e “O doente imaginário”, de Molière, “Eles não usam black-tie”, de Gianfrancesco Guarnieri, “Auto da barca do inferno”, de Gil Vicente, “Gota d’água”, de Chico Buarque e Paulo Pontes, “Calabar”, de Chico Buarque e Ruy Guerra, “Santo inquerito”, de Dias Gomes, “Revolução na América do Sul”, de Augusto Boal e “A ratoeira”, de Agatha Christie.

Naquela época, o colégio chegou a sediar mostras intercolégiais de teatro onde nós, alunos de teatro, além de apresentarmos espetáculos trabalhávamos como equipe de apoio para receber os grupos de fora³⁶. Foi em uma destas mostras, se não me falha a memória, que tivemos a chance de fazer um curso de expressão corporal com o ator Aury Porto. Até hoje, quando dou aula ou trabalho corporalmente, me cobro passar pelos planos baixo, médio e alto – um ensinamento que associo ao curso de Aury.

O meu entusiasmo pelo teatro do colégio era tão grande que meu primeiro exemplar de “A Construção de Personagem”, de C. Stanislavski, ganhei de Natal quando cursava o primeiro ano do ensino médio. Nunca esqueci aquela edição com capa amarela e preta. Não entendia absolutamente nada do ponto de vista conceitual, me parecia uma obra ficcional.

Até a conclusão de meus estudos no ensino médio, participando de montagens dos grupos de teatro de nossa série ou de atividades com outros grupos, pude ter experiências muito variadas. Experimentei um pouco de atuação, maquiagem, cenografia, dramaturgia, iluminação e montagem de luz, sonoplastia e operação de som e até mesmo com divulgação e bilheteria.

Em 1992, eu e um amigo (Guga Gravas) ficamos praticamente o ano todo tentando escrever uma peça de teatro. Eu havia tido a ideia do final a partir de uma leitura que fiz do poema “I-Juca Pirama”, de Gonçalves Dias. A peça foi encenada no colégio com direção de Lindamar Moledo, e adereços e figurinos conseguidos por empréstimo de uma loja da

³⁶ Hoje o colégio participa do projeto Conexões, que envolve montagens de textos especialmente escritos para o projeto e encenados por adolescentes.

FUNAI. Apesar de nosso drama ter virado uma comédia, considero uma experiência privilegiada.

Outra recordação que tenho relacionada com o teatro no colégio vem das festas de encerramento do ano letivo ou de datas comemorativas. Recordo de uma apresentação na Semana da Pátria em que tínhamos que levar uma bandeira do Brasil ao som de uma música interpretada por Gal Costa (talvez “Canta Brasil”). A ideia de que nossos movimentos e deslocamentos pelo espaço poderiam estar sincronizados com a música me marcou profundamente.

Surgia, neste momento, mesmo sem eu saber, uma vontade de criar movimentos ou cenas a partir de uma música. Era como se essa experiência tivesse me sensibilizado para a potência da música como estímulo para a imaginação dramática. O mesmo aconteceu muitas vezes quando a escola fazia festas no ginásio de esportes. Com os familiares nas arquibancadas, a quadra do ginásio era tomada por alunos coreografados por seus professores e vestindo os mais diversos figurinos.

Percebo que estas atividades, também mediadas pela música, deixaram impressa em mim uma certa “megalomania coreográfica”, uma vontade de imaginar grandes espetáculos ouvindo música. Nesta recordação pude perceber, ainda, algo que seria determinante nas dificuldades de minha formação como diretor – a relação com os atores. Em certa medida, estas festas eram realizadas por alunos que em nada opinavam. Talvez este tipo de relação tenha sido reproduzido em todos os projetos que tentei realizar e, obviamente, fracassei.

Apesar disto, e mais do que instrumento de evangelização ou de aperfeiçoamento da retórica, o teatro sempre teve uma grande importância dentro destas instituições, principalmente, para os alunos. Espaço de expressão e de autoconhecimento, as aulas de teatro posicionavam-se muitas vezes em oposição total ao sistema de ensino tradicional. Além disso, essas atividades e celebrações teatralizadas acabavam formando um repertório pessoal do universo espetacular.

Curiosamente, a memória parece operar criativamente a partir de uma lembrança, isto porque cada evento lembrado acaba por se fazer chave para a reelaboração do vivido. Seguindo o caminho apontado pelo poeta Manoel de Barros, aceito brincar com a invenção de um ontem pois devo considerar o ensinamento de que “tudo o que não invento é falso”. (BARROS, 2010, p.345)

No *Seminário Internacional Memória e Cultura: a importância da memória na formação cultural humana*, realizado no SESC Vila Mariana, em São Paulo, no ano de 2006, James Fentress (Doutor em Antropologia pela Universidade de Oxford, Inglaterra), afirmara:

[...] Mas é fascinante descobrir que a memória é às vezes inventada, ou, para usar o termo que ficou na moda, *confabulada*. Meu assunto é a “confabulação”. Gostaria de mostrar que não só a “memória confabulatória” existe como ela é também algo normal. Naturalmente, os adultos não gostam de ouvir que suas memórias são fantasias. Qualquer sugestão nesse sentido e, claro, a resposta será: “Você está dizendo que eu sou mentiroso?”, ou então: “Você acha que eu sou louco?”. No entanto, ainda que as pessoas resistam ao fato de que suas memórias possam ser imaginárias, parece ser mais fácil aceitar que as lembranças das crianças sejam fantasiosas. (FENTRESS, 2007, p.35)

Tomando a confabulação como dada, é possível aceitar que talvez nossa memória possa ser mesmo uma matéria de nossa invenção. Não vejo motivo para desistir de empreender, portanto, um exercício criativo tendo o passado como matéria prima. Assim, dando continuidade à busca pela construção de múltiplos sentidos para minha trajetória e para tudo que aprendi, não vejo razão para discordar desta outra reflexão de Fentress:

A memória não é um receptáculo passivo – a memória é ativa. Só podemos nos lembrar das coisas que significam algo para nós. Assim, organizamos nossas memórias de um jeito que elas nos façam sentido antes que nos lembremos das coisas. Memórias sem sentido são não-memórias, coisas de que não podemos nos lembrar. Mas “significado” não é simplesmente uma categoria subjetiva; às vezes o nosso mundo parece conspirar com a tendência à confabulação. (FENTRESS, 2007, p.36)

Seguindo, então, a memória como embarcação à deriva, regresso às festas de final de ano nas casas de minha avó e de minha tia-avó em São Simão. São Simão é uma pequena cidade que fica perto de Ribeirão Preto, no Estado de São Paulo onde minha mãe nasceu e viveu até se mudar para São Paulo. Como boa parte da minha família ficou por lá, todo Natal nos reuníamos na garagem de minha tia-avó para celebrar com almoço o dia 25 de dezembro.

No período das festas, meus primos e meus irmãos mais velhos reuniam as cadeiras da cozinha de minha avó e minha tia-avó no quintal. Colocavam diante delas lençóis pendurados no varal. Minha mãe conta que eram shows de magia ou outras invenções. Como eu era muito pequeno, não me deixavam participar, apenas passar atrás das “cortinas”. Considero que esse impedimento fora fundamental para ampliar meu desejo de conhecer o que acontecia atrás daqueles lençóis durante o show, e de habitar dentro daquele espaço mágico.

Imagino que essa tenha sido a realidade de muitas reuniões familiares, não apenas no final do ano. Seja através da imitação de familiares, de shows de música ou qualquer

outra forma de exibição pessoal, a família sempre acaba se tornando a primeira plateia em potencial. Essa deve ser uma longa tradição da própria organização do tempo de lazer das famílias. Em uma conversa gravada com Clovis Garcia, que encontra-se transcrita nos apêndices deste trabalho, ele recordara:

Quando eu comecei a me interessar por teatro? Eu não sei. Acho que eu sempre me interessei por teatro. Eu me lembro que em criança eu brincava de cirquinho! Acho que muita gente brincou disso, né. Mas eu fiz um cirquinho no quintal da minha casa, eu punha um lençol dependurado no varal, era o pano de boca, usava o guarda-roupa de depósito da minha mãe, que tinha vestidos velhos, antigos, etc., e cobrava um tostão da criançada da vizinhança para entrar e assistir ao espetáculo. E a gente fazia o espetáculo! Eu, minha irmã mais moça, meu irmão mais moço; e às vezes um ou dois ou três, tinha, por exemplo, o Orestes, que era muito meu amigo, tanto é que participava do espetáculo. E assim a gente fez. (GARCIA, 2006)

Como ambiente protegido, a brincadeira teatral abre espaço para a construção de identidades através de interações ficcionais através do corpo. Vai oferecendo, também, um campo de jogo para o “atletismo afetivo” (ARTAUD, 2006) necessário a este processo. Seria o equivalente a dizer que somente brincando o Outro posso perceber um Eu que a máscara, ao mesmo tempo, esconde e revela. Habitar uma máscara é a possibilidade da habitação de si pelo jogo de esconder-se/descobrir-se, experimentando, com o próprio corpo, diversos continentes para os próprios conteúdos.

No brincar do menino, parecem ter habitado as sementes do que hoje é o trabalho de um artista-pesquisador-pedagogo. O trinômio artista-pesquisador-pedagogo me veio de um texto de meu orientador, José Batista Dal Farra Martins, o Zebba. Neste texto, apresentado, em 2010, no *VI Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*, fora apresentada uma revisão na formação do artista teatral dentro da universidade.

Quando fui aluno do Departamento de Artes Cênicas tive aulas com professores muito competentes e com notório saber em suas áreas de especialização. Tive aulas de Jogos Teatrais com Maria Lúcia Puppo; Interpretação Teatral com Armando Sérgio e Beth Lopez; Expressão Corporal com Karen Muller; Maquiagem com Marcelo Denny; História e Teoria do Teatro com Silvia Fernandes e Luis Fernando Ramos, entre outros. O funcionamento do curso na minha época era assim:

O Departamento de Artes Cênicas (CAC) da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, criado em 1970 e consolidado a partir de 1986, propõe, na Graduação, os cursos de Bacharelado – com habilitações em Cenografia, Direção Teatral, Interpretação Teatral e Teoria do Teatro – e de Licenciatura em Artes Cênicas. Embora o ingresso do aluno se dê por provas específicas para cada Curso, na segunda fase do vestibular da FUVEST, a concepção pedagógica é única, fixando-

se o número de 25 vagas anuais: 15 para o Bacharelado e 10 para a Licenciatura. Os cursos se lastreiam no binômio teoria-prática e na construção da capacidade de transitar entre estes dois pólos, em consonância com a cena teatral contemporânea, em que as especialidades não são definidas com demasiada autonomia, buscando-se a inter-relação das diferentes linguagens artísticas e estimulando-se a multidisciplinaridade, em cada uma das poéticas particulares. Tais metas se afinam com a estrutura curricular articulada em dois blocos, cada qual com a duração de quatro semestres, em período integral: o Ciclo Básico e o Ciclo Específico. (MARTINS, 2010)

A partir de 2010 o departamento passou a implementar uma mudança curricular resultante de reflexões a respeito da formação do artista teatral. Nesta reformulação, elaborada pelos docentes, surge um eixo fundamental para a formação: o artista-pesquisador-pedagogo. Nas palavras de Zebba, “esse conjunto de atributos encontra uma síntese na disponibilidade para a experimentação e a troca, na observação e análise da criação teatral, sem que se busque a realização de produtos cênicos acabados” (MARTINS, 2010).

No núcleo do artista teatral, seja diretor, cenógrafo, teórico ou professor, encontra-se, portanto, o ator, de quem se espera transitar entre os modelos da tradição teatral e os novos paradigmas da cena contemporânea, na criação de um discurso artístico singular. O pesquisador aparece na manipulação do binômio teoria-prática, entendendo-se a teoria como análise da prática [...]. O pedagogo lança laços orgânicos com a realidade social e política da cidade, como se enfiasse a mão na terra e fincasse raízes com os grupos que trabalha. [...] É nessa perspectiva que surge o perfil do aluno como a composição de um trinômio: artista-pesquisador-pedagogo. Os termos intercambiáveis deste trinômio se organizam pela gravitação em torno de um polo, gerando-se três possibilidades: o artista com atributos de pesquisador e pedagogo; o pedagogo, com atributos de pesquisador e de artista; e o pesquisador, com atributos de artista e pedagogo. (MARTINS, 2010)

A reformulação curricular me parece ir ao encontro da realidade profissional, na qual poucos alunos formados podem ser dar ao luxo de ser só artista, só pesquisador ou só pedagogo. Na verdade, no que se referem ao mundo do trabalho, poucas regras dos períodos escolares se aplicam.

Isto quer dizer que um dos grandes desafios da universidade é lidar com a verdadeira situação de seus alunos formados – indo muito além da avaliação de sua colocação profissional. Eu, por exemplo, não pude me formar como licenciado porque fiz um bacharelado com habilitação em interpretação teatral.

A ausência do bacharelado não me impediria de atuar. Porém, a ausência da licenciatura determina quais oportunidades estariam fora de meu alcance. Na atual situação em que vivemos, não contar com uma licenciatura após um curso integral de quatro anos é um total desperdício de tempo.

A consequência óbvia é o crescente número de complementações de formação e cursos de licenciatura em artes à distância. Estes cursos, ainda que estruturados por profissionais de qualidade e ainda que de altíssimo nível, atendem uma demanda gerada pela confusão na formação artística em ensino superior. Talvez, mesmo que pensando em uma melhora no nível dos cursos de licenciatura, não seja realista impedir a formação plena em artes (bacharelado e licenciatura) na graduação.

Coloquei o exposto acima porque considero importante levar em conta uma outra questão a partir da proposta de formação apresentada pelo texto: em quantos anos se forma um artista-pesquisador-pedagogo? Em quatro anos? Será que, mesmo em um curso integral, um aluno é capaz de ter uma formação consistente em todos estes atributos?

Penso que não. Apesar de apontar um caminho importante para a formação, ao texto escapa certa dimensão temporal. A formação artística demanda tempo e dedicação. Acredito que ela demanda também maturação e decantação. É preciso esperar e deixar certas vivências repousarem em nós. Mais do que um currículo cheio de técnicas e informações, é preciso levar em conta sobre qual base será realizada a edificação.

Levando esta proposição mais adiante, David Chipperfield, curador da Bienal de Arquitetura de Veneza de 2012, faz uma reflexão, no catálogo da exposição, sobre a importância do chão. Considero suas palavras essenciais para a compreensão do que pretendo com a valorização da base sobre a qual construo meu ponto de vista.

Na arquitetura tudo começa com o chão. Ele é nosso dado físico, onde fazemos nossa primeira marca, construindo as fundações que irão sustentar nosso abrigo. No chão desenhamos a linha que define o limite do que é particular e do que é compartilhado. Apesar de hoje nossa relação com o chão não ser mais tão profunda como nos séculos passados, ele permanece fundamental para nossa compreensão de nosso lugar no mundo e de nosso ponto de vista. (CHIPPERFIELD, 2012)³⁷

Percebo em minha trajetória algumas dinâmicas que complementam esta ideia de formação. Em primeiro lugar, só estou terminando um doutorado em artes porque comecei a me interessar por pintar e esculpir como artista plástico autodidata. Percebo que o artista que há em nós pode anteceder qualquer tipo de formação. E, de certa forma, quando comecei a fazer teatro no colégio, desejava ampliar estas possibilidades de expressão.

³⁷ Tradução do Pesquisador. No original: "In architecture everything begins with the ground. It is our physical datum, where we make the first mark, digging the foundations that will support our shelter. On the ground we draw the line that defines the boundary of what is inclosed and waht is common. While today our rationship to the ground is no longer as profound as in centuries past, it remains critical to our understanding o four place in the world and where we stand" (CHIPPERFIELD, 2012).

O artista então pulsa primeiro. É dele que emanam pesquisador e pedagogo. Só que a formação do artista é muito lenta e gradativa. Penso que sejam necessários períodos de amadurecimento para alcançar as condições mínimas de realização de certas obras. O desenho de observação, por exemplo, se tornou muito mais acessível e prazeroso para mim depois de ter iniciado a análise. Deve haver, portanto, uma relação entre a capacidade de olhar para a realidade e a resistência à mesma.

A formação de pesquisador é ainda mais complexa. Se considerarmos da iniciação científica, na graduação, até o doutoramento, são muito anos para se formar um pesquisador. Mas será que, ao concluir o doutoramento, o pesquisador está formado? Existe isso, estar formado? Se for no sentido de estar completo, acredito que não.

No caso do pedagogo, nem sei como explicar a riqueza que imagino estar relacionada ao ambiente da sala de aula. Para mim, é um nível de interação profundamente transformador. Mas para isto acontecer, é preciso estar centrado no encontro. Ensinar é, no meu entendimento, uma arte do encontro – e sobre isso o teatro pode ensinar muito.

Uma pergunta que se apresenta a partir deste raciocínio é: se o pesquisador e o pedagogo emanam do artista, de onde emana o artista? Avaliando algumas impressões que tive com esta pesquisa chego a algumas possibilidades. O artista emana do homem, em concordância com aquilo que apresentei tanto da visão de Antonio Januzelli quanto de Myriam Muniz.

Mas o homem é o centro? Existe um centro? Acredito que, se há um centro, só tomamos conhecimento dele quando algo nos afeta. Isto porque, ao sermos afetados, algo em nós se move, algo em nós vibra, e dessa vibração nasce uma reação. Quando a reação é elaborada na forma de uma linguagem, temos um ato criador. Viver é uma linguagem?

Como roteiro para o processo de criação considero o percurso afeto » reação » proposta (elaboração). Reconheço que muitas vezes o processo de criação mistura as fases e acabamos expondo algo como o próprio afeto ou uma reação. Podemos inclusive expor algo que não tenha nenhuma ressonância em nós – imagino que muitos artistas trabalham assim. Mas, em nosso processo de criação, é a força daquilo que nos afeta que nos leva à reação construtora de propostas para o mundo exterior.

Avaliando meu processo de aprendizagem no doutoramento chego ao limite presente de uma trajetória de formação, repensando para onde poderia seguir daqui para

frente. Neste raciocínio, tento perceber quais são os sinais que nesta trajetória revelam novos interesses e buscas permanentes.

No contato com minha trajetória de formação, foi cada vez mais forte a compreensão de que a leveza é a aceitação do peso. A bagagem acumulada ao longo dos anos deveria ser assumida para que deixasse de reter movimentos em novas direções. A arte não poderia mais ser encarada como uma obrigação pelo peso do não realizado.

O reconhecimento deste peso poderia ser o começo de uma nova construção. Retomando Guimarães: “O senhor... Mire veja: o mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas – mas que elas vão sempre mudando. Afinam ou desafinam. Verdade maior. É o que a vida me ensinou. Isso que me alegra, montão”. (ROSA, 2001, p.39)

Questiono-me: Será que a pedagogia estava em mim desde o início, como uma espécie de vocação? Se tudo emana do eu, poderíamos considerar que quando mais estudo e ensino, mais me manifesto e maior sou? O exercício da formação poderia ser considerado como um desejo de expansão de si? O que fazemos profissionalmente pode ser considerado uma reverberação de como somos afetados pelo mundo? Esse eu de onde tudo mais emana é matéria ou enigma?

Canto VI

*O artista é um erro da natureza. Beethoven foi um erro perfeito.*³⁸

Manoel de Barros

Para minha sorte – ou azar, já nem sei – escrevi este texto da mesma forma como aprendi a pintar intuitivamente meus quadros a óleo: camada por camada. Dedico-me a pintar lentamente, para depois destruir e refazer tudo, sem nunca terminar. Este processo me toma muito tempo, levo meses pintando um quadro. Penso ter sido a maneira que encontrei de lidar com o mundo através das artes, mas sei que este processo não é um privilégio meu.

Marion Milner afirma que “Talvez a solução da controvérsia a respeito de onde está o significado mais profundo da arte só possa ser descoberta através de um entendimento mais

³⁸ BARROS, 2010, p.348.

amplo das diferenças entre o tipo de pensamento que separa sujeito de objeto, eu de não-eu, observador de observado, e o tipo de pensamento que não faz isso”. (MILNER, 1991, p.227)

Aproximo-me, como tantos artistas, de um *Espírito Selvagem* como aquele apontado por Marilena Chauí quando analisou as palavras de Merleau-Ponty sobre Cézanne³⁹. Ao refletir sobre o filósofo francês, a autora retoma a ideia de que para ter a experiência do *ser* é preciso um ato criador do próprio ser. Somente através deste ato seríamos capazes de ter dele, o Ser, a experiência. A autora nos convida à reflexão sobre este ato criador, da seguinte forma:

Por que *criação*? Porque entre a realidade dada como um fato, instituída, e a essência secreta que a sustenta por dentro há o momento instituinte no qual o Ser vem a ser: para que o Ser do visível venha à visibilidade, solicita o trabalho do pintor; para que o Ser da linguagem venha à expressão, pede o trabalho do escritor; para que o Ser do pensamento venha à inteligibilidade, exige o trabalho do filósofo. Se esses trabalhos são criadores é justamente porque tateiam ao redor de uma intenção de exprimir alguma coisa para a qual não possuem modelo que lhes garanta o acesso ao Ser, pois é sua ação que abre a via de acesso para o contato pelo qual pode haver experiência do Ser. (CHAUÍ, 2002, p.151.)

Sei que não sou, nem nunca serei, Paul Cézanne, aquele artista que muitos consideram o maior de todos os tempos. Sou um pintor amador e autodidata. Demorei anos para usar a tinta a óleo pela simples razão de que minha mãe odiava seu cheiro tóxico. Resultado: anos de atraso. Também, pudera! A arte na casa de minha família só tinha autorização para ficar editada na mesa de centro da sala de estar.

Meu nome também não é Paulo Autran. Não sou famoso. Não sou autor de nenhuma obra prima ou performance arrebatadora. Se tive uma carreira artística, ela foi um fiasco – mas isso não deixa de fazer de mim um artista. Afinal, como fala Dewey, “O artista, comparado a seus semelhantes, é alguém não apenas especialmente dotado de poderes de execução, mas também de uma sensibilidade inusitada às qualidades das coisas.” (DEWEY, 2010, p.130)

³⁹ Refiro-me ao texto “Obra de Arte e Filosofia” presente tanto no livro de Marilena Chauí “A Experiência do Pensamento” como no livro “Artepensamento”, organizado por Adauto Novaes. Em relação à Merleau-Ponty, refiro-me ao ensaio “A dúvida de Cézanne”, presente em sua obra “O olho e o espírito”. “Que é um Espírito *Selvagem*? É o espírito da práxis que quer e pode alguma coisa, o sujeito que não diz ‘eu penso’, e sim ‘eu quero’, ‘eu posso’, mas que não saberia como concretizar isto que ele quer e pode senão querendo e podendo, isto é, agindo, realizando uma experiência e sendo essa própria experiência. O que torna possível a experiência criadora é a existência de uma falta ou de uma lacuna a serem preenchidas, sentidas pelo sujeito como intenção de significar alguma coisa muito precisa e determinada, que faz do trabalho de realizar a intenção significativa o próprio caminho para preencher seu vazio e determinar sua indeterminação, levando à expressão o que ainda nunca havia sido expresso.” (CHAUÍ, 2002, p.152)

Pergunto: qual seria a finalidade de repensar minha trajetória de formação se não represento absolutamente nada para o Teatro Brasileiro? Respondo: aparentemente, finalidade alguma. Revejo a pergunta: qual seria a utilidade? Insisto: aparentemente, nenhuma.

