

Fausto Viana e Felisberto Sabino da Costa (orgs.)

40 ANOS DO PPGAC ECA USP

Edição comemorativa

ISBN 978-65-88640-51-7

DOI: 10.11606/9786588640517

São Paulo
ECA -USP
2021

Organização: Fausto Viana e Felisberto Sabino da Costa
Direção de arte e diagramação: Maria Eduarda Borges
Revisão de texto: Márcia Moura
Capa: Maria Eduarda Borges

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

Q1 40 anos do PPGAC ECA USP [recurso eletrônico] : edição comemorativa /
organização Fausto Viana, Felisberto Sabino da Costa. -- São Paulo : ECA-USP,
2021.
PDF (429 p.) : il. color.

ISBN 978-65-88640-51-7
DOI 10.11606/9786588640517

1. Teatro – Estudo e ensino. 2. Teatro – Pesquisa. 3. Programa de Pós-Graduação em
Artes Cênicas (ECA/USP). I. Viana, Fausto. II. Costa, Felisberto Sabino da.

CDD 23. ed. – 792.07

Elaborado por: Lilian Viana CRB-8/8308

Autorizo a reprodução parcial ou total desta obra, para fins acadêmicos, desde que citada a fonte, proibindo qualquer uso para fins comerciais.



Esta obra é de acesso aberto. É permitida a reprodução parcial ou total desta obra, desde que citada a fonte e autoria e respeitando a Licença Creative Commons indicada.

Todos os esforços foram feitos para que nenhum direito autoral fosse violado no livro *40 anos de PPGAC ECA USP, edição comemorativa*. As fontes citadas foram explicitadas no texto ou em notas de rodapé ou de fim, e as imagens foram pesquisadas para creditar seus autores. Porém nem sempre foi possível encontrá-los. Caso algum texto esteja violando direitos autorais de tradução, versão, exibição, reprodução ou quaisquer outros, entre em contato com os organizadores que teremos prazer em dar o devido crédito.

Universidade de São Paulo
Reitor: Prof. Dr. Vahan Agopyan
Vice-reitor: Prof. Dr. Antonio Carlos Hernandez

Escola de Comunicações e Artes
Diretora: Profa. Dra. Brasilina Passarelli
Vice-diretor: Prof. Dr. Eduardo Henrique Soares Monteiro
Avenida Prof. Lúcio Martins Rodrigues, 443
Cidade Universitária CEP-05508-020



***MEMÓRIAS DE UM
CORPO DOCENTE***

José Batista (Zebba) Dal Farra Martins

1 Profissão: Professora

Sempre me intrigaram as diferenças entre a família de meu pai e a de minha mãe. A casa da Vovó e do Vovô era silenciosa, a quietude quebrava-a o bater do cuco, com o passarinho saindo da casinha a cada hora. O tempo passava na penumbra e no falar baixinho da Vovó, tão delicada que a chamavam “Meu Bem”, eu sentava no sofá ao lado dela, ela pousava sua mão sobre a minha e conjugava seu verbo predileto: prosear. Festas eram poucas. A maioria dos filhos já não morava na cidade e raro se encontravam todos, como na morte do Vovô, quando, para amaciar as dores, sentaram-se em volta da mesa da cozinha e jogavam pif-paf, única ocasião em que meu pai bebia, cerveja preta, Malzibier. Embora o relógio da casa da Nonna fosse mais austero, com um tique-taque imponente e um aviso de retração das molas para as badaladas de sinos à italiana, ali a música se presentia mesmo na gargalhada gostosa de minha tia Yole quando, na véspera dos aniversários, ela descia da Avenida Santana para fazer brigadeiros, beijinhos, cajuzinhos e o mais que desejado bolo, nos chinelos da Nonna acariciando os assoalhos, no ruído noturno da cadeira de balanço impulsada pelo Carlos, no tilintar das taças da cristaleira quando se andava pela sala. Isso sem contar a cantoria, a Ave-Maria que minha mãe entoava vibrando com voz aguda e delicada, o vozeirão do Carlos quando cantava *Innamorata*, esticando as vogais como aprendera nos discos de Francisco Alves, a aparição rapsódica do meu tio Gastão, voz primordial, mestre das narrações e do violão giratório com cordas de aço, bálsamo para os nossos coraçõezinhos saturados de tanta reza. Bem antes, quando o Nonno voltava das viagens, a alegria era tanta que nas noites de domingo faziam baile, toda a vizinhança vinha e dançava na sala, ele na sanfona, uma vizinha tocava o *Lac de Come* no piano, a tia Ester declamava *As três lágrimas* e todos se emocionavam demais. Tudo era ali, na Curuzu 632, a casa da Nonna, noites sonoras inesquecíveis, tão aconchegantes que contaminavam o cotidiano. Parecia que a família vivia a vida cantando, ninguém era marcado pela chaga do trabalho, sempre estavam em casa, mesmo nos dias comuns. Minha tia Jesumina regia a polifonia das panelas de pressão e preparava saladas com rabanete, legume ausente da culinária da Nonna, a Naia cultivava violetas, rosas e alecrins que, ensinava, devem sempre ser batizados, a tia Ester, ternura de suavidade, amansava o sofrimento com um olhar amoroso para as coisas mais simples.

Subindo a ladeira, quase já na Misericórdia, a Vovó era só com o Vovô, o professor agora dava aula para xícaras e pires, vivia a vida no delírio da aterosclerose. Distantes da casa e da cidade, os irmãos de meu pai solidarizavam nome e profissão: Euclides, veterinário, Joaquim, funcionário

de indústria, José Maria, locutor e depois diretor de um instituto de zootecnia, Celso, aviador. Meu pai habitava uma zona de passagem: funcionário público, fugira de casa quando jovem para ser pintor e foi morar no cine Espéria, que ficava no Bosque. Depois do casamento, passava as noites no seu reduto secreto a desenhar etiquetas e cartazes que, em fotogramas de celuloide, abriam as sessões do cine Casino. Os filhos e filhas da Nonna também trabalhavam, mas o prazer da festa e o afeto das canções superavam os deveres da labuta.

Naqueles tempos, só em uma percepção remota me dava conta da profissão da tia Jesumina. Certa vez, já na virada do século, ela confidenciou para minha mulher, por quem tinha especial carinho, suas duras cavalgadas de professora, em manhãs enevoadas e campos com lampejos de fogo fátuo. Quando ela morreu, voltei à minha cidade, lembrando sua voz suave e seu humor severo, seu gesto carinhoso me presenteando com o cavaquinho do Gastão, o Pitoco que ela declamava nas reuniões familiares. Em volta dela, cantamos muito Angelino, em coro de muitas vozes. Súbito, um desconhecido aparece. Silencioso, com respeito lento, levanta o veuzinho de tule que cobria o rosto da tia e acaricia sua testa: minha professorinha, ele diz, eu não seria quem eu sou não fosse a senhora. O toque delicado de suas mãos rimava completamente com aquela voz derradeiramente agradecida. Compreendi tudo, diria o Gastão no fim do *Sultão*. Era essa a missão da tia, essa sua vereda sagrada, que eu criança desconhecia.