Se fossemos considerar que apenas a notoriedade possui a autoridade para validar a aventura autobiográfica, então estaríamos corroborando com uma lógica perversa – a sedução de tornar tudo mercadoria. Estaríamos esperando que alguém atingisse um valor ideal para ver sua trajetória digna de uma reflexão. Sem nem percebermos, seríamos tomados por uma lógica da especulação financeira.

Nunca se tratou de uma discussão de finalidade. Principalmente tendo em vista a natureza sutil do empreendimento. Não houve outra finalidade para este estudo além de levá-lo até a última experiência possível. Em certo sentido, ele é infinito. Entretanto, como se trata de um estudo de pós-graduação *stricto sensu* em uma universidade pública, pretendo reavaliar esta questão da justificativa do trabalho de forma mais cuidadosa.

Falar em finalidade do estudo é uma questão delicada para a educação no Brasil. Será muito difícil um aluno ser convencido a estudar baseado na finalidade que possa ser, eventualmente, garantida pelos professores ou instituição de ensino. Na verdade, se não houver no estudo um valor em si, dificilmente a educação formal sobreviverá. Como o estudo pode ser encarado como valor em si, sem tomar o caminho do prazer, é outra discussão.

As experiências da sala de aula alimentaram esse meu desejo de tratar a formação de uma outra maneira. Tenho testemunhado um sentimento de desistência em relação à educação⁴⁰. E mesmo que velado ou não totalmente reconhecido, verifico este sentimento por parte de alunos, pais e professores.

Sabemos do cansaço dos professores e a falta de condições e remunerações adequadas é notória. Muitas vezes somos até incapazes de reconhecer que existem iniciativas bem sucedidas em educação no Brasil. Porém, a ideia de colocar a profissão do professor como missão é injusta e vai muito além do entendimento de vocação – beira a exploração de seus sacrifícios.

Sabemos também que muitos alunos pensam que aquilo que estudam não os servirá de nada. Atrelado a este pensamento dos estudantes está o comportamento dos pais que

⁴⁰No ano de 2014, tive a oportunidade de ministrar aulas regulares e aulas extracurriculares para alunos das mais diferentes faixas etárias. Trabalhei com alunos do ensino fundamental II e do ensino médio, alunos de ensino técnico e de graduação, e ainda com alunos de pós-graduação *lato sensu* e de cursos livres.

precisam ganhar cada vez mais dinheiro para conseguir viver uma vida digna. Desta forma, a equação nunca fecha, afinal, quanto mais trabalham, menos os pais ficam com seus filhos e mais suscetíveis ficam à relação afeto-consumo.

Ora, se a educação for delegada somente à escola, penso que família e Estado estão sendo negligentes. Onde o aluno está fazendo sua formação? O que faremos com nossos alunos no futuro? Cursos integrais? Em todas as faixas etárias? Pra quê? Para deixar os pais livres para trabalhar mais? O que os alunos querem? O que desejam saber?

Ao realizar este estudo, estive disponível para as experiências que foram aparecendo e que me permitiam vasculhar a relação formação-mercado-profissão. Experiências que me convidavam a uma transição, a uma transformação na forma de me relacionar com o meio artístico-pedagógico e com meus colegas de trabalho.

Penso que há uma relação perversa entre necessidade de educar e desvalorização permanente disto, sobretudo naquilo que se tornou o mercado da educação no Brasil. Longe de oferecer uma educação básica de qualidade a toda a população, o país tampouco valoriza as diversas formas de educação presentes em nossa cultura e que vão, certamente, muito além das atribuições constitucionais à família, ao sistema escolar e ao Estado.

Não existe aluno ideal. Não há projeto de aluno, e sim, um projeto do aluno. No caso do ensino da arte teatral, ou seja, da formação do artista teatral, acontece o mesmo. Não há um ator ideal. Não há projeto de ator se esse ator não tiver seu projeto de si. Os treinamentos me parecem especialmente interessados, muitas vezes, nesse ator impossível.

A perfeição na execução não pode ser medida ou definida em termos de execução; implica aqueles que percebem e desfrutam do produto executado. [...] A mera perfeição na execução, julgada isoladamente em seus próprios termos, provavelmente poderia ser mais bem alcançada por uma máquina do que pela arte humana. [...] Para que a habilidade seja artística, no sentido final, ela precisa ser 'amorosa'; precisa importar-se profundamente com o tema sobre o qual a habilidade é exercida. (DEWEY, 2010, p.127)

Fui educado por outras pessoas, mas também por lugares, livros, cheiros, toques, presenças, ausências, sons, espaços e silêncios. As marcas desta construção são, elas mesmas, motivo de orgulho e sustentação. Não posso imaginar uma reforma na casa, buscando apagar cada uma dessas marcas para agradar as visitas com um ambiente ricamente decorado.

Tendo consciência da riqueza de minha experiência de doutoramento, eu deveria ter começado a escrever este texto muito tempo antes. Não foi, obviamente, o que aconteceu.

Deixei tudo para a última hora como se tentasse evitar a *experiência da escritura*. Talvez tivesse medo de parir.

Talvez eu vislumbrasse que, com o nascimento do texto, eu me sentiria vazio. De fato, é o que está acontecendo enquanto escrevo. O vazio aumenta proporcionalmente ao desenvolvimento destas páginas. Vou me sentindo cada vez mais só, como se abrisse diante de mim uma estrada pouco trilhada.

Escrever é defender a solidão em que se está; é uma acção que brota somente de um isolamento afectivo, mas de um isolamento comunicável, em que, exatamente, pela distância de todas as coisas concretas, se torna possível um descobrimento de relações entre elas. Mas é uma solidão que necessita ser defendida, que é o mesmo que necessitar de justificação. O escritor defende a sua solidão, mostrando o que nela e unicamente nela, encontra. Se há um falar -, porquê o escrever? (Zambrano, 2000, p.37)

Assusto-me! Por que será que, ao criar, a materialização amplia o vazio? “Tem mais presença em mim o que me falta”, diz o poeta (BARROS, 2010, p.345). Temi este momento genuinamente. Pois o doloroso, para mim, é que aquilo que vai nascendo nunca se assemelha ao que imaginei. Ressentido da realidade, mais uma vez voltarei a me embrenhar na fantasia do que sonhei?

A memória é a gaveta dos guardados. Nós somos o que somos, não o que virtualmente seríamos capazes de ser. Minha bagagem são meus sonhos. [...] A obra só se completa e vive quando expressa. Nos meus quadros, o ontem se faz presente no agora. Lanço-me na pintura e na vida por inteiro, como um mergulhador na água. A arte é também história. E expressa a nossa humanidade. A arte é intemporal, embora guarde a fisionomia de cada época. [...] Cada artista tem seu tempo de criação. É difícil saber quando começa a gravidez e quando se dá o parto. Há pintores que são permanentemente prenhes, parindo ninhadas, como era o caso de Picasso. Eu, antes de iniciar a viagem – o quadro -, consulto minha bússola interior e traço o rumo. Mas quando estou no mar grosso, sempre sopra um vento forte que me desvia da rota preestabelecida e me leva a descobrir o novo quadro. Todo criador é um Pedro Álvares Cabral. (CAMARGO, 2009, p.29)

Como bem me disseram pessoas próximas e mais sábias do que eu, a introdução e as considerações finais só podem ser escritas por último. Mas se reconheço em mim certa dificuldade em terminar o que começo, como posso estar escrevendo aquilo que só pode ser escrito no final?

Surpreendo-me com a novidade. Se estou escrevendo estas palavras com tamanha desenvoltura é porque já considero estar chegando ao término da redação deste texto. Do alto da minha arrogância eu tinha certeza de que não haveria uma introdução ou uma conclusão possíveis.

Queria começar o texto pelo conjunto mais forte, com imagens e múltiplas epígrafes sem fazer concessões – grandes começos e mais nada, eis a falácia da soberba. Nas poucas vezes em que me convenci de que era necessário introduzir o texto não soube esperar. Decidi inventar a introdução e as considerações finais antes mesmo de ter o corpo do trabalho. Claro que nada disso vingou.

É claro que sei o quanto isto já me aconteceu, muitas vezes, anteriormente. Sempre que me vem uma ideia de um espetáculo teatral na cabeça sou capaz de criar rapidamente uma concepção – poucas vezes de realizá-la. Posso afirmar, então, que a dificuldade de realizar é, desde o começo, um dos temas ocultos nesta pesquisa.

Levar um trabalho como este até o final já se configura uma grande conquista – realizada na parceria com outras pessoas. Ter sido capaz da realização do texto é tão impressionante, para mim, que até tenho receio de, ao escrever estas palavras, me animar a desistir de tudo justo agora.

Certa vez, recebi de um grande ator com quem trabalhei, Eduardo Albergaria, uma indicação de leitura. Não nos falávamos há muito tempo quando ele me enviou mensagem, via facebook, insistindo que eu lesse o livro “Um retrato de Giacometti”, de James Lord⁴¹. Levei a mensagem muito a sério porque ela continha o link para fazer a compra on-line – podia ser um vírus, mas a tomei como ensinamento.

O livro é um relato cuidadoso de James Lord sobre as sessões em que posou para Giacometti pintar seu retrato. Este relato, que mistura algumas imagens capturadas pelo autor com as descrições das sessões e reproduções parciais de diálogos entre os dois, oferece um contato sensível com o processo de criação de Giacometti.

Ao iniciar a leitura não demorei muito para perceber o que meu amigo estava tentando me dizer com a indicação do livro. Obviamente, guardadas as devidas proporções, Eduardo vira em mim a mesma condição do artista cujo sofrimento é seu trabalho com várias linguagens na presença permanente do inacabamento.

Posso afirmar que, ao longo de minha trajetória formativa e profissional, busquei ter como referência o trabalho de artistas que eram capazes de trabalhar ou transitar por várias linguagens. Queria ser como eles, e imagino que esta busca tinha relação com um interesse de aprendizado mimético para desenvolver meu fazer artístico.

⁴¹ São Paulo: Iluminuras, 1998.

Considero que esse tenha sido meu principal dilema profissional: verticalizar em uma linguagem ou passear livremente por várias delas? Acabei tomando um caminho no qual, ao invés de verticalizar, me permito relacionar as linguagens, transitando entre elas, ligando algumas pontas soltas e sobrepondo certas camadas do sensível. É provável que esta escolha tenha se verificado neste texto.

Como forma de ilustrar a sabedoria da indicação de meu amigo, dou-me a liberdade de citar um trecho do livro.

Qualquer pessoa que conheça Giacometti um pouquinho já o ouviu certamente dizer que acaba de sentir pela primeira vez na vida que está a um passo de concluir realmente algo. E sem dúvida essa é sua convicção sincera do momento. Para um observador menos envolvido pode parecer que a obra particular que suscita essa reação não seja radicalmente diferente das que a precederam. Além disso, é muito provável, também não parecerá radicalmente diferente das que a seguirão, e algumas delas provocarão com certeza a mesma reação. Em suma, esta é muito mais a expressão de sua atitude criadora global do que a de sua relação momentânea com qualquer obra em realização. (LORD, 1998, p.130)

Deve haver mais de um motivo para uma pessoa não conseguir concluir as coisas que inicia. Eu mesmo ainda não descobri a razão pela qual acumulei tantos espetáculos não realizados, cursos incompletos e projetos interrompidos. Provavelmente, o orgulho me impediu de apresentá-los da forma como os tinha.

Mas o fato de não saber a razão de tudo isto não me impede de aceitar e de tentar uma ousadia. Muitos anos depois de Clovis me pedir um “Folclore da Família” ou um “Folclore do Dia a dia”, concluo meu trabalho. Infelizmente não sou mais capaz de entregá-lo ao mestre. Fica a homenagem por sua sensibilidade e seus ensinamentos.

Também muitos anos depois de Janô me pedir “o livro”, conjunto de anotações pessoais do processo vivido do homem ao ator, entrego a ele aquilo que penso estar próximo disso. A Janô posso enviar estas palavras como o abraço forte e interminável que muitas vezes nos unira. Talvez agora eu possa parar de pedir aos meus alunos aquilo que eu já deveria ter feito.

Acredito que ao depositar este texto como está e ao assumi-lo como tese, aprendo uma parte da lição. Entrego-a incompleta ao invés de desistir de entregá-la. Com muita dificuldade deixo a avaliação para a banca e para o leitor. Não posso avaliar os resultados obtidos porque me confundo com eles. Fui tão beneficiado por este processo de aprendizagem que me tornei incapaz de compreender o que realizei.

Perdi alguma coisa que me era essencial, e que já não me é mais. Não me é necessária, assim como se eu tivesse perdido uma terceira perna que até então me

impossibilitava de andar mas que fazia de mim um tripé estável. Essa terceira perna eu perdi. E voltei a ser uma pessoa que nunca fui. Voltei a ter o que nunca tive: apenas as duas pernas. Sei que somente com duas pernas é que posso caminhar. Mas a ausência inútil da terceira me faz falta e me assusta, era ela que fazia de mim uma coisa encontrável por mim mesma, e sem sequer precisar me procurar. (LISPECTOR, 2009, p.9)

Há uma cena no final do filme “O show de Truman” que nunca saiu de minha cabeça. Truman é um personagem que teve a vida toda televisionada, desde o nascimento, e que vive dentro de uma cidade-ilha cenográfica. Atormentado pela morte de seu pai no mar, Truman sente um forte impedimento para seguir em qualquer aventura velejando. Contudo, este enfrentamento se tornou necessário após perceber que sua vida e suas relações eram controladas e falsas. Truman quer escapar de seu mundo.

Na cena referida, ele chega de barco ao fim do cenário marítimo se chocando contra o “céu”. O fundo infinito – esta estrutura arredondada que nos fornece a ilusão do horizonte – é atravessado pela embarcação de Truman. O protagonista tenta destruir a parede que o cercava na vida vigiada, mas não consegue. Em seguida, caminha pelo fim do mundo até chegar a uma escada que o leva à porta do céu.

Quando abre essa porta, uma voz (a do idealizador do show), vinda do sol e das nuvens, revela a Truman o privilégio de ser um protagonista em um programa de televisão. Diante da porta, Truman reproduz uma de suas “falas” diárias e sai. Ele não queria mais ser protagonista, queria ser autor.

Isto, da personagem ter sua vida inteira televisionada em um reality show, me parece evidentemente atual. Em certo sentido, podemos considerar a manifestação do máximo da lógica da mercadoria utilizar a intimidade de uma pessoa para vender produtos, sendo ela mesma o maior produto que está sendo vendido.

No filme, é feito uso da vida de Truman sem que ele saiba e sem que ele possa efetivamente escolher o que quer fazer de sua vida. Quando suas escolhas ameaçavam o show, a “dramaturgia” de sua vida se encarregava de manipular seus sentimentos e alterar suas decisões.

Para sair desse jogo, após ter se apercebido de tudo, Truman precisa abandonar aqueles que supostamente o amam e deve seguir em direção aos limites do mundo. Deve também se lançar-se ao desconhecido, uma área “proibida” forjada pelas marcas do trauma e do medo.

A história que fora contada a Truman é aquela que inventaram para ele “vivenciar” um mundo controlado. Este mundo-história foi, pouco a pouco, determinando seu comportamento cotidiano e suas escolhas. Quase como se ele fosse conduzido por uma história que sempre o impedira de se ver como autor.

Georges Bataille fala da experiência como “uma viagem ao término do possível do homem”. E complementa que “Por definição o extremo do possível é este ponto onde apesar da posição ininteligível que ele tem no ser, um homem, tendo se desalojado de logro e de temor, avança tão longe que não possamos conceber uma possibilidade de ir mais adiante”. (BATAILLE, 1992, p.45)

Em meu entendimento, Truman quer se inventar para ter de si a experiência. Ao sair do mundo que lhe foi criado, ele abandona o continente que contém tudo aquilo que ele era até então. Partindo, o protagonista deseja parir-se. Apresenta diante das câmeras algo como um *Ser Bruto* que não está mais disposto a ter na exposição o prêmio por uma vida controlada pela concepção de terceiros.

[...] Ser de indivisão, o Ser Bruto é o que não cessa de diferenciar-se por si mesmo, duplicando todos os seres, fazendo-os ter um fora e um dentro reversíveis e parentes. Assim, se é por ele que somos dados ao ser, como a criança é dada à luz ao emergir do interior do corpo materno, no entanto, é por nós que ele se manifesta, como no instante glorioso em que o pintor faz vir ao visível um outro visível, que recolhe o primeiro e lhe confere um sentido novo. O mundo da cultura, fecundidade que passa, mas não cessa, é o parto interminável do Ser Bruto e do Espírito Selvagem. (CHAUI, 2002, p.156.)

Referências

- ARIÈS, Philippe. **História social da criança e da família**. Rio de Janeiro: LTC, 2011.
- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- ARRUDA, Solange. **Arte do movimento**: as descobertas de Rudolf Laban na dança e ação humana. São Paulo, PW, 1988.
- BACHELARD, Gaston. **A psicanálise do fogo**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BANDEIRA, Manuel. **Itinerário de Pasárgada**. São Paulo: Global, 2012.
- BARBOSA, Ana Mae. **John Dewey e o ensino da arte no Brasil**. São Paulo: Cortez, 2011.
- BARBOZA, Juliana J. **Vestígios do dizer de uma escuta**: repouso e deriva na palavra. 2009. Tese (Doutorado) - Escola de Comunicações e Artes - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.
- BARROS, Manoel de. **Poesia Completa**. São Paulo: Leya, 2010.
- BATAILLE, Georges. **A experiência interior**. São Paulo: Editora Ática, 1992.
- BENJAMIN, Walter. **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2002.
- _____. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras Escolhidas, Volume I)
- BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- BLANCHOT, Maurice. **Uma voz vinda de outro lugar**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- _____. **O livro por vir**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.
- BOSI, Ecléa. **O tempo vivo da memória**: ensaios de psicologia social. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- _____. **Memória e sociedade**: lembrança dos velhos. São Paulo: Cia. das Letras, 1994.
- CAMARGO, Iberê. **Gaveta dos guardados**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- CARDOSO, Sérgio et al. **Os sentidos da paixão**. São Paulo: Cia. das Letras, 1987.
- CHAUÍ, Marilena. **Cultura e democracia**: o discurso competente e outras falas. São Paulo: Cortez, 2011.
- _____. **Experiência do Pensamento**: ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- _____. Merleau-Ponty: Obra de Arte e Filosofia. In: **Artepensamento**. NOVAES, Aduino (Org.). São Paulo: Cia. das Letras, 1994.
- CHIPPERFIELD, David. Common Ground: 13th Architecture di Biennale Venezia. Aug./2012. Catálogo de exposição.
- CUNHA, Newton. **Dicionário Sesc**: a linguagem da cultura. São Paulo: Perspectiva: Sesc São Paulo, 2003.
- DEWEY, John. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- FENTRESS, James. Preservação e Modernidade. In: MIRANDA, Danilo S. de (Org.). **Memória e cultura**: a importância da memória na formação cultural humana. São Paulo: Edições SESC SP, 2007.
- FERRIGNO, José Carlos. **Co-educação entre gerações**. Petrópolis, RJ: Vozes; São Paulo: SESC, 2003.