2 Sou corpo docente

A mediação do mestre se mostra já no simples estar na sala: há que subir na cátedra para mirar desde ela, para baixo e ver as frentes de seus alunos todas dirigidas a ele, para receber suas miradas desde seus rostos que são uma interrogação, uma pausa que acusa o silêncio de suas palavras, em espera e em exigência de que soe a palavra do mestre, “agora, já que te damos nossa presença – e para um jovem sua presença vale tudo – dá-nos tua palavra”. E ainda, “tua palavra com tua presença, a palavra de tua presença ou tua presença feita palavra a ver se corresponde a nosso silêncio – e o silêncio é algo absoluto – e que teu gesto corresponda igualmente à nossa quietude – a quietude esforçada como a de um pássaro que se detém na borda de uma janela. Pois que tudo isso sente o mestre ao receber a mirada e ao sentir a presença do aluno – em tudo isso vai seu sacrifício, o sacrifício de nossa juventude. E assim, o mestre, é inesquecível para quem exerceu esse ministério, cala por um momento antes de começar a aula, um momento que pode ser terrível, no qual é passivo, no qual é ele quem recebe em silêncio e em quietude para aflorar com humilde audácia, oferecendo presença e palavra, aceitando comparecer ele igualmente em sacrifício, rompendo o silêncio, sentindo-se meio, julgado – implacavelmente e sem apelação, remetendo-se pois a esse juízo, a algo por cima das duas partes que cumprem o sacrifício que tem lugar desde que as teve em uma classe, ao término inacabável de sua mediação. Poderia medir-se quicá a autenticidade de um mestre por esse instante de silêncio que precede sua palavra, por esse ter-se presente, por essa apresentação de sua pessoa antes de começar a dá-la em ativo e ainda por ele imperceptível tremor que o sacode. Sem isso, o mestre não chega a sê-lo, por maior que

seja sua ciência. Pois que isto anuncia o sacrifício, a entrega. E tudo depende do que suceda nesse instante que abre a aula cada dia. De que nesse enfrentar-se de mestres e alunos não se produza a renúncia de nenhuma das partes. De que o maestro não renuncie arrastado pela vertigem que acomete quando se está só, em um plano mais alto, do silêncio da sala.¹

Sou corpo docente

Impreciso porque inacabado

Obra da refração do mundo em mim

Atravessado de afetos

Contato

Presença

A palavra docente vem do latim *docere: ensinar, instruir*, rezam os dicionários. O ato de instruir parece apontar para um conjunto de procedimentos técnicos voltados a resultados preestabelecidos. Porém, toda técnica se imbrica em poética, mesmo que imperceptivelmente, quando a técnica se confunde com a tradição e esquece sua origem. A esta expansão do continente poético corresponderão abordagens para além da instrução, território do ensino: ensinar pode conter instruir, o ensino supera a instrução, dá-lhe sentido. A estas duas acepções, o *Dicionário Lello Ilustrado* acrescenta *flexível, maleável*², adjetivos que se opõem fortemente a uma pedagogia rígida e estática, insensível às solicitações do imprevisto, do acaso e do risco, condição necessária (mas não suficiente) para o atravessamento da experiência. Para o docente flexível, a régua pedagógica, metáfora frequentemente convocada para justificar o trato autoritário com estudantes, é curva e adaptável, como se fora água. A flexibilidade requer escuta fluida para acolher os ocos do processo de aprendizado e fomentar potenciais de descobertas nestas discontinuidades. O percurso pedagógico se percorre no plural, por pessoas singulares, cuja relação é assimétrica sem ser autoritária.

Sou corpo docente

O corpo docente é corpo discente

Lê e aprende

Escuta e aprende

Estuda e aprende

¹ ZAMBRANO, 2009. Tradução minha.

² Dicionário Prático Ilustrado, v.I, p.395.

Toca e aprende

Lê

Escuta

Estuda

Toca

Aprende

Sou corpo docente

O corpo docente é corpo candente

Toda pedagogia depende fortemente

Da temperatura do processo

Por isso cantamos

As Musas aquecem carnes e almas

Sambas, raps, cantos de tradição

Revelam memórias

Nas ressonâncias rítmicas dos sopros

Corpos vibráteis em contato íntimo

Ondas magnéticas

A maior parte das experiências verdadeiramente significativas que tive no teatro me encheram de incerteza e desorientação. Talvez de repente não reconheço um edifício que era familiar, ou não sou capaz de distinguir o acima do abaixo, o próximo do distante, o grande do pequeno. Atores que acreditava conhecer estão completamente irreconhecíveis. De repente não sei se detesto ou me encanta o que estou experimentando. [...] Nascemos aterrorizados e tremendo.³

Sou corpo docente

O corpo docente é corpo dolente

Antes de iniciar

No confronto da aula imaginada

E as relações concretas que se oferecem na sala

Luzes, cheiros e corpos presentes

Antes de lançar voz, silêncio e ruído

³ BOGART, 2007, p.17. **Terror, desorientación y dificultad.** Tradução minha.

O corpo docente treme
O corpo docente teme
Tremor e temor
No risco suspenso entre saber e não-saber.

3 Aprendiz

Se oriente, rapaz
Pela constelação do Cruzeiro do Sul
Pela constatação de que a aranha
Vive do que tece
Vê se não se esquece
Pela simples razão de que tudo merece
[...]
Determinação
Determine, rapaz
Onde vai ser seu curso de pós-graduação⁴

Na sala biblioteca do professor Clovis Garcia, um cartaz lembrava: o orientador é um destruidor de sonhos. Eis uma instrução simples para o gesto da orientação: dar contornos concretos para as pretensões contidas no projeto de pesquisa. Entretanto, como estabelecer as dimensões desses contornos? Como avaliar a habilidade da orientanda para formular perguntas? Como saber sobre a competência do orientando na lida com prazos encurtados segundo uma lógica quantitativa e produtivista? As fronteiras do sonho estão borradas, haverá sempre uma região de incerteza, cuja definição depende da trajetória a percorrer no processo.

Como se chega a ser orientador? De fato, não existe um curso ou manual de instruções para a formação de orientadores. Há pistas em frases curtas: *é preciso formular a grande pergunta da pesquisa, assopra alguém. Só oriente quem já frequentou seu curso na pós*, aconselha outro. Ocorre que a orientação é um raro espaço acadêmico no qual o aprendizado se dá por contágio, de memória, mirando-se em Mestres e Mestras, como também em aprendizes, companhias de caminhos. Aprendemos a orientar pela presença de quem nos orientou e no contato com quem orientamos.

Embora o poeta se guie pela Constelação do Cruzeiro do Sul, visível nas nossas límpidas noites tropicais, "oriente" diz respeito ao lugar do sol nascente, na luminosidade rasgada das

⁴ GIL, 1972.

manhãs. Talvez o percurso da orientação deva abrir possibilidades solares sem deixar de afinar o faro para as complexidades noturnas.

4 O gesto de Perseu

Às vezes, o mundo inteiro me parecia transformado em pedra: mais ou menos avançada, segundo as pessoas e os lugares, essa lenta petrificação não poupava nenhum aspecto da vida. Como se ninguém pudesse escapar ao olhar inexorável da Medusa. O único herói capaz de decepar a cabeça da Medusa é Perseu, que voa com sandálias aladas; Perseu que não volta jamais o olhar para a face da Górgona, mas apenas para a imagem que vê refletida em seu escudo de bronze. [...] Para decepar a cabeça da Medusa sem se deixar petrificar, Perseu se sustenta sobre o que há de mais leve, as nuvens e o vento; e dirige o olhar para aquilo que só pode se revelar por uma visão indireta, por uma imagem capturada no espelho. [...] Do sangue da Medusa nasce o cavalo alado, Pégaso; o peso da pedra pode reverter em seu contrário; de uma patada, Pégaso faz jorrar no monte Hélicon a fonte em que as musas irão beber.⁵

1973. Os gritos surdos das prisões latejavam. Na Escola de Engenharia de Taubaté, talvez como na maioria das escolas de engenharia, as disciplinas técnicas e teóricas dissimulavam a face da sociedade, sentido de toda arte, ciência e cultura, cada vez mais oculto nas tramas do capitalismo. Nesse deserto de ideias, uma voz salta e convida para o pensamento e a criação.