- FERRO, Sérgio. Apresentação. In: KOURY, Ana Paula. **Grupo Arquitetura Nova**: Flávio Império, Rodrigo Lefèvre e Sérgio Ferro. São Paulo: Romano Guerra: Editora da USP: Fapesp, 2003.
- GROTOWSKI, Jerzy. Tu eres hijo de alguien. In: **Máscara**. Cuaderno Iberoamericano de Reflexion sobre Escenologia. Cidade do México: Escenologia, ano 3, n. 11-12, p.69-75, 1993.
- _____. O diretor como espectador de formação. In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla (Cur.). **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. São Paulo: Perspectiva: Edições Sesc SP; Pontedera, Itália: Fondazione Pontedera teatro, 2010.
- GURDJIEFF, G.I. **Gurdjieff fala a seus alunos: 1917-1931**. São Paulo: Pensamento, 2011.
- HESÍODO. **Teogonia**: a origem dos deuses. Tradução Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- HUYSEN, Andreas. Nostalgia de ruínas. **Revista Serrote**, São Paulo: Instituto Moreira Salles, n.15, 2013.
- JANUZELLI, Antonio. O Laboratório Dramático do Ator. In: PARDO, Ana Lúcia (Org.). **A teatralidade do humano**. São Paulo: SESC SP, 2011.
- JOSSO, Marie-Christine. **Experiência de Vida e Formação**. São Paulo: Cortez, 2004.
- _____. **Caminhar para si**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2010.
- LA TAILLE, Yves de. **Limites**: três dimensões educacionais. São Paulo: Ática, 2000.
- LARROSA, Jorge. **Linguagem e educação depois de Babel**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.
- LISPECTOR, Clarice. **Para não esquecer**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- _____. **A paixão segundo G.H.**. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.
- LORD, James. **Um retrato de Giacometti**. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- MACHADO, Regina. **Acordais**: fundamentos teóricos-poéticos da arte de contar histórias. São Paulo: DCL, 2004.
- _____. Venha ver o pôr do sol: considerações sobre a experiência do silêncio na formação artística. **Signo**, Santa Cruz do Sul, v.39, n.66, p.36-42, jan.-jun./2014. Disponível em: <http://online.unisc.br/seer/index.php/signo/article/view/4926/3453>.
- MAFFESOLI, Michel. A Altura do cotidiano. In: **O tempo retorna**: formas elementares da pós-modernidade. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.
- MARTINS, José Batista Dal Farra. A mestra aprendiz. In: V Reunião Científica da ABRACE, 2009, São Paulo. Memória Abrace Digital. São Paulo: ABRACE, 2009.
- _____. O Artista-pesquisador-pedagogo. In: VI Congresso da ABRACE, 2010, São Paulo. Memória Abrace Digital. São Paulo: ABRACE, 2010.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Conversas, 1948**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- _____. **O olho e o espírito**. São Paulo: CosacNaify, 2013.
- _____. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- MILNER, Marion. **A loucura suprimida do homem são**: quarenta e quatro anos explorando a psicanálise. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- MURAKAMI, Haruki. **Do que eu falo quando eu falo de corrida**: um relato pessoal. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.
- OBICI, Giuliano Lamberti. **Condição da escuta**: mídias e territórios sonoros. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

- OUSPENSKY, P.D. **Fragmentos de um ensinamento desconhecido**: em busca do milagroso. São Paulo: Pensamento, 1982.
- PANZERI, Paulo R. M. Cyro del Nero: o saber da cenografia e a cenografia do saber. In: SILVA, Dilma de Melo (Org.). **Interdisciplinaridade, transdisciplinaridade no estudo e pesquisa da arte e cultura**. São Paulo: Terceira Margem, 2010.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- PINEAU, Gaston. **Temporalidades na formação**: rumo a novos sincronizadores. São Paulo: TRIOM, 2003.
- _____. As histórias de vida em formação: gênese de uma corrente de pesquisa-ação-formação existencial. In: **Educação e Pesquisa**, São Paulo, v.32, n.2, p. 329-343, maio/ago. 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ep/v32n2/a09v32n2>.
- RANCIÈRE, Jacques. **O mestre ignorante**: cinco lições sobre a emancipação intelectual. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.
- ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão**: Veredas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- _____. **Primeiras estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- SCHAEFFER, Pierre. **Tratado de los objetos musicales**. Madrid: Alianza Editorial, 1988.
- SCHAFER, R. Murray. **A afinação do mundo**: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado dos mais negligenciados aspectos do nosso ambiente: a paisagem sonora. São Paulo: Editora UNESP, 2001.
- _____. **O ouvido pensante**. São Paulo: Editora UNESP, 2011.
- SILVA, José A. P. **O Teatro em Santo André 1944-1978**. Santo André: PUBLIC, 1991.
- SILVEIRA, Nise da. **Cartas a Spinoza**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.
- SÓFOCLES. **Antígona**. Tradução Millôr Fernandes. São Paulo: Paz e Terra, 1997.
- TOMATIS, Alfred. **The ear and the voice**. Maryland: The Scarecrow, 2005.
- TORRANO, Jaa. I. Discurso sobre uma canção numinosa. In: HESÍODO. **Teogonia**: a origem dos deuses. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- VERNANT, Jean-Pierre. **A morte nos olhos**: figurações do outro na Grécia Antiga. Tradução Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.
- _____. **O universo, os deuses, os homens**. São Paulo: Cia. das Letras, 2000.
- WINNICOTT, D. W. **O brincar e a realidade**. Rio de Janeiro: Imago, 1975.
- _____. **A criança e o seu mundo**. Rio de Janeiro: LTC, 1982.
- _____. **A família e o desenvolvimento individual**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- _____. **Da pediatria à psicanálise**: obras escolhidas. Rio de Janeiro: Imago, 2000.
- ZAMBRANO, Maria. **A metáfora do coração e outros escritos**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000.

Filmes

- O show de Truman** (The Truman show). Direção de Peter Weir. EUA: Paramount Pictures, 1998.
- A vila** (The village). Direção de M. Night Shyamalan. EUA: Touchstone Pictures, 2004.
- Maria Duschenes**: o espaço do movimento. Direção de Inês Bogéa e Sergio Roizenblit. Brasil.
- Teatrosamba do Caixote**. Grupo dos 7. Registro de Espetáculo e Depoimentos. Brasil: 2006.

Nota explicativa

No final da tese encontram-se dois apêndices (ambos transcritos com o auxílio de Livia Lisbôa) e dois anexos. O primeiro apêndice é a transcrição da entrevista que gravei com Clovis Garcia em sua sala no Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Em 2006, pedi para Clovis me contar sua trajetória de formação. Sentia que precisava desta *experiência de escuta* como uma forma de balizar meu percurso e relativizar minhas decisões.

O segundo apêndice é composto por uma entrevista cedida por Janô cujo texto foi complementado pela revisão do entrevistado. Pedi que Janô conversasse comigo para a tese, pois, após o falecimento de Clovis, acreditava ser fundamental ouvi-lo também. Janô foi e é uma referência para muitos artistas teatrais de São Paulo, sobretudo aqueles que passaram por suas aulas na Escola de Arte Dramática (EAD) e aqueles que fizeram a graduação em artes cênicas na USP.

Tenho consciência de que o documento apresentado como apêndice B ainda não alcançou um formato adequado. Ele se encontra numa zona intermediária entre a transcrição direta da gravação em áudio da entrevista e um texto dialogado editado. Acredito que o próximo passo seria a edição final do texto e a redação de uma narrativa de formação de Janô a partir do texto dialogado. Devido ao falecimento do professor Clovis Garcia não foi possível realizar nenhum tipo procedimento em relação ao seu material.

Os dois últimos anexos foram resultados de impulsos do pesquisador, que decidiu contatar alguns artistas que foram ou são diretamente ligados a Janô, para colocar em palavras o papel do mestre. O primeiro texto é de autoria de Francisco Lauridsen e versa sobre nossas conversas a respeito de Janô, principalmente sobre o “lembrar-se”. Chico foi muito gentil em colocar em palavras emocionantes sua percepção de algo tão caro para nós.

O segundo texto é de um parceiro de longa data, Djair Guilherme, artista múltiplo e terapeuta corporal. Dividimos nós três – eu, Chico e Djair – a crença profunda em uma arte que cura. Provavelmente influenciados pela postura de Janô e sua compreensão de certos ensinamentos orientais, sufis, etc. O texto de Djair é sublime por contar a experiência do contato com o mestre de uma forma sutil e poderosa. Sou muito grato aos dois pela disponibilidade e pelo carinho.

Como os dois textos foram escritos em um curto espaço de tempo, acredito que ambos não foram produto de pesquisas bibliográficas. Apesar disto, o texto de Chico apresenta algumas frases entre aspas, o que pode configurar citação. Pedi então que ele me enviasse suas obras de referência para que pudesse colocá-las em notas de rodapé. Adotei este procedimento para que fique claro que não há aqui nenhuma intenção de plágio. E caso ele tenha acontecido acidentalmente, acredito que possamos consertar prontamente indicando as fontes, caso elas surjam.

Espero realmente que todos aproveitem essas *experiências de escuta* dos textos dialogados. Fica a minha gratidão pelos que autorizaram a utilização deste material, bem como a todos que me auxiliaram para composição desta versão final. Aos mestres, meu agradecimento permanente por tamanha generosidade diante de minha curiosidade. Sou grato a todos aqueles que acolheram meu desejo de ouvir.

Apêndice A: Palavras de Clovis Garcia sobre sua trajetória de formação teatral.**Transcrição do Vídeo gravado em dezembro de 2006 na sala do professor no CAC/ECA/USP**

P – Ok. Diga lá, Clovis!

C – Quando eu comecei a me interessar por teatro? Eu não sei. Acho que eu sempre me interessei por teatro. Eu me lembro que em criança eu brincava de cirquinho! Acho que muita gente brincou disso, né. Mas eu fiz um cirquinho no quintal da minha casa, eu punha um lençol dependurado no varal, era o pano de boca, usava o guarda-roupa de depósito da minha mãe, que tinha vestidos velhos, antigos, etc., e cobrava um tostão da criançada da vizinhança para entrar e assistir ao espetáculo. E a gente fazia o espetáculo! Eu, minha irmã mais moça, meu irmão mais moço; e às vezes um ou dois ou três, por exemplo, o Orestes, que era muito meu amigo, então também participava do espetáculo... E assim a gente fez.

Além disso, o colégio onde era o ginásio – naquele tempo era ginásio – de Taquaritinga, tinha um professor que gostava muito de teatro. Então, ele organizava, todo ano, festas teatrais! Não eram, propriamente, textos, peças, mas sim uma espécie de revista musical. Então, eu participava disso, fazendo parte de alguns quadros – inclusive dançando! Eu dancei dança holandesa, eu dancei uma porção de tipos de dança, né... Nessa época, eu tinha o que? Eu tinha 10 anos, 11 anos... né, que eu tava fazendo o ginásio de Taquaritinga. Porque com... 34... com 13 anos eu fui pro colégio interno de Campinas. Quando eu fui pra Campinas... antes, um pouquinho:

Aí pela 1ª vez, eu vi em Taquaritinga, um espetáculo teatral completo. Que eu acho, baseado na memória, que é... sem dúvida a peça eu sei que é: “Feitiço”, do Oduvaldo Vianna. Sem dúvida, a peça é esta. Agora, o grupo, é que eu acho que é Procópio Ferreira; não tenho certeza, mas acho que é. Procópio Ferreira fez essa peça, e andou pelo interior. Pra mim, foi assim, uma revelação. Teatro, né?! Personagens, enredo, conflito dramático... não tinha nenhum desses nomes mas, essa coisa toda de hoje, revendo, tudo isso me impressionou.

Quando eu vou... fui pra Campinas, pro Colégio Interno do Interior Paulista, que não existe mais, nós saíamos todo sábado e domingo – tínhamos saída, né – tinha cinema, ia à matinê, a matinê no Cine São Carlos, por causa das mocinhas... então, a gente ia lá... E aí, havia grupos amadores muito bons. Principalmente um grupo amador de Campinas fazia grandes espetáculos no então Teatro Municipal, que hoje não existe mais... era um teatro barroco, tipo aqui o nosso teatro municipal, que estava atrás da Catedral. Hoje é um estacionamento. Uma praça pra estacionar. Eles derrubaram e fizeram estacionamento. Nesse teatro eu assisti muitos espetáculos, no sábado, desses grupos amadores, com várias peças... comecei a conhecer algumas peças do teatro brasileiro, né, e... comecei a me interessar mais ainda por teatro! Mas eu não tinha pensado em fazer teatro, não é. A não ser as brincadeiras de circo, eu não tinha pensado mais em fazer teatro.

Aí eu vim pra São Paulo, entrei na Faculdade de Direito, primeiro o pré-jurídico (naquele tempo existia o Pré Jurídico)... nós tínhamos cinco anos de Ginásio e dois de Pré em cada curso, né. Fazia cinco anos de Ginásio... Depois eles tiraram um do Ginásio e os dois do Pré e fizeram o Colegial. Mas a gente fazia, naquele tempo, cinco anos de Ginásio, depois fazia

dois de Pré-Politécnico, Pré Médico, Pré...não tinha cursinho! Porque você fazia o Pré já na própria Faculdade! Eu fiz... Tinha um vestibularzinho... eu fiz, entrei, fiz dois anos de pré Jurídico pra Faculdade de Direito. Aí fiz o vestibularzão e entrei. Mas a gente tava dois anos preparado, né. Latim, por exemplo, que exigia naquele tempo... Estudei dois anos mais de latim, né. História da filosofia, sociologia, tudo isso eu estudei no Pré Jurídico da Faculdade de Direito, né. Psicologia... Que foi uma base muito boa, pra mim. Nesse momento, eu conheci Tatiana Belinky. Tatiana Belinky... Eu fui fazer Faculdade de Filosofia nesse momento, e ela também... e fomos colegas de classe. Em 1939, isso. Eu fiz só um ano da Faculdade de Filosofia porque eu comecei a trabalhar e tava fazendo CPOR – então, não dava pra fazer tudo isso ao mesmo tempo... fazer faculdade de direito, fazer faculdade de filosofia, trabalhar e fazer CPOR... não dava, né. E ainda trabalhava à noite, em jornal. Então, sabe... não dava mesmo.

P – Você era da Infância?

C – Eu era da Infância!

P – Ah é?!

C – É. Aí, nós... na Faculdade de Direito, a gente começou a ter contato com aqueles shows dos estudantes. A faculdade de Direito tinha uma tradição (que eu acho que não tem mais, eu não sei)... uma tradição de fazer shows de... com os estudantes de direito, que saíam pro interior, corriam duas ou três cidades, em cada cidade eles eram recebidos pelas famílias, havia um baile em homenagem a eles... eram todos estudantes de Direito... as mocinhas casadoiras... as mocinhas casadoiras da cidade... todas ficavam animadas, então, as famílias ofereciam coisas... Foi quando eu conheci Miroel Silveira. Ele foi, como estudante de Direito, pra Taquaritinga, e eu estava lá; e minha mãe ofereceu um almoço a ele. Ele almoçou em casa, eu tinha 14 anos, eu estava no Ginásio e ele estava na Faculdade de Direito. Ele era mais velho do que eu. Eu conhecia ele desde essa época. Aí... na Faculdade de Direito, eu fazia parte de alguns desses shows... quando eu fui pra Guerra. Eu me formei em 42 e no mês de 43 eu já fui convocado. Em 42 eu fiz estágio, em 43 eu fui convocado e fiquei três anos no exército... e inclusive fui pra Itália, onde fiquei um ano... etc né. Com isso, eu tinha acabado de me formar. Quando eu voltei, três anos depois, eu tava defasado com a minha turma de três anos. Minha turma já tinha três anos de profissionalização. E eu não, eu tava... como se tivesse acabado de me formar. E, mesmo ainda, esquecido de muita coisa, hã. Que eu tinha três anos de Exército... Então, eu entrei em contato com a faculdade de Direito pra readquirir o espírito de faculdade... o espírito jurídico, etc. E fiz amizade com uma turma que estava se formando e entre os quais estava Paulo Autran. E aí eu entrei nos shows deles. Comecei a fazer shows com eles. Eles fizeram shows no interior... eram vários shows... que eram piadas etc... Nesse tempo, o Paulo Autran se forma, nós fundamos um escritório de advocacia, eu e ele - que, para mim, durou apenas um mês – pra ele durou mais alguns meses, depois também desistiu. Primeira peç... primeira causa que nós pegamos foi um fracasso. Eu saí, desisti, “não tenho nada a ver com isso!”, mas... por causa desse trabalho dos shows, eu e Paulo Autran começamos a fazer teatro amador... nesse momento, surge o Zampari que cria o TBC para os grupos amadores. O TBC foi criado como um espaço para o

teatro amador de São Paulo. Que tinha dois grupos muito importantes: o grupo do Décio, que era o Teatro Universitário e o grupo do Teatro Experimental, do Alfredo. Então, o Zampari criou o TBC e começou a convidar esses grupos. E convidou um diretor inglês, que era muito bom, que tinha um grupo de teatro amador chamado os... “Teatro inglês”, não, “Os Ingleses”... “Os Amadores Ingleses”! Que era... Igle, Mister Igle. E o Mister Igle ele convidou pra dirigir uma peça; ele chamou o Paulo, escolheu uma peça... aí começaram a convidar o elenco. Então, o Paulo se lembrou de mim... e me convidou. Assim, eu entrei pro teatro como ator. Fiz a primeira... Mas não é verdade! Eu to mentindo, desculpe.

Entre esse tempo... Tatiana Belinky, junto com o marido dela, eu me lembro..., o Júlio Gouveia, criaram o Teatro-Escola São Paulo, em 49. Esse Teatro-Escola São Paulo fazia teatro infantil para crianças. Eles montaram uma peça, que era Peter Pan, que quem fazia era a Haydée Bittencourt, sabe quem é Haydée Bittencourt?, foi diretora muitos anos do teatro universitário de Minas, e tal, Haydée que fazia, e eu trabalhei com Eny Autran, irmã do Paulo Autran, fazendo os pais das crianças perdidas. Pai e mãe... Você conhece já o retrato meu desse espetáculo, né?

P – Conheço.

C – Ele é muito engraçado! Eu e Eny Autran estamos lá. E tem o Alberto Guzik com seis anos, pequenininho, sentado no chão. Já viu isso, já viu?

P – Já. Você tem aqui?

C – Tenho.

P – Cadê?

C – Nós fizemos vários espetáculos na prefeitura, a prefeitura nos dava transporte... nós estreamos é claro no Municipal. Naquele tempo, nenhum grupo amador que se prezasse deixava de estrear no Municipal, né. Tinha que... Numa grande noite de gala!

P – Ah, é?

C – E, depois disso, nós passamos a apresentar espetáculos nos bairros. Nesse ponto, é que o Paulo Autran me convida para eu... - eu já estava trabalhando, inclusive, com a irmã dele também nesse espetáculo – para eu participar da Noite de 16 de janeiro no TBC, eu aceitei, saí do Teatro escola, e fui trabalhar no TBC. Fiz o primeiro espetáculo, no 16 de janeiro, tinha um bom papel, a peça foi um relativo sucesso, aí... o TBC começou a se profissionalizar. E já montou uma peça que tinha alguns profissionais, que foi “Arsênico e Alfazema”, com Cacilda Becker, que já era... já tinha sido contratada pelo TBC, como profissional, a Madalena Nicol, e alguns outros autores já profissionais. Mauricio Barroso, que fazia o galã... E o TBC, como eu tinha trabalhado lá, fui convidado pra fazer um papel... papel pequeno, mas interessante, porque... eu entrava no primeiro ato, e entrava no terceiro. Por isso, eu ficava a noite toda lá, no teatro, e a gente fazia um grupinho lá, escrevia poesia, eu ilustrava as poesias na parede do camarim... a Cacilda, etc., era gostoso aquele ambiente. A peça ficou... naquele tempo, 90 dias em cartaz, o que era um sucesso! A peça ficava... ficava uma semana, né, em cartaz. Então, foi um bruto sucesso.

P – Quando vocês se apresentavam, nos bairros, depois do Municipal, onde é que vocês apresentavam? Tinha uma estrutura de teatro no lugar...?

C – Essa não, essa estava no TBC!

P – Sim, mas os amadores se apresentavam nos bairros, onde?

C – Ah, em teatros, em clubes etc.

P – Ah, era tipo associações de moradores...?

C – O... o Teatro Experimental, do Alfredo Mesquita, se apresentava quase sempre no Municipal. Tem várias gravuras de espetáculos, dos espetáculos dele, quase sempre Municipal. E o teatro do Décio também. Mas alguns espetáculos do Décio já em... em palcos particulares. Agora... não tinha muito espaço para os amadores. É por isso que o Franco Zampari decidiu criar um teatro para os amadores.

P – Receber...

C – Pra ter espaço pra eles. Inclusive ficava meio sobrando, acho que se dependia da prefeitura... eu me lembro que eu fiz um espetáculo com 200 crianças na Barra Funda... num clube... um sindicato. Que tinha um auditório com um palquinho pra conferências etc., adaptamos aquilo e fizemos lá. Esse, eu me lembro bem desse espetáculo.

Mas aí... o TBC começou a se profissionalizar, eu tive bem consciência que eu não era bom ator, nem ia fazer carreira no TBC... então eu saí do TBC. E, junto com o... marido da Eny Autran, cunhado do Paulo Autran, Evaristo Ribeiro, que era assistente de direção do TBC, nós criamos o... (olha a pretensão!) Grupo Teatro Amador de São Paulo, como se fosse o único! – GTA. O único, viu?!

Montamos uma peça do Priestley (“Um inspetor está lá fora”) e estreamos, é claro, no Municipal. Depois disso, passamos a fazer espetáculos em alguns teatros, como por exemplo, o Teatro Cultura Artística, no pequeno auditório (fizemos alguns espetáculos lá), fizemos espetáculos num teatro que hoje foi demolido que era da prefeitura, aqui na... perto da... do Teatro Anchieta... como é que ele chamava?... ô meu Deus, esqueci o nome dele. Já estavam existindo espetáculos em teatros da prefeitura, e assim a gente sobrevivia. Fizemos várias montagens, aí fizemos uma montagem, que eu fui ator, “A Corda”, de Patrick Hamilton, que é um filme do Hitchcock: “Festim Diabólico”! Eu fazia o estudante intelectual. Naquele tempo, eu era moço! Fazia o estudante intelectual, e, para professor, convidamos um sujeito que queria muito fazer teatro... chamava-se Ítalo Rossi. Então, ele estreou conosco, fazendo o professor. E continuamos, fazendo montagem... Aí o Paulo, o... Evaristo resolveu montar uma peça, do Guilherme Figueiredo, chamada “Pantomima Trágica”, que só tinha três personagens que eram: Arlequim, Pierrot e Colombina, que eram três operários perseguidos pela polícia. E se refugiam numa casa. Então... a Eny Autran fez a Colombina, evidente, o Ítalo fez o Arlequim e o Pierrot fez... um outro ator do grupo. Eu sobreí nessa peça, eu acho que já... Hoje eu posso imaginar que o Evaristo, me achando um mau ator, deu uma escapada. Como eu estava interessado em pintura, fiz uma exposição, etc... não sei se você sabe disso, que eu cheguei a expor.

P – Onde foi?

C – No 2º Salão Paulista de Arte Moderna.

P – Ah é?

C – É! Acho que até tenho catálogo disso aí. Aí o Evaristo disse: “Então, você que pinta, você não quer fazer o cenário?”. Eu fiz o cenário, parece que o cenário ficou muito bom. Aí eu comecei a fazer cenário pro grupo. Assim mesmo eu fiz duas peças: uma eu tava um canastrão, eu já me lembro... tô me lembrando, “Férias de Verão”, de Mirabeau, eu tava um canastrão de marca maior. Ainda bem que eu fazia um milionário burro, então eu acho que, como canastrão, eu até fazia o personagem bem, viu?

P – Só um minuto... As pinturas você expôs, onde?

C – Eu expus no 2º Salão Paulista de Arte Moderna; eu apresentei três quadros, eles escolheram um, “O Copo Amarelo” (que não está mais comigo, está com um dos meus filhos... Meus quadros estão todos espalhados! Com os filhos, tal. Só tenho em casa, eu acho que “A Madona Azul”, que é o primeiro quadro que eu pintei... e... “Os caminhos do Homem” / “A queimada”, que é o último quadro que eu pintei, que é surrealista. Quando eu tava no... surrealismo!). E a exposição foi, se não me engano, na Galeria Prestes Maia – que é onde se fazia os Salões Paulistas de Arte. De Arte Moderna! Que separaram... Nós tínhamos, aqui, o Salão de Belas Artes. Mas, como ele era acadêmico, o grupo de pintores modernos separou e criou o Salão Paulista de Arte Moderna. Então, eu participei do segundo. Aí, eu deixei a pintura, e me virei pra cenografia. Eu comecei a fazer cenários, né... (eu tinha parado aí, né)

P – É, exatamente. O primeiro cenário!

C – Eu fiz esse primeiro cenário, eu fiz outros cenários mais, fiz um cenário, por exemplo, cubista, pra “Fora da Barra”, do Sutton Vane; fiz um cenário realista pra “Férias de Verão” do Mirabeau... fiz vários cenários! E aí comecei a ser convidado por outras companhias de fora, não é. Então, a Cia Armando Couto Loudy-Veloso?, que era uma companhia profissional me convidou, eu fiz dois cenários pra eles, “Aconteceu as cinco e um quarto” e outro... “Um Amor de Bruxa”, que foi citado pelo Rugero Jacob como o melhor cenário do ano - naquele tempo não tinha prêmio – eu tinha esse recorte de jornal, eu perdi, viu?! -

P – É de quando?

C – é de 1900... e o que... 50? 50 e poucos! Depois o... Acho que foi na Folha, até, que ele escreveu isso. Depois disso, eu comecei a fazer cenário... pro Sergio Cardoso, pro Graça Mello, pra companhias profissionais, pra companhias amadoras também, fiz cenário pro Grupo Teatral Politécnico, fiz cenário pro... pra Faculdade de Direito, pro XI de Agosto...Fiz cenário pra amadores e profissionais.

P – Dava dinheiro, Clovis?

C – Não... Tsc, amador não pagava! E profissional pagava, quando podia, alguma coisa. O profissional, também, andava tudo na pendura, né?! Uma vez, exatamente um cenário que eu fiz pro Graça Mello, então eu também jurei nunca mais fazer, que ele chegou na minha casa e disse assim: “Clovis, estou montando uma peça”. Eu digo: “Eu sei, eu li nos jornais”. “E eu estreio depois de amanhã”. Eu digo “Ótimo!”. “E eu não tenho cenário”. Eu digo “e aí?”. “Eu queria que você fizesse o cenário, só que eu não tenho dinheiro pra pagar”.

P – Putz

C – E eu fiquei meio... meio... meio atrapalhado! Nunca me arrependi tanto. Fiz o cenário, não foi realizado nem a metade. Inclusive o cenário tinha uma cena simultânea: então, tinha a sala de estar e a cozinha, que eram separados por uma parede invisível que era só... sugerida. E eu ouvi a seguinte frase, no dia da estreia, eu sentado na plateia, e uma mulher dizendo, atrás de mim: “que coisa mal feita, só agora que eu percebi que são duas coisas!”. Eu aqui ouvindo assim (cruza os braços)

Porque ele não pôs nada da separação! Né, ele não tinha dinheiro, não completou! Nunca mais eu fiz cenário, assim. Mas fiz... pro Sergio Cardoso, um bom cenário...fiz “Anjo sem Asa”, enfim, vários grupos amadores e tal. Acho que cenógrafo, eu fui um bom cenógrafo... Trabalhei no Sesi, né. No Sesi eu fiz sete cenários! São os meus melhores cenários, porque o Sesi tinha recursos, né?! Eu tenho um cenário, por exemplo, construtivista para a “Cidade Assassinada”. Aí eu fiz todas as experiências de cenografia, viu. Tem um cenário estilista pra Marivaux “Jogo de amor e de azar”, Tem um cenário... construtivista eu já disse... um cenário formalista pra “Amor e Intriga”, um cenário realista pra “Manhãs de Sol”, um cenário expressionista pra “Noites Brancas”, fiz todas as experiências... aproveitei o Sesi, fiz sete cenários, fiz um cenário lindíssimo, né, que eu acho o melhor cenário meu, ninguém gostou, ninguém... foi um desastre! Que é... este cenário aqui ó...que está na capa do meu livro. Você viu já?

P – Já.

C – É esse aqui... pra Molière: “O avaro”. Esse e esse aqui, ó. Este cenário, eu fiz a seguinte coisa: eu propus ao Osmar Cruz, que era o diretor do Teatro do Sesi... eu propus fazer um cenário que fosse, ao mesmo tempo moderno e ao mesmo tempo fosse didático e tradicional. Precisamos fazer um cenário com gravuras da época, montando realisticamente... (faz que não com a cabeça)... teatralmente, um salão – com gravuras da época. Só que em vez de por gravuras da época, vamos fotografar e ampliar! Então, a linguagem moderna - fotografias ampliadas! Aí, toca procurar gravuras que servissem! E não houve meios. Sabe o que eu fiz? Eu desenhei as gravuras. Essas gravuras são desenhadas por mim! Hoje eu não conseguiria mais, não, viu?! Esse desenhinho minucioso, tal... acho que eu não tenho mais nem habilidade manual e nem paciência! Mas aí eu achei esse cenário lindo e todo mundo... Houve um crítico... (posso contar essa história?)...houve um crítico que chegou pra mim, ele escreveu dizendo que o cenário, ele era muito desintegrado porque tinha paredes luxuosas... você vê, são colunas e tal... e, de móvel, só tinha uma mesa e uma cadeira! Aí, qualquer coisa, eu disse assim: você errou estilisticamente, dramaturgicamente e historicamente. Você errou estilisticamente, porque você pega os salões daquele período, tinham muito pouco cadeiras, eram luxuosos, mas tinham poucas cadeiras! Vá visitar o Salão de Honra do Palácio dos Doges, de Veneza. Errou dramaturgicamente, porque a filha disse pro irmão “Nosso pai... até nossa mãe, nós vivíamos no luxo. Nosso pai foi vendendo tudo”. Quer dizer, ficou o prédio! Mas ele vendeu todos os móveis. E, historicamente, porque eu tenho uma gravura do Molière, fazendo “O Doente Imaginário” que é um palácio luxuoso e só tem uma cadeira e um doente! Então, pra Molière, fazia assim. Aí disse que ele ficou meio encabulado, né...

P – Coitado!

C – Já tinha escrito tudo que... a crítica né.

P – Houve retratação?

C – Não... Imagina. Era um crítico de muito nome, não ia retratar-se...! Enfim, muito bem. Voltando... aonde é que nós estávamos? Ah, eu estava fazendo cenários! Aí eu fiz uma porção de cenários, e tal, alguns bons, outros ruins... Fiz um pra “Manhãs de Sol” que eu acho péssimo, o Osmar diz que acha é um bom cenário, que lembra dele, disse “é um bom cenário”. Mas isso é bondade dele, porque eu acho o cenário muito ruim, que eu me lembro dele, achei muito ruim. Eu quis fazer também um negócio assim, de linguagem antiga e moderna... porque eu peguei o cenário de “Manhãs de Sol” do tempo do Oduvaldo Vianna e quis transpor pra agora, porque tem uma linguagem da época, teatralista... saiu uma porcaria, viu?! Enfim... deve estar, até, aí, em algum desses livros...

P – Nesse tempo, você já dava aula, Clovis?

C – Já... eu sempre dei aula, né! Eu sempre gostei de dar aula. Eu já dava aula... quando eu era estudante de Direito, eu dava aula de história num ginásio. Já dava aula; curso noturno. Depois, quando eu me formei, na Faculdade de Direito, comecei a fazer história do teatro, eu comecei a participar... em 50, quando nós criamos a Comissão Estadual de Teatro... em 52... 54, eu dava aula nos cursos de Desenvolvimento... Treinamento Teatral, da Comissão Estadual de Teatro, né. Fazia São Paulo e no interior. Depois, o Alfredo me convidou para participar das bancas. Não para dar aula, mas para participar das bancas da EAD. Então, eu participava tanto das bancas de ingresso na EAD quanto das bancas de fim de ano de cada um dos cursos. Depois me convidou para professor. Mas eu vou chegar já nisso, eu vou falar um pouquinho antes disso, eu fui convidado... A Revista Cruzeiro já era uma revista que tinha uma projeção enorme no Brasil, já tinha 800 mil exemplares, que naquela época era um sucesso, e já tinha uma coluna do Accioly Neto, que era um dos diretores da revista, autor de teatro “Helena dormiu lá em casa” (faz que não com a cabeça) “Helena fechou a porta”!... “Um Deus dormiu lá em casa” é outra, é do Guilherme Figueiredo..,

C – “Helena fechou a porta” é dele. Ele tinha uma coluna chamada Teatro no Rio. Porque teatro era só no Rio! São Paulo vinham as companhias do Rio pra cá, ou companhias estrangeiras. E um ou outro grupo amador. Aí foi o grande boom do teatro paulista! Estourou o TBC, aí surge o Arena, depois surge o Oficina, vinham os grupos amadores todos, então... o Cruzeiro resolveu criar uma coluna de teatro em São Paulo: Teatro no Rio e Teatro em São Paulo! O teatro em SP, nesse momento, era o teatro mais importante no Brasil. O sonho de todo ator brasileiro, do Amapá ao Rio Grande do Sul, era fazer parte do elenco do TBC. Aí era a glória! Então, criaram a coluna e eu comecei a fazer crítica em 52. Que é esse livro meu, agora, que saiu, de “52 a 58: as críticas da revista Cruzeiro”. Que dá toda... todo... Por isso é que chama “Os Caminhos do Teatro Paulista”, que dá todo o teatro de SP, que, como tinha que escrever... olha que coisa incrível: tinha que escrever semanalmente, e não tinha estreias semanais! Naquele tempo, não havia estreias semanais. Então, tinha semana que eu não tinha assunto! Então, eu escrevia assim: “Panorama do teatro paulista”,

P – Do que já foi...!?

C – “O movimento amador”.. “Os prêmios”... “As associações de teatro”...

P – Uma crítica histórica, né?!

C – Isso, eu fiz uma história, viu?! Isso aqui é uma história do teatro paulista!

P – Claro.

C – Que, além dos espetáculos, eu tenho esses... os prêmios... Então, sabe, eu acho que valeu a pena ter feito isso! Não fiz intencionalmente... e agora tá o livro publicado, aí, muita gente pesquisava nesse livro, naqueles meus arquivos de fichas, né...Resolvi acabar publicando. Isso aí é outro livro, com organização da Carmelinda, que é o ofício da crítica, são minhas críticas do Estado de S.Paulo. Conhece?

P – Não, esse não.

C – Tá com o meu nome até, o livro. A editora pos meu nome como autor. Mas foi a Carmelinda que compilou, organizou e fez comentários. Saiu junto. Aí eu passei a fazer crítica. Como crítico, a gente já fez algumas coisas, criou a Comissão Estadual do Teatro, fez alguns movimentos teatrais, conseguimos o Prêmio Governador do Estado, fizemos muita coisa. Criamos cursos pelo interior todo...

P – Havia uma mobilização maior naquela época?

C – Muito grande. E sabe o que é que a gente fazia? Você pode pegar os planos da Comissão Estadual do Teatro, que eu tenho aí, os primeiros planos, e fazer, por exemplo, cursos pra amadores no interior. Então, por exemplo, a gente ai pra Sorocaba e fazia curso. Resultado? De Sorocaba veio o Paulo Betti, Eliana Giardini etc. Fizemos em... Santo André? São Caetano! E daí veio Petrin, veio uma porção de gente...

P – Grandes atores, né?!

C – É! Porque assistiram os nossos cursos, lá, de difusão teatral e vieram trabalhar em São Paulo. Mesmo porque, nós dávamos uma bolsa, como prêmio, para os melhores alunos. Uma bolsa de estágio no TBC.

P – Nossa, que maravilha!

C – Uma coisa... EAD! Desculpe, TBC não... EAD! Estágio na EAD. Quando surge o TBC e começa a se desenvolver, e se torna o centro teatral do Brasil, o Alfredo Mesquita, muito preocupado com a formação dos atores – que hoje é a Escola Dramática, não é – começou a fornecer atores pro Brasil desde então. (Aí que eu parei, né). Aí... eu comecei a dar aulas também na EAD, a EAD foi incorporada à... USP, de uma maneira que o Alfredo não queria, o Alfredo... a proposta dele era criar o Instituto de Teatro da USP. Com todos os cursos...

P – Independente, né?

C – Independente! Seria um instituto como tem o Instituto de Física... tem o Instituto de Química, etc... tinha o Instituto de Teatro. E aí teria os cursos da EAD, que são de nível colegial, de ator, e teria os cursos de nível superior, que seria de diretor, cenógrafo, etc. Com a criação do... Desliga a máquina. Não vou...

Gravação interrompida temporariamente a pedido do Clovis

C – Então, nesse momento, criaram a ECA, que não se chamava ECA, né, Escola de Comunicações e Artes, chamava-se Escola de Comunicações Culturais. E incorporaram a EAD, como um colégio técnico de teatro, porque era um curso secundário. Então, ficou um

instituto anexo. E nós viemos, todos professores, pra cá. E criaram um departamento, também, para os cursos superiores – que ainda não estavam organizados. E aí, Alfredo ficou um ano, muito desgostoso, e, por vários motivos... O primeiro desgosto dele foi esse: não ter conseguido criar o Instituto de Artes; o Instituto de Teatro. Depois, ele teve... aquele movimento estudantil, que invadiram a EAD, ocuparam a EAD os alunos... ele ficou chocadíssimo com isso, porque ele era um pai dos alunos... então ele achou aquilo um absurdo... Aí... eu estava até num festival de cinema do Rio de Janeiro – naquele tempo eu trabalhava... não sei se você sabe disso... na Associação Brasileira de Ficção Científica – Eu tinha livros, né, contos, eu tenho 11 contos de ficção científica publicados; e eu mantinha uma página no jornal “A Nação” que chamava-se O tempo e o espaço... “O Espaço e o Tempo”: saía todo domingo, duas páginas centrais, sobre ficção científica. Publiquei meus contos, publiquei contos dos outros autores de ficção científica aqui de São Paulo... publicava notícias, e tinha... consegui um ilustrador pra fazer uma grande ilustração, todo domingo... Eu tenho a coleção disso.

P – Que maravilha.

C – E...então, a gente... (o que é que eu falei agora, meu Deus do Céu... ah!) Eu tava num festival de cinema de ficção científica no Rio. Foi um grande festival de cinema de lá, que trouxe autores de ficção científica. Então me convidaram, porque eu era da diretoria da Associação, eu fui pra lá, eu estava no Rio, recebi um telefonema do Alfredo Mesquita, dizendo: “Eu preciso falar urgente com você. Venha pra cá, porque é urgentíssimo!”. Eu peguei um ônibus, vim pra São Paulo, tive o encontro com ele e voltei. Era o seguinte, ele disse: “Eu vou embarcar semana que vem para o Rio... pra França... pra Itália, e queria que você ficasse no meu lugar na direção da EAD, e na direção do Departamento. Porque naquele tempo, no departamento a gente chamava de Diretor – não era Chefe de Departamento, não. Eu digo: “Tudo bem”. Ele disse “Por três meses”, eu digo “Tudo bem”. Aí, voltei pro Rio, terminei o Festival, voltei pra cá, o.... que era Diretor da ECA, me chamou e disse: “Olha, o Alfredo indicou você, eu vou te nomear”. “Tudo bem”. Então, em 69 eu fui nomeado Diretor da EAD e Diretor do Departamento de...de Teatro, chamava-se, naquele tempo. A primeira coisa que eu fiz foi primeiro tentar trazer a EAD pra cá. A EAD durante um ano e... um ano, nós ficamos onde hoje é a Pinacoteca. Que tinha um pátio queimado lindo, lindo! Aquele pátio que tá lá hoje arrumadinho, bonitinho, ele era todo queimado, porque pegou fogo. Então, deixaram as paredes queimadas, fizemos espetáculos lá lindíssimos, viu, espetáculos lindíssimos.

P – A primeira montagem do Kelbilin, do Burnier, foi lá, né.

C – Qual?

P – O primeiro espetáculo do Burnier.

C – Foi lá. Mas nós fizemos lá vários espetáculos... fizemos “Perdido em Voltaire”(?), por exemplo; com cenário que tinha uma rede, onde o espetáculo se dava em cima da rede e o pessoal embaixo dos atores. O público estava ali embaixo.

P – Nossa, parece o Balcão.

C – Uma das primeiras... Eu sempre digo: foi o primeiro espetáculo, que eu chamo de espaço vertical, no Brasil. Só que a gente nunca fez propaganda disso, né. Depois, três anos depois, eu pego uma revista alemã

(corte – Só um minuto. Você estava falando do “espaço vertical”)

C – Eu peguei uma revista alemã e a grande novidade é que fizeram “Sonho de Uma Noite de Verão” em cima de uma rede de circo, com o público embaixo. Pois eu já tinha feito três anos antes!

P – O cenário era seu?

C – Não. Era do Silvio Zilber, ele que dirigiu. Ele fez o seguinte: ele pôs um palquinho lá e era a França. Pôs um palco, aqui, que era a América do Sul. (*espacializa: direita, esquerda*). E a rede era a viagem! (*mostra, com as mãos, ao centro e à esquerda*). Então, tudo que viaja de navio (*mexe as mãos*), era em cima...

P – Nossa! / O movimento né./ Que loucura

C – O público sentado em barquinhos redondos lá embaixo. Coisas lindas, viu. Só coisas lindas. Eu já contei pra você a história das galinhas, né?! Hein? Não? Eu nunca contei a história das galinhas, pra você? Ah, preciso contar! Essa eu acho que vale a pena registrar. Mas aí... eu trouxe a EAD pra cá, consegui trazer, e criei uma comissão que era a Maria Alice Vergueiro, eu, uma professora da Educação, Amélia Americano e um representante dos alunos que era o Possi. Pra estudar o primeiro curriculum oficial nosso. Que então se fez um currículo com as opções que a lei permitia: direção, interpretação, cenografia etc.

P – Já era a grade pro Departamento de Artes Cênicas?

C – Era, pro Departamento de Artes Cênicas, que chamava-se Departamento de Teatro.

P – Foi a primeira grade?

C – Foi a primeira. Quer dizer, tinha uma outra, antes, mas não dava curso nenhum... a primeira turma fazia Curso de Teatro! Eu achei que precisava dar os diplomas de acordo com as Normas do Conselho Federal de Educação.

P – Não tinha as habilitações, né?!

C – Criamos as habilitações, etc. Aí, é... Eu vou contar a história das galinhas! Posso falar? Nós já tínhamos mudado pra cá, estávamos no B9, sabe onde é o B9, né? Aquele barracão de lá... Lá tinha a chamada, a famosa piscina, você já ouviu falar nela, ou não? O nome, da planta, que chama-se “teatro de arena”: era uma sala retangular, que tinha um afundado, no meio, retangular. Tudo de cerâmica... você não podia pregar um prego. Era teatro de arena (!). E nós fazíamos os espetáculos nela, era o teatro que nós tínhamos! Então a gente punha poltronas em cima, e o espetáculo no buraco. Ou, então, as vezes, invertia, né. Aí quando eu convidei o Silvio Zilber pra fazer uma peça, aí eu disse: eu vou fazer a peça das galinhas. Ai, meu Deus do Ceu... Por que que eu concordei? Aí ele precisava de 30 galinhas. Ele disse: “A peça das galinhas é ‘Romulus Magnus’, do Dürrenmatt”. Ele é o último Imperador de Roma, enquanto estão chegando os germanos pra atacar, e ele tá criando galinhas no palácio. Ele transforma o palácio num galinheiro! Então, o Silvio disse: “Eu preciso de 30 galinhas”. Eu fiz o pedido de 30 galinhas. Que foi, assim, um escândalo, porque... por que é que eu queria 30 galinhas?! Eu fiz ofício pedindo 30 galinhas. Aí eles mandaram me perguntar se eu não podia

usar as galinhas da Escola de Agronomia de Piracicaba. Então eu digo: “eu não tenho objeção, só que eu não vou garantir a vida delas! Lá são galinhas de raça, que estão em estudo etc... se morrer, morreu”. Aí me deram dinheiro, eu comprei as 30 galinhas. Aí eu pedi... Eu fiz um ofício pedindo dinheiro pra milho. Eu tinha que sustentar as galinhas! (risos) Outro problema!

Aí, eu peguei uma salinha, pedi pro Seu Sabiá (que era o nosso maquinista, né), ele me fez um poleiro e eu pus as galinhas, lá, na salinha. E aí transformamos, num grande galinheiro, a tal piscina. Pusemos palha no chão e, durante uma semana (que o espetáculo durou uma semana), ninguém lavou aquilo, ninguém varreu, quando nós varremos, depois, saiu rato de lá, saiu tudo de lá, porque as galinhas botavam ovo... quebravam ovo do chão e tal. Aí, sustentamos as galinhas. Aí precisava de uma cena que o Romulus Magnus faz o café da manhã. Ele come um frango assado, porque ele tá criando galinhas, come ovos e come umas frutas. Eu pedi verba, pra diariamente dar um frango assado, frutas – maçã e pera, que eram as frutas que podia ter, na época... Aí mandaram perguntar se não seria mais barato levar os alunos pra comer no Crusp. Eu digo: “ah, sim, tudo bem; paro a cena!” Você imagina, podia até ser interessante, era bem capaz de fazer isso: parava a cena, nós todos precisamos ir até o Crusp, eles faziam a cena, de comer lá, depois voltava! (risos) Aí, finalmente me deram a verba, fizemos o espetáculo, ficamos uma semana. Aí, a Seção do Patrimônio me avisou que ia por as galinhas como patrimônio permanente; material permanente. Aí, eu fui lá! Eu disse: “como, material permanente? Cada vez que morrer uma galinha, eu tenho que justificar! Pra dar baixa. E eu perco material de consumo, eu não posso ficar sustentando, agora, essas galinhas o resto da vida!...”. Aí eles disseram: “Não, mas aí ela é semovente”. “Chama-se semovente classifica-se como material permanente!”. Aí eu disse, naquele tempo ninguém dizia palavrão, não é, ninguém dizia palavrão, e a Dona Odete, que era Diretora do... coisa, disse “Eu não posso, eu tenho que por... “. Eu disse: “Olha, Dona Odete, se a senhora puser como material permanente, eu vou querer que a senhora pegue essa chapinha... (tem chapinha aqui... uma chapinha, talvez... então, acho que está atrás... Todo material permanente tem uma chapinha numerada). Quero que a senhora pegue uma chapinha pras 30 galinhas e ponha no cu de cada galinha!”. Ela: “Professor Clovis, me respeite!” Eu digo: “A senhora não tá me respeitando, tá colocando as galinhas como material permanente...”. (risos)

Aí ela pôs como material de consumo. Quando acabou o espetáculo eu fiz uma galinhada pros alunos, professores, comemos todas as galinhas! Era material de consumo, né?!

P – Que maravilha!

C – Mas tem um finalzinho... No ano seguinte, eu convidei o... o... como era o nome dele, meu Deus do Céu?, esqueci o nome dele... pra dirigir uma peça. Ele disse: “Eu vou fazer Joana D’Arc do Brecht”. Eu disse “Que ótimo”, e tal. Vou encher de terra na piscina e vou por umas ovelhas. Eu disse “Você tá despedido. Diretor agora, que puser animal, aqui dentro, tá despedido! Faça sem ovelhas ou então não vem mais”. (risos). Esse foi um finalzinho da história.

P – Ai, que maravilha...