Antonio Carlos Farias Pedrosa, arquiteto. Entre um cigarro e outro, repisando conceitos que anos de prática formularam, a voz ensinava, metafórica. *A arquitetura racional é como um punho fechado sobre o lugar, a mão só toca o solo, não interessa enraizar. No projeto orgânico, a mão penetra a terra, se suja, contamina.* Assim, para um projeto racionalista não importam as condições do lugar, nem as circunstâncias específicas dos usuários e moradores daquele lugar. O enfoque do programa arquitetônico será global, em que soluções gerais atendem a necessidades particulares. Vê-se já um elo entre abordagem racionalista e industrialização da construção. Para o orgânico, o lugar e suas condicionantes específicas direcionam todos os passos do projeto e de sua execução. No plano urbanístico, foi orgânica a implantação do português, amoldando-se as vilas às curvas do litoral da colônia, enquanto a retidão que reverbera da Plaza Mayor da ocupação espanhola nas Américas exemplifica um projeto racionalista. Esta conceituação parece colocar o racional e o orgânico em dois polos opostos e excludentes. A polarização, própria da modernidade, a mesma que dissocia o corpo da mente e da voz, ignora a potência dos projetos interpolares, em que

⁵ CALVINO, 1991, p.16-17.

orgânico e racional se imbricam. Pedrosa era explicitamente racionalista, mas mantinha implícito um pulso orgânico.

O impulso e o desenvolvimento do projeto se apoiavam no que ele chamava *intramuros*, quer dizer, as condições determinadas pelas relações entre os habitantes da futura habitação. A abordagem exigia um faro para transformar necessidades familiares, não raro impregnadas de conflito, em espaço arquitetônico, derivando toda a concretude formal deste enfoque orgânico: cada solução era única. A fachada não era embalagem, mas consequência. Esse gesto se harmonizava com um dos seus postulados racionalistas: a *leveza* do projeto, não só estrutural, cuja concepção buscava sempre soluções necessárias e suficientes. Interessava-lhe também questionar os revestimentos, que Pedrosa demonstrava ser a parcela mais pesada de uma obra: massa grossa, massa fina, massa corrida e pintura, elementos do gosto burguês pelo liso e o polido que ocultam a história construtiva e camuflam a ação do tempo. O leve se articulava a um apreço pela *coordenação modular*. Por isso a preferência pelos blocos de concreto, determinantes das dimensões de vigas, pilares e, conseqüentemente, dos ambientes. Ao risco de uma serialização construtiva, ele respondia: *busque a diversidade dentro da unidade*. Havia, portanto, uma espécie de repertório arquitetônico, elementos para uma composição única.

Ele articulava arquitetura e urbanismo a partir do vínculo entre casa, rua e cidade: *as amplas janelas coloniais gradativamente desapareceram, substituídas pela janela eletrônica da televisão*. Esse movimento, como sabemos, evoluiu exponencialmente para atingir de modo inevitável e contundente a vida contemporânea: não por acaso o sistema operacional da Microsoft se chama *Windows*. De fato, acabara aquela antiga diversão de todas as tardes, eu e meu irmão Antonio Carlos, crianças na década de 50 a observar os acontecimentos da rua, da passagem dos moradores na volta do trabalho ao gesto do menino que acendia as luzes dos postes com uma longa vara, anunciado pelo som do toque da mão neles.

A defesa da leveza estrutural foi o tema de meu trabalho de conclusão do curso de engenharia civil. Orientador e pedagogo, Pedrosa propôs uma introdução teórica, baseada principalmente em seus ensinamentos, e um estudo prático sobre a utilização de um *concreto leve* como elemento estrutural. Esse singelo exercício, apoiado nos princípios do mestre arquiteto, fundamentou minha tese de doutorado, defendida vinte e cinco anos depois.