C – Muito bem. Que mais que eu tinha que contar? Sim. Aí nós fizemos uma jogada que depois custou o sangue da gente. É que, por lei, uma escola só podia ter Congregação se tivesse três departamentos instalados. Pra instalar esse departamento, era preciso que cada departamento tivesse pelo menos três doutores. Ninguém tinha... nós não tínhamos material crítico ainda, a escola era nova... todo o pessoal... teatro?! Não tinha ninguém doutor. Logo depois fez o... o Sábato fez o doutoramento, depois o Miroel, depois fiz eu. Depois o Jacó, depois fiz eu. Porque o Sábato fez em Letras. Eu fui o 3º aqui no Departamento. Então, nós precisávamos reduzir o número de departamentos. Nós estávamos, naquela tempo, com 10 ou 12 departamentos. Tudo divididinho, né. Então, nós agrupamos os departamentos. Pra reduzir o número... ter um terço era mais fácil, né. Um terço de nove, de sete... do que ter um terço de 12, né. E aí nós reduzimos, então, para conseguir instalar a Congregação, porque a escola era dirigida por uma comissão do Conselho Universitário – por não ter Congregação. Não entendiam nada, sobre assunto nenhum. Aí, com isso, nós fizemos o CTR– Teatro, Cinema, Rádio e Televisão – que depois me deu muita dor de cabeça. Aí, criamos outro CTR, conseguimos instalar a Congregação, conselhos de Departamento; nós, internamente... porque o Departamento é a menor unidade administrativa, segundo o estatuto. Internamente, nós criamos os três setores: rádio e televisão, cinema e teatro. E tinha um coordenador de cada um. Eu fiquei como coordenador de teatro. E aí passamos o resto da vida lutando para estabelecer o Departamento, coisa que só conseguimos em 86, não é. Em 86, só conseguimos aí. Quer dizer que foi de 69, foi de 70 a 86... 16 anos de luta.

P – E o CTR acabou, ou continua?

C – Continua, existe até hoje. Não tem teatro; agora ele é só cinema e rádio e televisão.

P – Ah, cinema e rádio e televisão não conseguiram formar um próprio... departamento?

C – Não, cinema quis formar, depois desistiu, eu não sei o porquê. E nós ficamos... independentes, né. E aí criamos o departamento de Artes Cênicas.

P – E, hoje, Clovis, você tem uma atividade muito forte – tanto de professor como de jurado, né?!

C – Muito! Jurado, esse ano... quatro júris.

P – Amador e profissional, ou não tem mais nada profissional?

C – Não... tem profissional sim. Eu fui júri, no profissional, em Rio Preto, no Pré festival – porque o festival atual, internacional, não tem mais júri. Eles não têm mais prêmios, não é... ele não é competitivo. Mas eles têm um festival pré, que chama Aldeia, que é pra selecionar o pessoal da região que vai participar do festival internacional. Então eu fiz parte desse júri. E aí entra profissional! Entra, por exemplo, o Jorge Vermelho, que fez parte. E ele é profissional... Jorge Vermelho, hoje em dia...! Depois eu fui... membro do júri de Tatuí, aí é um festival estudantil, depois eu fui membro do júri de Sorocaba, também é um festival estudantil, e agora eu vou, no fim do mês, pra Pindamonhangaba, que é um festival misto: entra amador, entra profissional, tem teatro infantil, tem teatro de rua, tem tudo.

P – Porque o jurado... é uma extensão da atividade crítica, não é?

C – Não sei, mas não são só os críticos não. Por exemplo, em Sorocaba, agora, fomos: eu, Elizabeth Hartmann, que é atriz, e a Karen, que é professora. Sabe quem é a Karen? Não essa Karen que tem aqui... a Karin irmã da Ingrid. Karin Mellone. É minha orientanda, está fazendo mestrado comigo. Ela é professora de teatro-educação, tal. Agora, em Pinda, eu já estou sabendo que vai voltar a Elizabeth Hartmann, eu e o Ferrara, que é diretor de teatro. Então, sabe, eles põe um crítico, mas põe também um diretor, um ator, um professor... Eles põem jurados, assim, bem misto, viu?! O que é bom; você tem vários pontos de vista, né, não fica só, só crítica, né. Os críticos, às vezes, são um pouco fechados, não é.

**Apêndice B: Palavras de Antonio Januzelli, Janô, sobre sua trajetória de formação teatral.
Texto revisto e reelaborado por Antonio Januzelli a partir da transcrição da entrevista
realizada em dezembro de 2013 na casa do entrevistado em São Paulo**

P – Mas o que eu... Já comecei a gravar! O motivo principal de eu ter pensado da gente se encontrar e te ouvir foi porque eu tive a chance de fazer em 2002 ou 2003, faz mais de 10 anos, em que eu simplesmente cheguei pro Clovis e pedi pra ele: “Clovis, me fala como você começou a fazer teatro e como você chegou até aqui. Quem você lembra? Quais foram os momentos marcantes, quais foram as pessoas...?”. E ele foi contando toda a história dele. E obviamente, quando a gente se encontrou eu já pensava em fazer isso contigo, mas quando a gente se encontrou, pra visitar o Clovis, uns meses antes dele falecer, eu fiquei com isso na cabeça do tipo muito forte, do tipo, nós tínhamos uma... uma filiação evidente, ali. Havia uma relação entre você e o Clovis bastante antiga.

(Jano) – E com você ali, formávamos um trio!

P – É, também pra mim, o encontro de nós três aquele dia foi muito intenso!

J – Foi bom você estar junto comigo naquela visita. Passava alguma coisa de filiação real. Relembramos o tempo que convivemos no curso. Nestes últimos tempos o teu jeito e o amadurecimento e naquele momento da visita foi um conforto não estar sozinho, vendo nosso mestre lúcido mas muito dolorido. Clovis sempre foi um homem garboso e atencioso com seus discípulos. E o sofrimento pelo qual passava. Quando ele fez 80 anos me disse que “a vida me dando mais 10 anos, já estará ótimo!”. E a vida o presenteou!

P – Olha, que maravilhoso!

J – E aí, ele ganhou! Quando nós dois chegamos, e ele diz “você está bem?”, a sensação era, pela aparência e pela voz, que ele já estava de partida!

P – Era muito forte a aparência! Na hora que a gente entrou na casa, ele tava sentado, tinha aquela porta enorme que dava pra varanda, eu me lembro de você de você ter ido pra varanda. Lembra disso? Um tempo antes senti na expressão do teu rosto o forte impacto que causou-lhe esse encontro com o Clovis.

J – Eu já queria vê-lo há algum tempo, depois da queda que ele sofreu no parque; mas daí o tempo vai passando, vai passando, vai passando e... aquele lá foi o único e último momento!

P – Então, foi muito forte pra mim quando eu ouvi o Clovis, Janô, porque de alguma forma, a gente fez esse exercício de memória, que era devolver pro Clovis aquilo que ele havia pedido pra gente ao longo da trajetória da minha turma, desde o 1º ano de faculdade que era “ó, volta pra sua família, olha a sua trajetória!”. E aí, quando eu tive a chance de ouvir a trajetória dele, pra mim foi um aprendizado enorme. E eu fiquei pensando sempre nisso, né. Porque tinham algumas etapas da sua trajetória, Janô, que eu me lembrava da gente ter conversado, e mesmo no livro, a observação que você relata de quando criança... o querer estudar piano... a história da coisa de sonhar em tocar piano e de ser um concertista... E aí eu fiquei com essa vontade: de se fosse possível, da gente conversar desse percurso, dessa trajetória. Por que você se lembra, efetivamente, quando começou?

J – Essa trajetória... (silêncio)... Falando... eu e o teatro?

P – É.

J – Ah... a fantasia da criança... ela fantasia coisa nenhuma! É a realidade dela, a manifestação de seus desejos. Não há separação entre vida e o brincar, é tudo uma coisa só, um fluxo contínuo...

P – Já era teatro antes de ser teatro, não é Janô?!

J – Já era... já era! Eu vejo minha neta de um ano e nove meses... ela é uma palhaça! Desde quando tinha um ano e alguns dias já demonstrava isso! Tanto nas micagens que ela faz, quanto nas dobraduras do corpo... Ela sabe... o olhar dela denuncia, ela brinca com isso! Já brinca.

P – Já percebe o riso, né?

J – Claro!!! É como se ela dissesse, eu tô fazendo pra você!

P – Tá dialogando com isso!

J – Ela quer provocar. Tá ali, nítido! Geralmente a gente vê a criança como... criança, mas não como uma expressão autônoma ali, de verdade. Então eu devo ter... Mas eu tenho essa lembrança dos meus 7 anos querendo estudar piano. A gente vem com uma eletricidade direcionada que o adulto precisa sondar na criança e cuidar, alimentar, não distorcer...

P – Mas você acha que isso é geral, ou tem a ver com... cada indivíduo tem a sua...

J – Cada indivíduo tem a sua...

P – Porque tem que cuidar, não é Janô!.

J – Tenho duas outras netas, irmãs. A de 11 anos é meio fechada no meio familiar, mais blasé, lê muito...mas agora que entrou na 6ª série e ganhou um cachorro, que era seu sonho, ela está se abrindo nos contatos em casa. A outra, de quase seis anos, é aberta e aponta desejos de dançar, possui os trejeitos naturais de uma dançarina. Ambas vem do mesmo lugar, do mesmo pai, da mesma mãe, e os comportamentos e desejos são totalmente diferentes. Debruçar o olhar sensível sobre a criança desde a mais tenra idade, ela desde sempre está manifestando o pra que veio.

Eu começo a brincar de fazer teatro desde sempre, mas me fica claro a partir dos 10 anos, penso que também por influencia do cinema. Com nove anos minha família muda pra Campinas... A gente ia muito ao cinema, desde antes, quando ainda morava em São João da Boa Vista.

P – Vocês iam muito ao cinema lá?

J – Tanto em São João como em Campinas, naquela época, décadas de 40 e 50, o povo da cidade ia ao cinema. Praticamente não existia miséria, existia pobreza. Miséria, quando não se tem nada, tem que catar no lixo, como hoje. O pobre tinha onde morar, trabalhava, tinha algo para comer, isso é o que me lembro. O circo-teatro me apaixonava. Perto de uma das casas que eu morava, havia um terreno, meio do lado da igreja, onde os circos se instalavam. Eram dramalhões que empolgavam o publico, que sempre lotava o circo... para ver teatro. Circo-teatro!!! Então, isso aos 6 anos, eu via isso daí. Mas tenho certeza que lá dentro, já pulsa na criança, sempre. Uma maquininha lá, dentro, que pulsa e expressa nossas tendências, desde sempre. E aí essas marcas vão, se cuidadas, se fortalecendo. Quando a família mudou pra Campinas, eu tinha nove anos, e aos 10 anos, terminava a escola eu ia na

matinê do cinema pelo menos uma vez por semana. E a gente era muito condicionado pelos filmes. Tanto é que muitos da minha geração sonhava ser artista cinema, preferencialmente em Hollywood. A gente ia ver tudo quanto era comédia da Atlântida e os filmes da Vera Cruz. Minha casa tinha um porão lá em Campinas, grande, que eu lembro, eu escrevia roteiros dos filmes que via e chamava os amiguinhos e a gente dramatizava lá. Eu escrevia o roteiro do filme! Havia as novelas de rádio, que empolgava mais da metade do Brasil. Eu ouvia junto com minha mãe. Tudo isso vai ficando, sedimentando o que você traz dentro. As vezes está mais explícito no desejo da criança, as vezes ainda não. Até que num “tropeço” seu, na adolescência ou já adulto você descobre, acorda - como qualquer outra coisa. A gente está falando de teatro, mas... qualquer outra coisa na vida. Fiz parte da banca do vestibular da EAD (Escola de Arte Dramática da USP) durante mais de 20 anos. Nos últimos anos há uma média de 700 inscritos, candidatos a 20 vagas!). Com o tempo você começa a afinar seu olhar na seleção deles, percebendo a manifestação mais profunda da expressão dramática de cada um. Não que ele não tenha - aquele que você acha que não tem, porque aí pode ser que trabalhando... ele vai se revelando! Mas há outros que não tem jeito, não adianta! Ele não tem aquele fôlego dramático que caracteriza, no caso, o ofício de ser ator. Mas qualquer outro ofício humano mais requintado necessita que haja um fogo interno. Mesmo um cantor. Há pessoas que têm aquela voz maravilhosa mas não segue carreira. Numa palestra sua Paulo Autran fazia a distinção entre talento e vocação. Ele tem o talento para cantor, ou ator, ou... mas não tem o chamamento para o ofício. O Nelson Freire, pianista, revela numa entrevista que desde os 4 anos se sentia ao piano como um jacaré surfando nas ondas... É fascinante! Lembro que aos 14, 15 anos, eu queria fazer teatro mesmo! Não sabia como, as informações eram precárias. Em Campinas tinha um ator que sempre fazia “A Paixão de Cristo” numa montagem bastante esmerada. Eu via a encenação. Vi os “Picolli de Podreca”, um magistral teatro de bonecos italiano. Eu tinha 12 anos. Eu ia sozinho, não havia nenhum perigo na cidade. Com 13 anos vi A Raposa e as Uvas, com Nidia Lícia e Sergio Cardoso, depois, entre outras peças, A Noite do Iguana, com Cacilda Becker... Eu procurava! Mas acho que desde o ano zero...essa pulsação já na tenra infância me aquecia.

P – Você falou... se você não tivesse o interesse, você não iria lá ver!

J – Não iria!

P – Não tinha nada que... né.

J – Quando pequenas levava minhas filhas pra ver teatro infantil... elas passaram a detestar! (risos) grande parte das vezes era uma tragédia, era horrível, elas pegaram trauma do teatro! Depois na adolescência a gente fui tentando... mas praticamente não havia teatro pra adolescente, mesmo ainda hoje. Continuando a procurar onde fazer, aos 17 anos descobri que havia um grupo, “Teatro do Estudante de Campinas”, criado em 1948 pelo Paschoal Carlos Magno, que viajava pelo Brasil, a partir do Rio de Janeiro, com a missão de fundar grupos de teatro de estudante em cada Estado.

P – Fundamental, né.

J – Oficialmente, comecei em 57 no Teatro do Estudante de Campinas. Mas era um ignorante quase total! Porque também não tinha teatro, teatro-teatro! Tinha “A Paixão de Cristo”, tinha... uma ou outra peça que ia pra Campinas, que possuía um teatro municipal aconchegante, lindo-lindo, que depois a Prefeitura derrubou e mais tarde a C&A instalou sua grande loja lá. O argumento era que havia um problema na estrutura do prédio. Houve abaixo-assinado mas o teatro foi sacrificado sem apelação, com muito choro.

Participei do TEC, com largos intervalos, até 1966, eu trabalhava e estudava, não sobrava muito tempo... Eu fiz algumas peças... Mas, a primeira em 57, que estreou em 58, e a última em 66. Foi uma escola.

P – Você tinha feito faculdade, Janô?

J – Fiz Direito, me formei em 66.

P – Lá ou aqui?

J – Na PUC de Campinas. Eu queria fazer Línguas, tinha um ouvido afinado pra elas, não pra musica, apesar de ter estudado um pouco de piano.... Minha neta sinto que possui um ouvido absoluto. Não que eu tivesse, porque eu era totalmente desafinado pra cantar, mas pegava com facilidade o canto de uma língua (francês, inglês, italiano. Eu tinha, e ainda tenho, uma paixão por línguas. Tanto é que o pouco de francês que eu aprendi (depois eu vou fazer um pouco a Aliança Francesa), eu aprendi no ginásio, com uma ótima professora. Então eu tenho muita facilidade do canto e da língua. Mas, quando fui tentar o curso de letras no ano de 60, aí... por causa de uma pergunta... Línguas, né... eu acho que era inglês (mas eu queria fazer todas as línguas)

(risos)

J – Aí eu errei duas perguntas... Acho que eu errei muitas... No fim ele propôs: “ó, vou fazer mais uma pergunta, se você acertar, eu te aprovo; se você não acertar, eu não te aprovo”. E eu sabia, mas eu não lembrava! Era o bendito Shall. Fui reprovado! Foi um período que não deu pra eu fazer cursinho, pois além fazer o NPOR no Exército, de manhã, à tarde eu trabalha no escritório de uma empresa. Fiquei dois anos sem estudar. Em 62 refleti que cursando letras, eu só seria professor, e se fizesse Direito abriria um campo imenso de trabalho, além da advocacia... Foi a pior escolha. No 4º ano, vi que não tinha nada, nada a ver comigo. Tinha um amigo meu, que a irmã era advogada, aí eu fui fazer estágio lá. Anos depois, eu nem me lembrava, ele me disse: “você chegava lá, Janô, e você dormia com a cabeça encostada na mesa”. (risos) Um olho externo vendo a gente. E era verdade. Mas eu nem lembrava que eu dormia!

P – Mas você chegou a terminar a faculdade?

J – Vim pra São Paulo quando eu estava no 4º ano, em 65, em São Paulo. Mas, assim, enfrentar... eu vim fazer o exame da EAD. Aí só que eu me inscrevi pro curso de dramaturgia. Eu... é... Dramaturgia. Quem aplicou o exame foi o Boal. O Boal e o... acho que o Jorge Andrade... Tavam lá fazendo, eram os professores... Eu sei que eu não passei. Nesse período de quatro meses que fiquei na capital, fiz um estágio de um mês na Folha de S.Paulo, que ia lançar o Jornal da Tarde. E eles me aceitaram pra fazer o estágio. E um dos garotos que tinha

era o Rogério Sganzerla. Depois, vai ser quem ele foi, um grande cineasta...! Eu fiquei um mês lá e fui entrevistar o... lá do Oficina... o Zé Celso, no brilho intenso dos seus 28 anos!

(risos)

J – Eu cheguei lá, ele tava armando o cenário de alguma peça... aí eu o entrevistei, então, você vê... Também entrevistei o Flavio de Carvalho no seu apartamento na Av. Ipiranga. Ganhei dele uma gravura assinada. Aí terminou o estágio, mas também não era “a minha”, não, não era a minha. Fiquei 4 meses em São Paulo, que era... novembro, dezembro, janeiro, fevereiro. Março... aí eu falei: “aiiih... eu já perdi umas aulas, acho que é melhor eu voltar e terminar; ter uma graduação”. Porque não me ficou nada! Do curso. Nada. Não, alguma coisa ficou: a melhor aula, por ser Pontifícia Universidade Católica... a aula mais fascinante era de Teologia. Era algo, assim, que... não só eu, mas era acho que uns 90 alunos na classe, e era um silêncio eloquente, era uma figura, assim, que trazia uma luz, tanto em conteúdo e na forma de falar, ninguém desgrudava a atenção...

P – Quem era, você lembra?

J – Lembro. Brilhante filósofo. Quando eu casei foi ele que oficiou o casamento... Não porque eu convidei; eu não lembro por que... ele que oficiou o casamento! Mas é... Padre Narciso! Depois vai ter um fim trágico, anos depois... ele era jovem. Terminei Direito. Um amigo, mais duas amigas resolvemos comemorar o bacharelado combinamos: “Vamos pra Buenos Aires? Vamos pra Argentina?”, que era... assim, ir pra Argentina... era algo quase de outro mundo na época, para quatro caipiras de Campinas. Fomos, era janeiro de 1967. Em 63 eu tinha ido pra Assunção, no Paraguai, com dois amigos. Assunção, minha primeira viagem internacional! Os varredores de rua, os funcionários públicos, eles não usavam sapato... o pé direto na terra [silêncio]... Há uns flagrantes na vida...pois é. Na noite de colação de grau dos bacharéis em Direito para receber o diploma... não fui...Todo mundo lá, vestido a caráter, e eu na porta, longe, não fui receber... Então eu acho que é um trunfo, não sei...

P-...uma grande vitória não ter colado grau, né?!...

J – Fomos pra Argentina, ficamos umas duas semanas, três... Aí eu voltei pra fazer inscrição no vestibular da Escola de Arte Dramática.

J – Quando cheguei lá, as inscrições haviam se encerrado no dia anterior.

P – Nossa!!!

J – Fiquei triste, mas depois percebi que não foi perda, foi uma sorte... pois era uma turma só de estrelas, ou que se achavam... Aproveitei esse ano 67 e fui fazer o TUCA – o Teatro da Universidade da PUC, de São Paulo, que ficara famoso, pois tinha sido premiado no ano anterior num festival universitário de teatro na França. Permaneci no TUCA um ano e meio. No ano seguinte prestei a EAD. Entrei!!! E minha vida resolveu-se plenamente até hoje.

Aí no primeiro ano... Isso ai acho que eu falo?...

Aí no primeiro ano, o Alfredo Mesquita (e eu soube 20 anos depois)... Uma aluna do terceiro ano da EAD que dava aula de teatro em São Miguel Paulista... ela ia deixar as aulas e me convidou para substituí-la e me perguntou se eu tava interessado... e eu precisava... eu ia

casar, precisava alugar um quitinete que eu tinha visto (era grande), e o que eu ganhava como secretário de um deputado na parte da manhã, dava pra pagar só metade do aluguel. Vinte anos depois, eu encontro com ela, num lugar, e ela fala que quem tinha me indicado era o Alfredo Mesquita.

P – Nossa! Que era professor na EAD?

J – Que era o Dono da EAD, era o fundador... Tinha, tinha, acho que foi o último ano dele na Escola. Nossa, fiquei tão, assim... tocado! Era ele, Alfredo Mesquita que tinha me indicado!

P – Nossa, Janô! Foi a primeira indicação pra você dar aula? Foi o primeiro lugar que você foi dar aula? Maravilhoso!

J – Ela falou “olha, eu fui falar com você porque ele tinha indicado você”. Aí 20 anos depois... Porque talvez se falasse, na época, eu não ia perceber o peso dessa indicação...! (risos) Nesse mesmo ano, vem uma outra professora, Cândida Teixeira que me pergunta se eu queria dirigir um grupo de alunas lá do Colégio Assunção, que era um colégio da fina flor de São Paulo, só meninas...

P – Ali na Pamplona, né?

J – É! Ainda não tinha aquele supermercado monstruoso, tudo era do colégio. Comecei aí, com meninas de 10 a doze anos isso que eu faço até hoje.

P – Foi o primeiro lugar que você deu aula, em 70...?

J – Em 68... É, eu entrei na escola, na EAD, em 68, começo a dar aula em agosto, e começo a dirigir... em agosto.

P – Quem te deu aula na EAD?