Perseu, com as sandálias aladas que lhe presenteou Hermes, flutua e se consagra como entidade associada à leveza, na luta contra a Medusa, a gravidade corporificada, com seu olhar inexorável que transforma tudo em pedra. Atena lhe deu um escudo polido como um espelho e

Hades, um elmo que tornava invisível quem o usasse. O jogo entre voo e impossibilidade do voo corresponde, sem dúvida, aos caminhos percorridos pela imaginação e pelo pensamento no exercício criativo. Essa luta mitológica repete-se a cada projeto: arquitetônico, estrutural, cênico. Perseu aceita o desafio e mata a Medusa com sua astúcia.

Contraponto dialético ao destruidor de sonhos, eis o gesto orientador de Antonio Carlos Farias Pedrosa, mestre e arquiteto.

5 Companheiros de caminho

Eu agradeço a companhia. Paulo de Mattos Pimenta encerrou assim o rito de minha defesa de doutorado. No início dos anos 80, músico errante na cidade, entrei na Pós-Graduação da Escola Politécnica da USP (Poli-USP) como requisito para lecionar na Escola de Engenharia de Taubaté, onde me formara em 1975. Depois de um ano matriculado em disciplinas obrigatórias, consultei Décio Leal de Zagottis sobre a possibilidade de orientar o meu mestrado. Feliz coincidência, esse professor admirável imediatamente me apresentou Paulo Pimenta que, recém-chegado da Alemanha, me acolheu como seu primeiro orientando. Concluído o mestrado em 1986, com a dissertação *Modelos constitutivos elastoplásticos para o concreto*, procurei anos depois o antigo orientador, questionando a possibilidade de desenvolver um projeto doutoral. Naquela época, o teatro e a música eram territórios onde eu circulava plenamente, contaminado e nutrido em especial pelo contato profundo com a mestra Myrian Muniz⁶. Desejava unir os campos acadêmico e artístico, talvez cruzá-los ou mesmo confrontá-los. Portanto, o enfoque interdisciplinar já se expunha como tema antes do projeto. Gesto notável por assumir o risco de um processo aberto, Pimenta aceitou o desafio sem titubear. Assim, em 1993 ingressei no programa de doutorado do Departamento de Estruturas e Fundações da Poli. Nos primeiros tempos, enquanto em disciplinas ampliava o contato com formulações gerais do cálculo estrutural, gestamos o projeto. Definimos como objeto de estudo famílias de *estruturas leves*, centrado nas propostas do estadunidense Buckminster Fuller, engenheiro, inventor e poeta; do alemão Frei Otto, pesquisador e projetista do leve; e das cascas de concreto do espanhol Torroja, de quem surgiu uma das guias da pesquisa.

Cada material tem uma personalidade específica distinta
E cada forma impõe um diferente fenômeno tensional.
A solução de um problema –

⁶ Relato esse processo no livro *O ser aprendiz. Um itinerário com Myrian Muniz*. (DAL FARRA MARTINS, 2020).

Arte sem artifício –
Solução ótima frente ao conjunto de imposições prévias
Que a originaram,
Impressiona com sua mensagem,
Satisfazendo, ao mesmo tempo,
As exigências do técnico e do artista.
O nascimento de um conjunto estrutural,
Resultado de um processo criador,
Fusão de técnica com arte,
De engenho com estudo,
De imaginação com sensibilidade,
Escapa do puro domínio da lógica
Para entrar nas secretas fronteiras da inspiração.
Antes e acima de todo o cálculo está a ideia,
Modeladora do material
De forma que a estrutura
Possa cumprir sua missão.⁷