J – Maria José de Carvalho... você conhece a fama? Uma mulher ímpar! Aliás, precisava fazer o registro dessas figuras maravilhosas que davam aula na EAD praticamente desde o seu início e lá ficaram mais de vinte anos trabalhando por amor ao teatro e ao projeto-sonho do Dr. Alfredo, pois não ganhavam quase nada, ele tirava dinheiro do próprio bolso para manter a Escola. A Milene Pacheco, a a Gilda, não lembro o sobrenome, de dança, o Paulo Mendonça, de História do Teatro, o Miroel Silveira, o Clovis Garcia, a Dorothy Leirner ... O professor de esgrima... Não tinha trabalho corporal, tinha dança! A Ela tá agora com seus... 85 anos... É de uma energia e curiosidade, a encontro com frequência nos cinemas, nos teatros, em tudo que você vai, ela tá lá, presente... ela entra no lugar da Gilda. E ela é uma das precursoras da expressão corporal no teatro. Porque antes era dança. Ah! Tinha o Balaz⁴², que era um psicólogo. Já um senhor, assim... então, a EAD tinha um psicólogo para nos ajudar em nossos traumas. Se tinha algum problema, você ia lá... E era uma figura doce, atenciosa! Eram convidados diretores de proa do teatro profissional para dirigir as montagens: Antunes Filho, Adhemar Guerra, Celso Nunes... Quando vinham companhias estrangeiras, os alunos do primeiro ano eram convidados pra fazer figuração... Em 68 veio o teatro do Pireu, da Grécia, apresentar-se no Theatro Municipal, que acho era o único grande que existia... Convidaram os rapazes da minha turma para fazer então o corpo de jurados, que eram anciãos. Sentávamos no banquinho e ficávamos 3 horas lá... Acho que fizemos umas 4 apresentações, era terrível: você sentado, o negócio não tinha encosto, dava uma

⁴² Pedro Balaz

soneira... Nossa ação era permanecer sentado até o final, quando nós votávamos se a personagem deveria ser condenada ou não. Cada um pegava uma das bolas em um saco, pegava qualquer bola né, mas foi... foi fantástico! Porque, quando você via, tinha a Miss Grécia daquele ano era uma das atrizes...! Puta atores atuando na sua fuça... era de uma potência... e a voz das mulheres, meu Deus! Então era... ficava quase que assim uma barriga imensa, pois a respiração era abdominal... Era algo que me assombrava... a potência da voz, da presença... se via que para chegar ali tinham um trabalho que era de anos e anos...

P – Com que diretores você trabalhou lá na EAD?

J – O próprio Alfredo Mesquita, numa comédia do Shakespeare; a Tereza Aguiar, que foi a pessoa com quem eu comecei em 57 no TEC em Campinas... ela dava aula na EAD. A Maria José de Carvalho me dirigiu em pequenas peças do Tchecov. Com o Adhemar Guerra, fiz alguns laboratórios, mas não entrei no seu espetáculo. O Paulo Hesse e a Anamaria Barreto, que eram alunos do terceiro ano, me dirigiram. Também a Miryam Muniz, o Silvio Zylber e o Celso Nunes. Ah, em 3 anos eu fiz 10 montagens: quatro oficiais e seis, assim, dirigido por alunos ou professores... Para mim a EAD era um templo, os três anos mais felizes da minha vida!

P – Quem é dessa geração que estudou com você?

J – Os mais famosos, Cristina Pereira, Alberto Sofredini, dramaturgo, Moacir Franco, compositor... Bom, entrar na EAD primeiro, era na Pinacoteca, como se entrasse num templo, ela entrava, assim, toda despenteada, mas maravilhosa... Então, aí, no último ano é que a gente vai pra USP.

P – Era lá na Pinacoteca?

J – No porão da Biblioteca. Da... Pinacoteca!

P – Ali na Luz?

J – É. Não foi, assim sabe, a maior pessoa, mas foi a que plantou algo que continua até hoje. Eu imagino. Os alunos lá, de começar a dar aula, de dirigir... Eu fiquei 5 anos com essa turma do Assunção.

P – Você falou que demorou 5 anos pra você aprender a dar aula, por quê?

J – Porque quase não existia essa disciplina nas escolas! Era muito pouca a literatura a respeito... Era tudo na raça! O professor anterior, lá em São Miguel Paulista, dava aula pra 7ª e 8ª série do ginásio, alunos de 12 a 13 anos. O programa abarcava a teoria do teatro, da Grécia Antiga ao Teatro Contemporâneo. Era possível isso???

J – E eu lá... Não, foi uma tragédia meu primeiro dia de aula... mas eu precisava do dinheiro pro aluguel... tive vontade de sumir, ir embora, dar no pé! comecei... com o era essas teorias... eles estavam estudando o teatro grego... eu fiquei um ano na EAD estudando o teatro grego. E sem o que, você vai estudar depois... quer dizer, que você pode estudar antes o teatro, né, antes você tem que voltar lá pro teatro grego, né. Quando começa o teatro instituído e tal. Então, eu entrei na primeira classe... aquelas carinhas assim, de crianças... e eu lá falando de teatro grego! Chegou 13 minutos depois eu já não tava entendendo o que é que eu estava falando! O suor gelado escorria pela minha cara... suave, assim frio... publicamente... me perdi... vendo aquelas carinhas, assim, espantadas... Aí eu

falei “Ah, meu Deus...”. A sorte é que mais 3 minutos aí eu ia desmaiar... aí eu sentado em cima da mesa... no 1º dia de aula e eu sentado em cima da mesa. Quer dizer, eu nunca tinha terminado... (risos) Eu estava apavorado, que eu não sabia e... não tava enxergando...tocou o sinal... no corredor pensei vou desaparecer... tinha 5 minutos de intervalo... aí deu o sinal de entrada para a aula seguinte em outra classe... eu tinha que pagar o aluguel da quitinete... não sei o que aconteceu só sei que eu estou dando aula, que hoje eu chamo de laboratório dramático...

P – É louco, porque aula de teoria não era a sua...

J – Não, nunca foi.

P – Como é que você foi pra EAD e pro CAC, Janô? Porque você conheceu o Clovis... o Clovis foi seu professor na EAD...? Agora aí eu me lembro de duas coisas: eu me lembro dessa história de que vai ter um momento que você vai fazer formação lá e vai passar a dar aula lá, mas... Eu me lembro de 2 coisas: dessa coisa que você foi vivenciando depois, dessa diferença de trabalhar simultaneamente, no CAC... formando pessoas no CAC e formando pessoas na EAD, dois corpos, completamente diferentes, né? E essa coisa também da observação – até hoje, pra você, né, como é forte essa observação das crianças, dos bebês, de...

J – É porque a linha...

P – Onde foi, efetivamente? Porque eu me lembro que no se livro tem uma descrição, né?

J – Isso é instigante... há tanta coisa que já vem vindo não sei de quando, antes do nascimento, talvez... mas foi com essa experiência lá em S. Miguel Paulista que eu flagrei, lá, os alunos, 11, 12 anos... isso daí eu escrevi um pouquinho... e era tão lindo vê-los na hora do recreio com aquela energia explosiva jogando bola. Na hora eu não pensei nisso... não, eu acho que... Aí eu vim pra aula de teatro eu... ah... não, eu acho que foi no segundo ano que eu estava dando aula, que me marcou aquele movimento tão vivo... fantástico, e era uma dança... e todo mundo pra fora... Aí eu ia pro teatro... a escola tinha um teatro, imagina... de 400 lugares! Um palco, 400 poltronas, daquelas, assim, de madeira, mas tudo legalzinho! Aí eu ia dar aulas, lá, e eles iam, eu pedia pra subir no palco, eu dava aula no palco... e... você sabe que eu tenho anotações, praticamente desde esse início. Depois, se você quiser, eu sei que eu vou dar... eu estou em 219 cadernos... enfim... alguém que veja... é a única coisa que tenho...

P – É claro que eu quero!

J – Mas tem que ver se interessa, porque... E aí eles subindo pro palco, enrijecendo inteiro aquele corpo divinal do recreio...é... Eu acho que foi por aí que aí eu comecei a constatar algo que se tornaria fundamental ... Lembro que dei essas anotações iniciais, que eu não sei se começaram no 1º ano, mas logo no 2º ou no 3º eu tenho ...que eu dei pro Otávio Dantas... está com ele, desde 2008. Tenho todos cadernos guardados. Eu não tinha nem... Stanislavski, eu vou ler depois... eu não tinha... nada nesse começo, a não ser as pinceladas breves de teatro grego! Agora é que eu to percebendo. (Se bem que eu depois... nos 2 primeiros anos eu não sei se tinha alguma coisa anotada) Mas eu acho que vem de uma associação, eu não sei...

P – Vem dessa observação!

J – Vem desse exercício natural de... observação, é!

P – Porque depois pra você ter a ideia de um ator, de um artista observador vai ser muito importante! Depois você vai falar o tempo inteiro, pra gente, aprender a observar! E aprender observando. Que foi como você... descobriu!

J – É... essa conexão, entre aquelas atuações magnânicas nos jogos do recreio e a mortandade da expressão na hora que eles se instalavam no palco. Isso nos primeiros tempos... porque depois... benza deus...

P – Que forte! / Perdia a vida, né, Janô?

J – Exauria o élan vital que é o que nos move. Como hoje, ainda acontece, mesmo com atores profissionais... Essa transição da vida pra ação cênica... perde, porque ele formaliza. E não que seja mau ator, mas fica algo formatando a expressão! Eu tava lá em Fortaleza, há 2 semanas atrás, dando um curso, uma das montagens, que era um projeto da prefeitura, e um professor viu (ele tava coordenando inclusive, esse projeto.. que ele fez... ficou 2 anos aqui em São Paulo fazendo pós graduação) e lhe disse que sentia, de forma geral, que os atores do Nordeste eram energéticos, transbordantes! Ele falou “Ué, Janô, isso aqui eu não vi, mas eu fiquei lá em São Paulo esses 2 anos e meio, e parece que lá tem um verniz... nos atores”.

P – Olha só! Interessante./ Como o olhar de fora é tudo, né, Janô?

J – É necessário ouvir o olhar externo! Hoje, eu falo homem-ator. E o trabalho inicial de sua preparação é sobre as dificuldades expressivas dele, e não da sua função ator. Tudo vem desse primeiro momento, começar do zero, uma atividade de limpeza.

P – Depois de lá, você deu aula em outros lugares até começar a dar aula na EAD também? Você chegou a fazer a sua formação para dar aula ou... como é que foi?

J – Permaneci dando aula em São Miguel quase sete anos. Demorava 2 horas e meia pra ir. E não tinha carro! Depois que eu vou ter um fusquinha. Essa experiência é o início dos fundamentos que estruturam até hoje meu trabalho com o ator.

P – Você e a Mirian moravam lá no centro?

J – Morávamos ali, na Marquês de Paranaguá. Mas demorava... pra você pegar ônibus, pegar... às vezes trem.... demorava! E olha que não tinha esse trânsito que tem hoje! Mas... eu ia falar algo... Eu preciso ficar anotando... ah!

P – Você ficou um tempo lá em...

J – Ah! Isso, eu fiquei um tempo... Bom, era pra eu ficar uns 3 ou 4 anos, mas eu era tão apaixonado pela escola e pelos alunos, que eu fiquei sete. Porque eu podia sair antes... Eu fiquei 7 anos, eu não tinha coragem de deixar!

P – E aquilo foi uma faculdade, né, Janô? / Mais de uma né?! (risos)

J – Nossa... mais! Mais! / Aí eu me lembro que em 72, a diretora, Dona Deise Anderi, foi transferida para a Escola Ennio Voss. no Brooklin, uma escola de alunos da classe média, média alta... “Ah, você quer ir lá dar aula, Januzelli?” Eu disse: “Vou!”. Aí, eu continuei lá, em São Miguel, falei “Vou”. (risos) Aí tem umas passagens engraçadas... Aí vem todos aqueles rapazinhos, meninos, bem comidos né, almoço, janta, uns iam com o cachorro... É mesmo,

acho que foi o primeiro, terceiro dia que eu fui dar aula lá, tinha assim, um grupo de rapazes, altos, porque comiam bem... Aí eu falei, “tá, eu vou ter que passar naquele meio...”. Aí eu passei, lá, com a minha bolsinha de cadernos... aí eu já tendo atravessado, ouvi um que perguntou pros outros, “quem é ele?”. Ouvi alguém respondeu, “Acho que é o professor de teatro”. “Isso?”. Eu ouvi... aquele tampinha... “isso” é eu lá magrinho.... Bom, eu tô lá dando aula. E algum tempo depois, tem início um rebu na escola... que todo mundo ia lá na janela ver a aula, aí os alunos fazem um movimento, começam a planejar um festival de teatro lá dentro (risos) Fazia uns 4 anos que eu dava aula, eu já tava começando a ter algum um traquejo de expandir os alunos...

P – Quem mandou o garoto falar “isso”? Ele não sabe de que isso ele tava falando...! (risos)

J – Um magrinho... esquelético... (risos). / Eu não olhei pra trás, é claro, deixei o menino dando risada. Não pegou assim no ego, não!...Revolucionou... Revolucionou a escola... Ah, sim! Questão de um semestre! Eu fico no Ennio quase dois anos... A Deyse Anderi, que me levou, foi transferida pra outro escola... O novo diretor, que tinha sido professor do Caetano de Campos. Já um senhor dos seus 50 anos... Ele tira a aula de teatro do currículo!... Lembro do argumento dele: “pra que ter uma aula de teatro? Eu, lá, na minha aula de Português no Caetano de Campos, fazia teatrinho com os meus alunos!”... É... Meu Deus!...Um parêntesis... Em 67, quando perdi a inscrição na EAD, fui pro TUCA e também comecei a frequentar as aulas da Cecília Thumin, que era mulher do Boal... lá no Arena.... Muitas vezes o grupo ficava ensaiando as cenas lá mesmo... E, pra sair do camarim, tinha que passar no meio do palco. Lembro que um dia o Boal saiu lá do camarim, passou olhando o que três dos atores ensaiavam e eu, sentadinho na ponta ouvi, ele dizer pensando baixinho “Meu deus...” eu tava ali: “Meu deus, não é nada disso!...” (risos) E foi embora! Eu gravei essa fala dele, pra sempre!

P – Que ouvido hein, Janô? Benza Deus!

J – E. é verdade! Até hoje eu pergunto: se não era aquilo, o que será então?

P – Ah...! Grande lição você deu, né?! Ficou aí.

J – E a vida assim, perguntando... buscando saber através das práticas nos laboratórios...

P – E é uma postura muito produtiva você pensar desse jeito né, Janô? Porque podia ser “ah, não sei isso!”, e a pessoa ficar a vida inteira se massacrando porque não é...

J – A minha sorte... eu dava aula diariamente, dúzias de aula, todas práticas, e isso era um laboratório contínuo... eu fiquei, assim, anos investigando, se não é isso “o que é que é então?”. Penso que eu já tava meio fazendo isso, desde o início... (risos). Porque eu me lembro que em 73, em montei uma peça que eu acho que era ‘O Descobrimento do Brasil’, em S. Miguel Paulista, aí... todos apresentavam as cenas no final do ano, às vezes parava caminhão, ali, no portão da escola, e desciam geladeira, sofá, guarda roupa da família, porque a filha botava... na cena dela, tinha uma geladeira! / Trazia o cachorro porque... tinha um cachorro em cena... Não... imagina! Imagina! (risos)/ Não, nunca, não sairia dali!

P – Nossa, Janô! / Não queria sair dali nunca.// E o que veio antes de fazer a formação?

J – Ah! Não, então, antes, só pra lembrar essa estadia no Arena... com a Cecilia Thumin... Tive essa oportunidade, de pisar o Arena ainda nos seus tempos de maior gloria, inclusive fazendo alguns laboratórios com o amado Eugenio Kusnet...

P – Essa chave do Boal! (risos)

J – Bom, aí eu começo... Em 73- 74, fiz umas duas disciplinas de pós graduação na PUC de São Paulo... mas que era pra pedagogia! Uma delas... Estatística! Porque os pesquisadores dependiam dela para suas “medições” de porcentagem etc. O professor reprovava 90% dos alunos. Só não reprovava quem tava fazendo pela segunda vez ou quem era ótimo em estatística. Mas eu fiz uns 2 ou 3 cursos, lá, um não tinha nada a ver! Até que encontrei uma conhecida que me falou “ah, tem um grupo lá na USP, que está estudando jogos teatrais...” Era a Maria Alice Vergueiro que, trazendo dos Estados Unidos livros da Viola Spolin, formara esse grupo de estudos, e a Ingrid era uma das participantes...

P – Era o grupo da Ingrid, né?

J –Fui na Eca e encontrei o Clovis Garcia, que havia sido meu professor na EAD ... Só sei que por orientação dele comecei, no ano seguinte, 76, a fazer cursos na pós graduação, que na época tinha um limite elástico de prazo para realizar a pesquisa. O Clovis tornou-se meu orientador. Glória! No ano seguinte,77, fui falar com o Eudinyr Fraga (ele deu aula pra você não deu?) e falei que eu queria dar aula na EAD, se não tavam precisando... “Ah, vem aí!”...

P – Deu! / (risos)/ O Eudinyr era coordenador na época, ou não?

J – Era o diretor da EAD. Era ainda aquela época terrível da ditadura, tudo esfacelado... Comecei a dar aula lá, aí o Clovis me disse “Por que você não vem dar aula aqui na graduação, também?”. Só que sem contrato... Demorou meses pra sair um contrato da EAD! E no CAC não saía, eu ficava esperando, esperando...

P – Você não recebia?

J – Não. Quando veio um contrato o Ferri, diretor da ECA, me perguntou “o que é que você prefere: ser contratado na EAD ou na graduação? Sem dúvida respondi, na EAD!

P – Nossa!/ Mas você começou as duas praticamente juntas?

J –No mesmo semestre!

P – E era dando o que? Qual era a primeira aula que você deu lá? Nos dois... Não era improvisação ainda?!

J – Comecei dando aula de Interpretação. Em seguida passei a dar Improvisação, tanto na EAD quanto na Graduação. Fiquei 20 e tantos anos dando essa disciplina. Foi ótimo! Porque era essa a base necessária para o treinamento e a criação do ator, a primeira a ser explorada na sua preparação.

J – Isso, improvisação, foi primeiro na EAD? Antes do CAC?

J – Na Graduação comecei dando aula de Improvisação e segui com a segunda turma dando também interpretação. Fiquei dando Interpretação até que o Miroel Silveira me passou as aulas de Improvisação que ele dava.

P – Você sempre disse “sim!”, né, Janô?

J – Em que sentido?

P – Praticamente todas as oportunidades de aula que você teve, você sempre disse sim.

J – Se fosse Interpretação ou Improvisação eu não dispensava.

P – Mas quando você entrou pra fazer a pós você sabia o que você queria fazer ou você entrou pra estudar e pronto?

J – Como eu tinha feito alguns cursos de Pós na PUC, quando reencontrei o Clovis, e soube da Pós em Teatro, não tive dúvidas, eu desejava aprofundar os estudos.

P – Você sabia o que você queria pesquisar, estudar...?

J – Eu queria ampliar meus conhecimentos, só quando comecei a dar aulas na USP é que havia a exigência da dedicação à pesquisa. E aos poucos conscientizei-me que eu já iniciara a nove anos minha pesquisa com as minhas aulas de teatro para adolescentes em São Miguel, em 1968.

P – Ninguém precisava de mestrado ou doutorado, pra dar aula na época, né.

J – Ainda não, pois não havia doutores nem mestres na nossa área... A Ingrid Koudela parece que foi uma das primeiras a defender o Mestrado, e ela já estando dando aulas na Graduação.

P – E você vai fazer o mestrado, terminar o mestrado quando?

J – Eu começo a fazer os cursos na Eca em 1976 e defendo o mestrado em 84. Em 86 o Clovis me aceita para orientar-me no doutorado, que defendo em 92..

P – E você aproveitou pra que? O mestrado e o doutorado?

J – A Pós passou a ser uma exigência para você dar aula no 3º grau, oferecendo a possibilidade de estudos específicos, de estabelecer contatos, compartilhar trocas de experiências mais profundas na sua área. Você ganha um orientador que te acompanha até a finalização dos estudos... A pesquisa da prática teatral é no dia a dia mesmo.

P – É, o contato com um orientador é muito importante, né?!

J – Esse é o grande privilégio!

P – Mas ela, a Pós, foi feita para ti? Escrever, estudar...?

J – Eu gosto de ler, mas sou lento. No doutorado eu queria falar do que eu tava fazendo na minha pesquisa prática, que desenvolvo desde 68, com alunos e atores. Fiz, mas eu sabia que não obedecia aos parâmetros acadêmicos da época, cheio de citações... E o Clovis me bancou, pois era um grande defensor da pesquisa prática... Por esse motivo, da exigência acadêmica até então, eu permaneci um pouco meio de esquerda com o que escrevia, apesar de ser verdadeiro. Há uns 2 anos atrás, a Juliana Jardim leu a tese e falou “Janô, você falava já essas coisas naquela época?!” E eu fiquei com isso daí, e me... foi a primeira vez que eu ouvi algo... Então, ela falou isso como quem diz, “nossa, naquela época?!”. Aí este ano, o Caio Paduan, que fez o CAC, leu e falou “Janô, eu indico a tua tese pra todos os meus alunos. Porque é um dos únicos livros que fala da prática diretamente, sem volteios, a maioria faz longas reflexões... Conforme eu lia dava imensa vontade de ir direto pro palco!”. Então, eu comecei a respirar mais aliviado... bom, acho que qualquer hora eu pego pra ler novamente! Foram depoimentos inusitados pra mim...

P – Às vezes, parece que a academia não é o lugar do artista, né, Janô?

J – Não é, mas tem que ser também. Devemos nos impor a ela, esclarecendo o que é o perfil da arte e do artista... Agora ela tá bem mais maleável, aceita a pesquisa prática... O Jacob

Guinsburg era um grande defensor... mas demorou muuuito tempo. A Unicamp, desde o início da pós, aceitou as práticas como campo de pesquisa.

P – Nossa, tem que ter outra escrita, não é, Janô?/ É outra escrita. Não sei nem se a escrita comporta isso tudo né.

J – É outra, é a escrita cênica! Imagina eu a 25 anos atrás, coitadinho, ter que escrever 200 paginas... eu, coitado, totalmente fora de órbita. Mas de qualquer forma fez eu preservar-me, levou-me a refletir sobre a diferença da nossa “linguagem” em relação à escrita...

P –Uma coisa é fato: você escreveu desde o início do seu processo... você escreveu durante seus quase 50 anos de profissão!

J –Sério, tem mais de 200 cadernos, a maioria daqueles de 200 folhas, já que eram muitas turmas pra quem eu dava aula! Você lembra desses cadernos...

P –Não, isso não é o que a academia acha que é teoria, mas é a teoria pura, né, Janô?/ Vivencial... /É outra história!

J – Pois é... é a teoria extraída da prática acumulada de mais de quatro décadas... As minhas anotações nos cadernos são o registro do que os alunos faziam, criando exercícios para sanar problemas de expressão individual e grupal, de explorar novas possibilidades do corpo e da fala, exploração de dramaturgias pessoais e grupais... eu não ficava fiscalizando nunca o que eles apresentavam, mas refletíamos em conjunto... Conforme eu via o que eles estavam fazendo, eu ia sentindo as questões a serem trabalhadas em nossos encontros... É porque, depois, no 2º ano, eu já não dava aula, só no primeiro... Mas imagina, assim, um acompanhamento a longo prazo... onde poderíamos chegar...

P – Eu tenho 2 palpites: um que você cantou a bola pra mim, que foi... esse cara do Direito que trazia essa disciplina teologia. Mas tem algum momento em que essa questão do pensamento oriental vai entrar na sua vida de uma forma avassaladora, né

J –Os grandes mestres do século 20 foram beber nas fontes do Oriente e Extremo Oriente! E, por tabela, fui atrás deles...

P – Por onde você entrou?

J – O que primeiro que me fulmina é o Antonin Artaud... Mas todas essas figuras de grandes mestres que trabalharam com a preparação e a criação de atores... Grotowski, Stanislavski, Chaikin, os mestres franceses do Vieux Colombier, que no Brasil são pouco estudados, aqui a Miryam Muniz me foi fundamental, Kantor, Kazuo Ohno, os grandes coreógrafos estrangeiros que eu via no Municipal nas décadas de 70 e 80, os coreógrafos do maravilhoso Balé da Cidade de São Paulo desse período... sempre fui muito influenciado pela dança... atualmente Novarina... e agora o Songs of the Goat Theatre, de uma intensidade arrebatadora...

P – Nem de Cocteau, ninguém fala de Cocteau.../ O Leloup tem um livro em que ele dedica isso ao Cocteau! Porque o Cocteau, entrevistaram ele, e perguntaram “se a sua casa pegasse fogo, o que você salvaria?” E o Cocteau, então, disse “Eu salvaria o fogo!” (risos)

P – Mas te pegou onde?/ Chaiking, Grotowski...?

J – O Artaud pegou no meu fígado, e não largou mais; ultimamente veio o Valère Novarina e alguns poucos outros. O Chaiking, há 35 anos atrás... lendo o seu livro *The Presence of the*

Actor. A pergunta que ele se coloca no meio da apresentação de um espetáculo, frente ao público, na Broadway: “O que é que eu to fazendo aqui? O que é que eu to dizendo?”. Frase que será um dos motes desse trabalho meu. Com o Grotowski tive o clarão deque a memória é orgânica... que é um dos eixos que busco trabalhar nas práticas laboratoriais.

P – Nenhuma dessas abordagens elas entraram em você teoricamente... foi toda essa experiência vivida que fez você chegar a.../ Ah

J – É que na hora que eu lia... eu via que estava aquilo! E o que eu lia me clareava mais o que eu fazia. Agora, por exemplo, no começo do ano, eu tive lá no México, com o Daniel Alberti, que fez CAC e EAD, e dei uma oficina lá de 3 dias para um grupo que se rala para permanecer atuante! Promovem junto com grupos iberoamericanos um festival internacional, aí você vai ver e é quase uma tapera o espaço deles... estão lá e produzem um festival internacional sério, de cenas e reflexões sobre a autonomia e me diziam “Então, ah, você é o Grotowski hoje!”. É claro, meu trabalho é atravessado por ele e todos os mestres que me impactaram. E tem, tem muita similaridade. Mas que já vinha desde mim, e a hora que você pega, assim, esses momentos, que te dão uma luz e que você pega uma coisa e vê... Então fica muito grande a dimensão. Quer dizer, você não dá Grotowski, você é atravessado por ele. Então, é assim “pah! O que é que eu tô fazendo aqui?” Você ir em mil e três bibliotecas, ou ler 7847 livros. O Chaikin diz que há uma grande carência de mestres de vivências.

P – Mas era uma questão não estar atuando, né?!

J – Era. Nossa, minha carreira...! Como eu ficava triste por não estar continuamente no palco... dando 15 aulas por dia para sobreviver... cadê minha carreira??? Só depois de mais de 20 dois anos dando um numero enorme de aulas, que eram laboratórios vivenciais de preparação para o homem tornar-se ator... só então começo a perceber a profundidade do que é que eu tava fazendo... era um fazer contínuo de teatro vivo... para atores e não atores.

P – Que engraçado! Porque é um percurso de cobrança, de não ter consciência do quanto você estava produzindo teatralmente, mas... É muito louco, né.

J –Lembrei de um outro causinho. Voltando, lá na EAD, 1º ano, 68, aula da Mylene Pacheco. De voz. Aí, essa minha amiga me convida pra dar aula, me pergunta se eu quero dar aula, eu achei que pela minha necessidade... Aí, no 1º dia que eu fui dar aula em São Miguel, na Zona Leste, quando volto a tardezinha para a aula da EAD na Pinacoteca, já chego direto... entro na classe e a Mylene Pacheco diz: “Você tá dando aula?”. E eu disse “ah, estou”. Aí ela falou: “ah, então você vai é virar professor!” / (risos) / Será que foi maldição?! Ou pré-visão Ou é o destino? É louco... No primeiro dia! Imagina eu, (gatinho) lindo, bonitinho, que eu era querendo brilhar na Broadway... Acho que foi... Eu: “Não!!! É só pra pagar o aluguel”. Então... esse é o universo...

P – Olha só!/ Então, todo o processo de desenvolvimento do que é, hoje, o laboratório dramático do ator.../ Vem do zero né?/ Total!

J – Ele vem do zero! /... vem de virgindade pura, pura, pura!

P – Dessa vivência, dessa observação permanente, né, Janô?

J – Eu, você, qualquer um tem que aprender o ofício que deseja, seja qual for. E é claro, eu era apaixonado por teatro, pelo trabalho de transmutação do ator...em outro... outros... elevado à potência máxima...

P – Você via muita coisa, também, né, Janô? Você sempre assistiu muita...

J – Como já disse, ver dança, assistir as grandes companhias internacionais, a criação dos mestres maiores dela... revolucionava-me a expressão corporal e dramática dos dançarinos... nós atores estávamos anos luz daquela flexibilidade e intensidade...

P – É que você vê, você testemunhou, historicamente, uma mudança monumental, na dança, né. Muito mais expressiva do que o teatro se transformou! Porque a dança mudou muito, nesse tempo que você acompanhou!

J – Presenciávamos coisas surpreendentes, inusitadas, super concentradas, densas, Bejart, Alwin Ailey, Alwin Nikolais, e outros de peso que não lembro os nomes Companhias dos coreógrafos top da Holanda, Belgica, França... os grupos de raiz da dança flamenca com movimentos e cantos viscerais, os primeiros grupos de butoh a nos visitar... fora as companhias teatrais do festival internacional que a Ruth Escobar produzia... tudo isso causava impressões violentas.

P – Mas eu lembro de você... de uma vez que você falou pra mim, quando o Lala Human Steps veio e eles tinham um espetáculo “Lalala” veio pra cá e você falou pra mim: “Então, você vai comer? Não come, compra o ingresso e vai!” (risos)

J – É, fica 3 dias sem comer! Vende uma calça sua pra comprar o ingresso... Uma prima minha que me deu esse recado, que também é atriz formada pela EAD... Marcas, aquilo que nos marca em brasa... estar atento a essa escuta...

P – Porque é importantíssimo ver um trabalho que vai te mobilizar pro resto da vida, né.

J – Se você se gradua em Odontologia, quanto tempo você vai ficar trabalhando como dentista? O resto da vida. Se o teatro está mesmo dentro de você, você vai fazer o resto da vida. Então, você tem todas as décadas futuras da sua vida pra se dedicar...

P – Agora que é o negócio de você ter aprendido tudo, absolutamente, pela experiência e você ter, o tempo inteiro, incentivado a gente a aprender pela experiência. Então, não é uma coisa só de uma pessoa que intui, mas que não viveu, né. Você viveu, você aprendeu tudo na raça! Então, a ideia de que você pode aprender a fazer teatro através dessa experiência permanente... ela foi exatamente o que aconteceu com você! Você não tá ensinando uma coisa que você inventou, né, Janô...?

J – Não! Não que eu fizesse isso conscientemente. No meu caso inicialmente foi a necessidade de sobrevivência e dar aulas foi a saída. Só que aulas de teatro, práticas. Foi um privilegio, mesmo no inicio eu não tendo a dimensão do que se tornaria esse dia a dia com adolescentes e jovens... a bionergética, a técnica Alexander, o Rolfing e tantas outras que foram desenvolvidas a partir da necessidade pessoal de seus autores, que se entregaram a investigar as causas dos males que os afligia e depois, difundidas, tornam bens que servem a toda a humanidade...

P – Isso é muito recorrente corporalmente, né?

J – Uma parcela desses métodos de trabalho, seja corporal ou vocal, como no caso de Wolfelson, difundido pelo Roy Hart, são técnicas para a cura de distúrbios. Com o passar do tempo, fui percebendo que coisas que eu propunha como atividade derivavam de minhas dificuldades pessoais e que eu percebia na expressão do aluno ou ator que eu orientava... e criava exercícios para ajudá-los a superar. Sugiro sempre aos atores que trabalham comigo para ter a experiência de dar aulas práticas de teatro, pois quando você conduz um grupo, começa a ficar muito transparente as necessidades expressivas de cada um e do grupo como um todo, sem apontá-las verbalmente, mas trabalhando-as através de ações individuais e coletivas. Essa experiência favorece de forma direta a aceleração do desenvolvimento do próprio condutor do trabalho...

P – E educação é uma merda porque educação fala pro cara destruir as dificuldades dele, sendo que tem uma série de virtuosos, de coisas que ele aprende e que não têm nada a ver... Das dificuldades dele vai nascer o trabalho dele, né, Janô?!

J – Com esse olhar de fora do condutor, ele aprende a gerar e propor ações ativadas no espaço dos laboratórios – então em vez de falar “olha essa tensão, tira essa tensão!”, atitude mais cerebral, ele vai agir com exercícios práticos... O condutor, através da sua sensibilidade, vai aprendendo criar exercícios, além de tomá-los de outras fontes... ele cria os seus próprios exercícios segundo as necessidades imediatas do grupo...

P – Mas a ação é o principal, né?

J – A ação que possa solucionar aquela necessidade detectada no contato com os participantes. O indivíduo precisa ter a consciência do problema dele, mas que é dado, às vezes muito mais facilmente, por esse olhar inquisidor, de fora, no sentido de ajudar e criar estratégias de ação praquilo lá ir se diluindo.

P – Agora, no final, ali no percurso do CAC, eu me lembro perfeitamente que já teve uma aproximação da parte de interpretação, uma época (quando o Armando tava em Interpretação)... mas que já teve um momento em que você foi parando de dar aula, formalmente, lá na Universidade, mas você já tinha a possibilidade de trabalhar com algumas pessoas... até bem depois de começar aquele trabalho com o Henrique⁴³, mas... o espaço da aula, mesmo, ele tinha que dar conta de outras coisas, né, Janô?

J – Meu projeto após a aposentadoria foi continuar trabalhando o laboratório dramático com profissionais do teatro que tinham sido meus alunos na graduação, que se conectavam com o espírito dessa nossa experiência de preparação e criação do ator baseada num processo de limpeza dos nossos vícios de expressão corporal, vocal, emocional, que se sedimentam como máscaras musculares no decorrer do tempo. Uma proposta de desmecanizar nossas ações no seu sentido mais amplo.

P – Por mais que você conseguisse fazer o seu trabalho enquanto dava aula, nem todo mundo “comprava” o trabalho que você queria desenvolver. Muita gente resistia a esse trabalho, né?/ E que era uma diferença grande também entre CAC e EAD!?

J – Na EAD, como é um trabalho centrado no ator, e se ela também passou por um período de desgaste na época da ditadura, tanto de professores quanto dos alunos, ela conseguiu

⁴³ Henrique Schaeffer (‘O Porco’, com direção do Janô)

manter uma postura que vinha desde o Dr. Alfredo, de rigor na formação de ator dos seus alunos. E o CAC, ainda com essa dificuldade de várias habilitações, os 2 primeiros anos serem comuns, que se você pensar numa prática que é pro indivíduo, tudo bem, mas se você pensar que era pro ator... aí dificultava na relação com os alunos que não pendiam para a atuação! Porque aqueles que optavam por cenografia, dramaturgia, direção e mesmo licenciatura, o pique era outro.

P – É como se o CAC nunca tivesse se achado né? Por conta até...

J – Até quando a gente delineou que o curso do CAC é pra formar o pesquisador de teatro! Aí eu acho que, pelo menos, se esclareceu. Se tinha deficiências em criação cênica por falta de preparação de ator mais eficiente, passou a não ter mais essa preocupação. O CAC propõe a formação de pesquisadores em teatro! Tanto é que eles fazem, eles exercitam uma pluralidade de ações, iluminação, espaço cênico, sonoplastia, dramaturgia... na raça... Quer dizer, há a disciplina de iluminação, mas de uma forma geral, todos os alunos, se precisar, eles quebram um galho na função que for preciso!

P – Engraçado que... como o CAC tem uma formação muito parecida com o teatro amador, e a EAD com o teatro profissional, né./ No CAC você tá muito próximo do que é o aprendizado de grupo no teatro amador./ Tem que fazer de tudo! Né? E na EAD, não, na EAD já é a especialização da função.

J – É, isso, isso. / E como o meu trabalho... é... o mais desejado é a formação de ator, mas com essa minha experiência em dar aulas em ginásio, então esse trabalho mais particular de... desse momento pessoal, da expressão... da capacidade de interagir – o que, também, para o ator, é um trabalho básico! Se não fizer... se você não desenvolver... tanto é que depois que a gente parou de dar aula na EAD, e até hoje ainda, então... não é a disciplina improvisação, mas é a abordagem dessa disciplina!

P – Eu já te falei isso: eu acho que uma das coisas que aconteceu, e você é responsável nisso de uma certa maneira, é que esse trabalho não teve uma continuidade no sentido de você ter formado pessoas pra fazerem o trabalho com uma abordagem parecida com a sua – não fazendo o que você faz, você é capaz de fazer o que você faz, outra pessoa vai fazer de outro jeito, mas que esse olhar focado nesse homem- ator, e olhando para o homem, ele é um trabalho que não tá presente no CAC nem na EAD neste momento.../ Tem pessoas, é claro, a Bel... tem pessoas que têm sensibilidade pra isso, mas... a própria Quito! Mas o que é que é “bancar” este trabalho? Porque eu fico pensando na graduação... a gente tinha 4 horas de aula com você sem nenhuma proposta aparente. É pra pessoa enlouquecer, né?!

J – Certamente. / É.../ É o que o Eduardo Mossri me falou ontem.

P – O que é que ele falou?

J – Não... Assim: no primeiro ano, “Janô!, eu queria, a gente queria fazer teatro...” A gente tá trabalhando, assim, em laboratórios, né... Eu falei: “Nossa! Ahhh!”. Ele e o Zé Geraldo Rodrigues. Que ele fez uns 2 anos na EAD, depois foi fazer cinema.... Nossa, o Geraldo... eu tô vindo aí, de uns 20 dias, que eu dei lá em Fortaleza, depois de um.... É incrível, é incrível o que acontece!

P – Você teve um momento, Janô, de você sacar... assim, de virada total, de você sacar... “Ah, o trabalho é esse!”?

J – Eu tive... quando eu tinha 33 anos. Uma vez eu saí da EAD... na EAD foi de 68 a 71. Eu tive muita dúvida de eu e o teatro, né... Acho que alguma uma cobrança... que eu saí da EAD, de fazer um exercício, acho que eu tava no 2º ano, ou terceiro ano e viver de teatro, urgh, sabe? Assim, com dúvidas! E já fazia 14 anos que eu fazia teatro! Aí, eu acho que foi em 72, eu sei que teve uma noite que eu saí, não sei da onde, não... “Eu sou um homem de teatro!”. Nesse dia, eu me confirmei... (risos)

P – Olha que interessante! Alguma coisa...

J – É... que... Porque, né, era muito... era um casamento, sobrevivência, talento, talento de ator, ter uma voz. Ah, aí você começa a se... era complexo! Mas aí, acho que com 32 anos.../ Não tinha mais...

P – Porque essa era uma posição muito complicada... / Como é que você fala prum cara “é isso” ou “não é isso”, né?

J – Claro! Não, é crime! Crime.

P – Porque é uma posição muito arriscada, né, Janô?

J – É crime, é crime... quem que sabe? Você pode até ver um que... É crime, porque você não sabe o que pode desabrochar dali! E pode ser que não tenha nada mesmo! Entende? Porque às vezes você acha que todo mundo é... Mas não pode! Não pode! A gente assassina... Ou não! Também, porque se pensar, também, do outro lado... Eu to falando desse... em ter cuidado, né, porque aí ele toma um rumo na vida, é gozado, é tudo um paradoxo. Mas eu acho que, você falou... em não ter nada a ver com isso, não pode ser... “Não, tenta outra coisa! Tenta ser...”. Aí tem um aí, né. Taí há 21 anos atrás, nuns palcos aí, de teatro... mas não tem nada aí com ator. Aí... (foi pra dramaturgia) e agora tá no palco.

P – Agora, Janô, você lembra retrospectivamente, dificuldades de fazer esse trabalho com essa qualidade de envolvimento do ser humano... Você lembra retrospectivamente as dificuldades graves que você teve de pessoas que resistiram – ou realmente não gostaram – e te enfrentaram no trabalho? Assim... porque a gente tá falando do trabalho do ponto de vista positivo; mas o trabalho tem muita resistência!

J – Tem, claro! E alguns... pois é... A Verônica Fabrini, que ela começa no CAC e vai pra área... ela falou assim: “Ai, eu fui pra lá de novo! Porque eu não sei... esse tipo de aula, assim, pra mim, não funciona”. Uma das característ..., assim: se o sujeito ele é muito cerebral... (*Helô? Acho que não...*), não... não dá. E aquele que já vai com uma ideia formada de teatro, também não. Então, é o Edu mesmo, porque o 1º ano eles... estão se revelando aqui... Aí no começo do ano ele vai lá no Festival de Curitiba e vê um grupo assim.. rrrrgrrr... Aí que eles começam a ver o Janô... (risos)... Né, tem isso assim...

P – Do tempo também, né, Janô?

J – Do tempo, da matur.... É... Agora, na EAD, isso daí é praticamente nunca aconteceu!

P – Que louco!

J – É, teve um período, que, assim, foi muito capenga lá na EAD, mas assim...

P – Geral, né. Não foi uma coisa contigo?

J – Geral. Eu me lembro bem de um ano, lá, que eles eram cabeça, cabeça, cabeça. Aí eles ficavam, assim, sabe, eles não acreditavam! E aqui..o sujeito botando pra fora, então a primeira coisa... “Posso?”. “Sim, bote pra fora!”, mas dentro da linguagem lúdica, né, que não... Porque às vezes você vai o seu potencial, vai tirar as amarras...e tal, continua. Continua. São cerebrais. Aí você vê é um tipo de experiência que... Agora, mesmo... no CAC, nossa!, as últimas turmas... especialmente as 2 últimas, mas aí eu não tava mais no 1º ano.

P – Ah, entendi. Aí é outra coisa...

J – Earararaghr... É, eu falei “Ah, não... eu vou me aposentar!”. Mas é porque não tinha isso no 1º ano mais! Mas normalmente, assim, era... quer dizer, tinha uns que não... Não é que não faziam... não tinham, assim, uma resistência... eram da EAD. Mas teve... nossa, teve muito... eu só tive problema com uma classe na EAD, que era assim... também era nesse período (80 e poucos...) Mas não era, assim, sabe?. Sem maldade, assim, nada, mas... é gozado, meu corpo é que sente, não é a minha cabeça que fica matracando, ele sente.

P – Dá um negócio?!

J – Dá um negócio. Então, algo assim... Mas essa turma... Foram umas 2 turmas meio assim, nesse período... Agora, no CAC teve uma turma. Mas aí era uma turma. Eu nunca tive problema com aluno, esse menino me deixou doente.

P – Verdade?

J – Ele que até hoje, né, ahn... Então eu não sei o que... Mas é doença que... A sorte é que não foi só comigo. Quer dizer, comigo foi... Mas foram, acho, que com 5 ou 6 professores!

P – Nossa!

J – O Galízia, né. Saiu da sala em prantos...

P – E era um cara... puta mestre. Um monstro, né?

J – Então, eu acho que foram... Uma, até que eu não sei se era do mal, do mal... mas uma era... É a única, assim, que eu... Tanto é que depois eu não queria mais dar aula e eu não podia parar porque senão, eu não pagava o aluguel.

P – Nossa! Que difícil, hein, Janô?!

J – Tanto é que eu fiquei alguns anos, assim...

P – Machucado mesmo?

J – Machucado. É, machucado. Aí a Eudósia falou “Janô, a machucadura não é aqui na carne, é aqui”, porque eu também já tive, ela falou. Eu não sabia, uma coisa que...

Então, e foi assim, com 6 professores, né, flagrante do Galízia que saiu em prantos da aula...

P – Que forte, né. Agora tem uma mudança grande quando você se aposenta, né. Porque aí o foco é outro, né, Janô?

J – Você está dizendo agora, né?

P – É.

J – Não... agora eu to trabalhando com paixões.

P – O Henrique é um pouco antes, né?

J – Eu me aposentei definitivamente em 2009. No CAC. Na EAD eu me aposentei em 2002, eu não queria, mas pra ver se eu pegava uma parte da aposentadoria... Porque eu não podia dar aula integral no CAC, porque eu dava aula na EAD. Aí, eu... depois de 26 anos na EAD, aí

eu... com uma dor no coração, eu pedi... Também eu tava me aposentando, mas eu precisaria... no INSS. CLT, né. Mas eu acho que eu poderia ficar dando aula lá. Mas pra pegar um tempo maior, de turno integral no CAC, que no fim não valeu nada, porque uma bosta essa aposentadoria. Mas foi uma escolha minha, né. Mas já a partir de 2007... Eu acho que eu dei aula até 2006. O Henrique, ele foi meu aluno em 99 e, aí, em 2000 a gente começa “O Porco”. Então, ele era uma fase ainda... 6 anos né. Mas eu queria, assim, me aposentar pra poder só dirigir, preferencialmente, e gente que já tinha... não dirigir, nesse formato de fora, 2 meses, 3 meses, contrato... E dirigir ex-alunos em outras ocasiões.

P – Porque o Henrique é o primeiro trabalho de longo prazo que você mergulha né.

J – É. Não, eu tive um... na década... em 1980. Foi um trabalho lindo, com dois alunos da EAD. Muito lindo! Mas aí...

P – Você lembra o que era... o nome?

J – Era do Timochenco Wehbi... “O Longo Caminho que Vai de Zero a Ene”. É que a... uma professora da EAD... ela não gostava do texto, mas ela gostou muito da direção. Então eu sempre procurei trabalhar com grupos. Assim, formar grupos. Porque eu sempre trabalho em grupo, né. Assim, o primeiro grupo que eu formo é em 75; que eu dava aula na Belas Artes... Também porque eu dava aula em 3 ou 4 lugares.

P – Você deu aula na São Judas também, né.

J – Ah, é, e na S.Judas. Eles tem um puta de um tempo.. Eu fiquei por mais de 20 anos. Lá pagava bem!

P – E em todos os lugares... o trabalho era o mesmo!?

J – Em todos os lugares... é, a base era a mesma. Só o que diferenciava era o nível dos alunos, na disponibilidade. Na São Judas era muito legal... era meio como lá no ginásio em São Miguel Paulista. Uma turma que trabalhavam o dia inteiro... era muito engraç... E eles pagavam bem. Lá pagava muito bem. Depois é que foi diminuindo. Porque antes eu dava aula no Instituto Musical. Foi o primeiro 3º grau. Porque no CAC e EAD eu comecei em 77. No Instituto Musical e na PUC de Campinas eu comecei em 74. E aí a S. Judas compra a... pra conseguir o mínimo de cursos pra se tornar universidade, ela compra o curso de educação artística do Instituto Musical.

P – Ela incorpora o curso?

J – Ela incorpora, aí precisava de mais uns dois, depois aí ela se transforma.

P – Agora, Janô, acho que tem uma coisa no... não sei se é no livro do Lecocq, que ele fala muito disso... dele também ter uma carreira como ator, mas num determinado momento, ele...começa uma pedagogia teatral. E que no caso do Lecocq, lá na escola, ele tinha, tem essa tônica de que, independente do que você for fazer no teatro, ter uma formação de ator, te leva pra qualquer lugar no teatro, né?/ E a gente, de alguma maneira, esqueceu disso e acha que a pessoa vai se formar cenógrafo sem passar pelo palco!

J – Claro./ Não; hoje eu não vejo um dramaturgo se ele não estiver... dentro, junto com um grupo de teatro. Porque a linguagem é o ator. A linguagem é o ator!

P – É, a nossa profissão não autoriza isso, né. Não autoriza alguém não ter feito o palco./ Se você não passou pelo palco, você não sabe o que é!

J – É / Você não sabe! É. E é como experiência, não é pelo “ser ator”, não é pra... Assim, um dramaturgo: não é pra ser diretor. É o... O que é que é essa linguagem que são corpos em cena?! Em primeira instância é isso. Depois, aí o bombardeamento que precisa... por isso é que a... aquele que naturalmente tem o talento de ator...ele, né... Mas sempre essa... A preparação, ela é infinita. Até o último dia que o corpo responde. Senão não dá, senão enferruja! Isso é uma distinção que eu faço, que nós fazemos, né. Porque o Clovis disse nunca sou eu aí, né, então se não tiver aluno, como eu vou dar aula? Se não tiver ator, como é que eu vou dirigir? Então, é algo que nasce desse coletivo – e é claro, cada um dentro da sua especialidade, enfim, mas esse movimento coletivo.

P – Lindo isso que o Clovis falava “nunca sou eu”. / Né? Um pouco horrível achar que é só você.

J – É. / Exato. / Eu lembro do Jacó Guinsburg criticando o Rosset, o Cacá Rosset, que montou o “Ubu-Rei” execrando a universidade. Né? Ahhrrrrrg! Ele dava... Aí o Jacó fala: “Onde que ele encontrou o Ubu-Rei?”.

P – (risos) Nossa Senhora!

J – Isso é o mais... Não precisa mais nada! E...

P – <silêncio> Deixa eu ver... / Eu falei com o Henrique, um dia, sobre a apresentação que vocês fizeram lá no CIT-Ecum e eu falei pra ele... Falei... Você já vinha falando há uns... de que... ah, especificamente em relação ao mestrado dele, né, ao Porco e ao tal processo de trabalho e agora você falou dos cadernos, eu fico com a impressão de que tem uma... Claro, tem uma questão do seu próprio trabalho, né, desse legado, mas tem também uma outra questão, eu acho, que é: as pessoas que entraram em contato com o seu trabalho que tiveram um... foram semeadas mesmo - como a gente tava falando ali no início, quando a gente se encontrou – por esse trabalho... têm um compromisso com isso, né, Janô? Porque, de alguma forma, a gente viu esse ser humano de uma outra maneira através do teatro, né./ Então... é um trabalho que tem uma especificidade que outras áreas dão as delas, mas, no nosso caso, especificamente, é olhar pro cara... é uma maneira específica da gente trabalhar! Nem todo mundo vai querer olhar pro cara! Então... acho que esse é um capítulo importante daqui pra frente, né. O que fazer com o que já foi feito, o que foi descoberto? Pra onde isso vai?

J – É./ Eu tenho que falar! Então... até uns quatro, cinco anos atrás, eu li esses... eu posso até já, um pouco você sabe mas não muito claramente, assim, então, primeiro... uma declaração assim, de uma personalidade que eu acho que tava numa revista. Então, uma pessoa tava falando numa revista que... Então, nenhum deles de arte; na área das artes. Então é fria. Daí ele fala... eu já tinha lido outras vezes... nenhum era de arte. Então ele falou: “ah, hj o único refúgio do homem é na área das artes”.

P – Nossa! Um empresário.

J – Aí, dali a pouco, dois meses e pouco, ele tece uma outra declaração, falando praticamente isso: a mesma coisa! Então, numas 4 declarações...! Então, ...tem um tempo, no último ano, um ano e meio, 4 pessoas falando isso daí. Porque se fosse alguém da área

das artes, né,: “é chover no molhado, né, meu filho, você vai ver porque...”. Mas é verdade! Por quê? Porque arte-educação mexe com o corpo, mas no sentido mais culto, é... né...

P – Esporte, saúde, um corpo saudável, né.

J – E eu então, mais no sentido mais do intelectual, de formação... E do racional. E aí, você vê como os 3 né, segundo Gurdjieff, que é um dos meus patronos, né, que ele fala do centro motor,... – bem naquela época acho que ele já falava – e que mexe com isso daqui, que é o centro emocional.

P – Era motor...?

J – Era motor, centro motor, centro emocional e centro mental. E aí, os três... cada um tem, assim, um plano inferior e um plano superior. Só o mental, né. O racional e o intelectual, não é pra se jogar fora, não, mas... O racional, do mental, quer dizer que você toma decisões, mas... né, mesmo o intelectual, pelas informações, mas tem um superior, que aqui é a mente, a mente intuitiva.

P – É isso o que ia te falar: você tem impressão de quando... depois de tanto tempo, você... você falou que você sentia no corpo... essa... Eu ia pergunta, na verdade, porque você escuta através do seu trabalho? Fazendo o seu trabalho? Se você escuta ou se você vê. Porque a minha impressão... Assim, no meu caso, quando eu trabalho corporalmente, ou quando eu trabalho com o corpo de outras pessoas, a minha impressão é que eu escuto. Mas é quase uma tolice, porque eu não acho que eu escuto com a orelha, eu escuto com o corpo todo, com... né... Mas como é que você acha que você vê o que você vê?

J – Então, eu acho que eu acho que o termo “escuta”... ele é muito ótimo, né. Porque ele liga, né, a escuta mas com o corp... não! Eu acho que é a escuta, mas... a escuta sensível. Né? Pelas ondas... pela eletricidade, né.

P – Pela vibração toda, né.

J – Pela vibração toda. E aí dentro de particularidades, né, a questão do corpo. Da postura, das linhas, da coreografia que ele faz. Então, aí é claro que... então essa escuta é o olhar que vai dar mais.

P – Porque quem são essas pessoas que a gente aprende de tá do lado? Sem elas abrirem a boca, né, Janô!?

J – É... porque isso daí com a frequência desse trabalho que ele vai criando, em nós, uma transparência na... a minha percepção, ela ficou muito aguda!

P – Ah, peraí! Vou te perguntar isso: se a percepção vai ficando aguda, e a gente vai formando pessoas pra trabalhar o sensível, o centro emocional... não é muito louco que, quando a gente pensa em licenciatura, em outras... em pedagogia, em formar professores, a gente não forma as pessoas para receber o sensível?

J – Então! O grande nó tá aí. (risos) O principal não é como, por exemplo, tratar a questão sexual com os filhos? Né, quais são as... “coitadinhos poderiam...” É difícil!, é difícil. São canais muito... e que têm que ser trabalhados através da ação, através do exercício. E é um trabalho sobre o corpo, e a interação dos corpos... quem? Quem? Teria que ser falado muito! Teria que ser, então, uma conversa, teria que ser como um exercício... então, a nossa conversa, meu corpo tá aqui, seu corpo tá aqui... a gente tem uma relação afetiva... É claro,

que nesse momento do abraço é superintenso. Mas só acreditar... só, assim – seja lá quem for, eu tô falando do grande público – né, se a conversa nossa, também, na hora que tivesse, assim... então a gente ter, assim, um toque de pele. Não é pra estar... Não, é simplesmente... Eu tive com a minha mãe, nos últimos 10 anos, só, por causa do meu pai, que tinha morrido e eu nunca tinha feito isso. Né. Há 30 anos eu venho batendo essa tecla. E eu não toquei nela. E o meu pai...

P – É o aprendizado do perder, né, Janô? Quando você perde, você mantém, você imediatamente...

J – E é isso daqui que deixa o... a memória orgânica, presente. Que não é outra coisa. Então, você lida conversando. Eu to dizendo, claro, dentro de um laboratório! Quer dizer, você vai fazer pós. E, é claro, a perda do meu pai, foi um dos momentos. E nesse sentido, né, eu falei “Eu não conheci o meu pai...” E ele era amor puro. Nossa! Amor, assim, era affair puro. É claro, tem gerações aí que não existia isso. Né? Beijar, abraçar, é muito recente... na maioria das relações. Então... isso é a fala da pele! Então, quais são os exercícios que eu desenvolvi nesse...corpo sutil, nosso! A não ser em casal... mas mesmo casal, assim... Não, a gente até que brasileiro, assim, bem avançado no toque, né. Mas não existe esse, assim, essa ligação...

P – Mas dentro da educação, por exemplo, o toque é abominado, né. A ideia de que.../ É abominado. Professor não pode tocar aluno!

J – É claro, nossa! / É, exato. Imagina, se toca em mim? Parece que você dar um presente... Um amigo meu, que deu aula lá um ano e meio, disse: “Janô, eu tive que pensar três vezes se eu daria um livro praquela pessoa, ou não. Que poderia ter conotação...”. / Né? Então, assédio. É assédio!

P – Nossa! / Que relações são essas né? Que coisa complicada.

J – E poderia, assim... /Um conhecido meu, também que deu, assim, lá em Nova Iorque, né... então, o ônibus deu uma brechada, a negra... Uma negra ia caindo, ele amparou ela... e pá! E ele amparou porque ela tava caindo.

P – Nossa!

J – Bom, então é assim, concordando ou não, isso tudo faz parte de uma formação. Principalmente da formação de um formador. E de um formador de teatro!

P – Sim, pelo amor de Deus! (risos)

J – A gente não tá, assim... A gente tá a léguas de... Hoje, em 2013.

P – Quem são esses corpos que estão formando corpos, né, Janô?! Que corpos são esses?!!!

J – Exato. / É! Se não passar pelo corpo, meu filho, não vai pra lugar nenhum. Agora eu ... querendo mudar uma geração inteira. Seria um trabalho de 17 anos. Mas vê quem é necessário.

P – Agora você achou uma coisa que é importante pra você que é o fato de confiança do laboratório. Né? Então, que... efetivamente, objetivamente, você sabe que tem coisas que, fora desse espaço, não acontece, né.

J – Não. Acontecem coisas, mas não assim, de você tocar na essência.

P – Por que você acha que não acontece? Por causa das convenções...?

J – Ah, sim, claro, né! E essa formação que a gente tem... Né e como também, é algo assim, porque eu quis sair... é muito... Não é que é muito avançado, né, é muito complexo né. Por causa da estrutura, das limitações, das regras...

<silêncio>

P – Criar um espaço de confiança é muito difícil, né, Janô?

J – De todas... a arte do ator é a mais...poderia ser a que se aproxima mais fundo, assim, de uma experiência. Que é uma arte que é no corpo, não é através de um anteparo, não é um instrumento musical, de uma tela, o mármore, para... o... É o corpo, em primeira... que eu falo, né. É o primeiro embate é eu comigo mesmo. A minha aceitação. É foda! E aí o segundo, que é um ato coletivo. Então, o primeiro é esse. Se eu não venci esse, como é que vai poder ter este aqui? E que é o segundo, esse, é o trabalho coletivo, o teatro. Então tem esses dois ganchos fantásticos!

P – Sim. Nossa, Janô, que presente, né?/ Se você não se aceita, como é que você trabalha com o outro?/ Sim.

J – É... / Não dá! (risos). Se eu não me aceito e eu te amo, que é que eu vou dar pra você?... “Eu te amo”...?! isso... Nesse sentido é... Quer dizer... Então eu vou te dar pra você uma coisa... vou te dar “eu, que eu não me amo”! Né? (risos)

P – Ai que horror... eu não quero!!! (risos) / Muito louco, né.

J – Sabe o que é que é? Então a gente tá muito interessado pela psiquê. O Paulinho, o Janô... uma... como atravessar essa fronteira? Né? Por isso eu não trabalho com a psiquê... Mas uma experiência com o tempo, né. A hora que... né?! Lembra daquela pesquisa que... às vezes tinha tudo e não falava, né. Mas que vinha falando, assim, há algumas décadas: “Hoje em dia o ser humano necessita do toque da pele de outro ser humano”. E a pele é uma só. Não é a tua pele... A pele é uma só! O corpo é um só. Agora... o negócio é aqui: é aqui que estão as coisas da vida traz a psiquê. Não deixar a vida de lado, mas você tem que aproveitar essa porteira. É um só: é igual a gota d’água que cai num copo d’água: é uma coisa só. E quando, aí no laboratório... começa isso: não desgruda! Assim você não... nada. Não desgruda! Aí você toca no humano... no humano que é um só. Então aí é por isso que, então, sendo o trabalho do ator é tocar no humano dele: se ele trabalha a partir do humano dele, que abole a psicologia, apoia o status e pega o ator então, não tem 17... Pode ter 17 caminhos para trabalhar isso, né.

P – E ele faz qualquer coisa com isso, né, Janô?

J – Qualquer coisa! É insuportável... você se entrega! Você bate lá dentro dele, entende? E é um organismo, não é, que começa na pele, que vai, que bate lá... o sujeito fica desarmado! E é claro: e é só um sujeito desarmado que consegue fazer isso com essa intenção... Porque é direto, é enfim. Não é só da cama, mas isso... páw! Bateu. E vê se dá pra fazer. É uma ciência, científico, né, existe uma ciência exata. Não, mas este século é por aí, né. Ou é por aí ou racha tudo! E a área das artes, né, você pensa essas brigas... É o único reduto. E nós tenho propriedade pra falar isso, porque eu acho que é um atravessamento do corpo, antes de tudo, né, porque a vida é corpo, antes de tudo. Mas e toda essa compressão muscular que

aprisiona a emoção? Porque... o problema é emoção. A família é emoção. Porque... não dá, assim, extravasa... Ela... é câncer puro! Se ela... tem que extravasar!

<silêncio>

P – Nossa, Janô, muito obrigado!

(risos)

J – Obrigado nada, você é responsável...

P – Eu vou ter que escrever... Eu vou transcrever tudo e depois eu te mostro!

J – Eu quero ver o que você tá fazendo, menino, ver o que você tá fazendo! É isso. (risos). E aí, como é que estão os tópicos

P – Auowohhh!/

J – Pode ser um ataque fulminante, mas que tem que ser devargazinho... Eu comecei a... Gozado isso, né. Mas eu...

P – É o doutorado, peraí.

Anexo 1: Palavras de Francisco Lauridsen Ribeiro sobre uma conversa nossa sobre Janô (enviado por e-mail)

[Francisco menciona referências os livros “Nossa vida com Gurdjieff” de Thomas Hartmann e “Encontro com homens notáveis” de G.I. Gurdjieff – que também se tornou um filme dirigido por Peter Brook.]

Exercício do lembrar. Traços.

Conversamos acerca do ‘lembrar-se de si’, eu e Paulo. Não me lembro de como chegamos aí, talvez por ter ele mencionado as coletas dos depoimentos meta-genealógicos de mestres Clovis e Janô – uma linha pedagógica que nos atravessa, bem mais a ele do que a mim, mas ainda assim: eu me lembro do que eu fiz para me lembrar? Desse modo, a conversa me dá espaço para esse exercício. Inclusive aqui.

Do que me lembro? Lembro-me que pensei, assim que ele me pediu este escrito, algo como ‘o caminho do tudo ao algo’. Após alguns dias de mudez, talvez para que a raiz do corpo fosse buscar e me devolver ‘algo’, uma espécie de mapa se fez aqui. Falarei desse mapa em breve. Ainda não, pois quero continuar nesta linha. Mas após a ocorrência do primeiro mapa, mais uma frase pronta: ‘a lembrança não é a memória’. Não sei ao certo o que isso quer dizer, mas me pareceu que a lembrança é um gesto que atravessa a memória como o perfazimento de um ‘outro’ que ocupa o mesmo espaço que você, olhando a periodicidade múltipla da memória. Estou empobrecendo a palavra ‘memória’ deliberadamente com o intuito de pesar a importância da lembrança. Assim, posso repetir o amável clichê místico ‘me acompanho momento a momento, dando espaço para a vida, deixando a vida respirar – quem respira?’ Coisas ensimesmadas também. Pois falamos agora da arte de olhar, às vezes se perguntar sobre o melhor procedimento, e principalmente deixar escrever.

(Hamlet Ato I Cena 1) HORÁCIO ‘Bem sabe Deus, eu não podia acreditar faltando a garantia sensitiva e exata destes meus olhos’. (Ato V Cena 2) FÓRTINBRAS ‘Onde é que está a cena?’ HORÁCIO ‘Que é que procurais? Se é um quadro de desgraça e dor, cessai a busca.’ Acho que lembrança tem a ver com Horácio, tem a ver com o amigo que sempre está lá.

Essa é a primeira coisa. Agora podemos seguir: falamos, eu e Paulo, de fatos búdicos da lembrança, talvez da nostalgia de si dos textos sufi; falamos das tradições contemplativas, pelo menos na literatura ióguica e na Grécia arcaica; falamos do mestre Gurdjieff, do qual sei muito pouco; daqueles que tentaram continuar suas práticas, de sua metodologia que guarda alguns eixos em Osho, principalmente tendo-se em vista os objetivos gerais de ambos (há de se aprofundar o estudo e não se contentar em reproduzir suas propostas). Vemos os temas da lembrança (a lembrança contida na tradição mística) em mestres do teatro também, da música também, do cinema. Falamos da antropologia teatral e das várias camadas do lembrar, dentro do próprio treinamento, dentro da própria escritura dramática também. Mas nisso tudo cabe enfim uma organização mínima que talvez explique a minha distinção entre memória e lembrança. Os procedimentos de lembrança da linha de sangue,

relatos familiares, eles têm fome de tempo. Aquilo que as escolas esotéricas e contemplativas chamam de 'lembrança de si', por sua vez, dizem respeito a 'conhecimento obtido diretamente'. Talvez seja o lembrar-se do que não se sabe. Talvez seja a parcela do homem que caminha junto aos deuses, deixando as Musas falarem pelos atos mais ajustados e plenos.

Anexo 2: Palavras de Djair Guilherme sobre Janô (enviado via Facebook – 11/12/14).

Paulo me pediu para escrever umas linhas sobre o Janô. Talvez fosse melhor um desenho, ou uma daquelas páginas de caderno em que a gente tentava estabelecer uma cartografia para o território gigante que vai do homem ao ator. Difícil falar do sujeito assim, em poucas linhas.

Com 22 anos, eu era um técnico em eletrônica fazendo Artes Cênicas na USP. Tinha essa aula, às segundas-feiras à tarde, com esse “velho-maluco” e eu achava aquilo tudo muito confuso. Parecia que não tinha planejamento. Tá certo que a aula se chamava improvisação teatral, mas aquilo era bagunça demais pra mim. “Parece que a gente pode fazer qualquer coisa que tá valendo”. Aquilo não tinha nada a ver com o programa rígido do meu curso técnico.

Então eu me sentei e decidi testar aquele “velho”. Durante aquelas três horas todas eu ficaria empenhado no movimento de fechar a minha mão direita. Não faria mais nada além disso e queria ver o que ele iria dizer. Ele não disse nada e ali mesmo, fazendo aquilo, eu descobri o tempo e o universo.

Com 30, Vivemos um terremoto juntos: a Cia Bastarda de Teatro Plástico foi selecionada para um festival internacional na Costa Rica. Janô foi nosso acompanhante. Foi a primeira vez que eu saí do Brasil e aquilo tudo foi um salto de fé. Sem dinheiro, sem renome, sem cenário. Enviei uma planta baixa com as especificações todas por fax e rezava para ver o que os “ticos” iriam fazer. Apreendi a falar espanhol no improviso, porque precisava conversar com a equipe técnica e resolver o maquinário todo, que era minha responsabilidade. Através dele, Arthur Belloni e eu conhecemos Antonia San Juan, de “Tudo sobre minha mãe”.

Eu, Laís Marques, Helena Cerello e Arthur estávamos no meio de um ensaio, quando aparece o rapaz que era o cicceronne do “velho”. Ele havia perdido Janô. Nós nos olhamos e dissemos a ele, “Não se preocupe. Ele aparece. Janô, é como a água.”

Com 40, eu sou um terapeuta corporal, em crise com o teatro. Janô me liga e pede que eu conserte o seu computador. Eu choro de emoção com esse telefonema, porque sincronicamente, eu não parava de pensar nele. Eu combino um horário com ele e vou até a sua casa na Pompéia. Janto com ele e sua esposa, conversamos sobre filhos, família e meu trabalho atual. Depois ele me dá um livro “As máscaras mutáveis do Buda dourado”.

Não conversamos sobre a minha crise. Não conversamos sobre o teatro. Não conversamos sobre a minha decisão de parar com o teatro que eu estava fazendo até entender o teatro que é preciso fazer. Uma semana depois eu termino o livro chorando. Era tudo o que eu precisava saber.