A riqueza e profusão de soluções de Frei Otto levaram à escolha das estruturas em membrana, especialmente pelas conexões com o espaço teatral: histórica, pois a *skené*, equipamento da cena trágica grega, é originalmente uma *tenda*; e funcional, pois podem ser *móveis* – montáveis e desmontáveis, *múltiplas* – propiciam diversas configurações cênicas, e *transformáveis* – admitem várias formas de soluções espaciais. Essas qualidades não apareceram a princípio, mas foram descobertas no andamento do percurso, no qual destacam-se os ensinamentos do grande mestre Benedito Lima de Toledo (FAU-USP), para cuja disciplina desenvolvi uma prospecção sobre a utilização do segmento áureo nos riscos do arquiteto e escultor Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, em igrejas mineiras.⁸ Na defesa, Benedito Lima proferiu uma frase que me acompanha desde então: *uma tese é boa quando nos faz viajar. Eu viajei com seu trabalho pelos tempos em que fotografava obras de meu amigo e colega Flávio Império.*

O estreito contato com a cenografia no processo de doutorado iluminou a compreensão de uma das faces da obra de Flávio Império, em que o artista concebia soluções cênicas com tecidos de algodão cru esticados, ressonâncias contemporâneas da *skené*, como na montagem de *Othello* (1982). A poética esteve presente em diversas montagens desenvolvidas sob a supervisão de Myrian Muniz, que, para além da amizade, reconhecia nele um de seus grandes mestres. Em 2015, revisitei seu peculiar processo de criação, quando orientei a conclusão do mestrado de Paula Baraldi, *Lugar (In) Comum: a parceria de Flávio Império e Fauzi Arap em Pano de Boca.*

⁷ TORROJA, 1958. Traduzi e versifiquei.

⁸ A contribuição inestimável de Clóvis Garcia está relatada no artigo *Ressonâncias singulares de um mestre plural*, escrito com Paulo Panzeri, a ser publicado em breve.

Na etapa final da pesquisa, entrevistas com Luiz Carlos Moreira, Augusto Boal e, em especial, Amir Haddad⁹, contribuíram para o programa arquitetônico do projeto, em estrutura pneumática. Em maio de 1999, defendi a tese *Estruturas leves. Conexões com o espaço teatral. Projeto de um teatro móvel, múltiplo e transformável (TMMT)*, concebida na interseção dos campos da Engenharia, Arquitetura e Teatro.

Aposta em uma abordagem interdisciplinar, paciência para a concepção do projeto, domínio científico do problema estrutural: depreendem-se várias qualidades na orientação de Paulo Pimenta. Sua riqueza pode talvez ser sintetizada na acepção primordial da palavra *pedagogia*, evocada por ele na tarde da defesa: fomos companheiros de um caminho singular, desvelado no compasso do caminhar.

6 Itinerários

Durante vinte anos desde minha entrada na Universidade de São Paulo, o Departamento de Artes Cênicas sediou quatro encontros internacionais. Antonio Januzelli, Karen Müller e eu organizamos os *Foro-oficinas de Vozes para o Ator* (2002) e de *Direção Teatral* (2005), atividades da Associação Ibero-americana de Escolas Superiores de Teatro (AIEST) e do Laboratório de Interpretação Teatral (LINCE). Um diferencial destas iniciativas foi o de propiciar vivências poéticas de estudantes com representantes das instituições, pela manhã, e à tarde apresentações e reflexões entre tais docentes. Participaram dos Foro-oficinas artistas de notável expressão em seus países, como Annie Murath, da PUC-Santiago, grande cantora e referência na pedagogia vocal no Chile, Maria Dolors Aldea, querida mestra da escuta simpática, do Institut del Teatre, de Barcelona, o saudoso professor e diretor teatral Jaume Melendres, na época diretor do Departamento de Direção da escola catalã, e a costarrriquenha Gina Monge Aguilar, atualmente professora e pesquisadora do Instituto de Artes da Unicamp.

Gina Monge foi minha primeira orientanda de mestrado, com a dissertação *Princípios para o treinamento vocal do ator: vozes que chamam, perguntam e dialogam*, defendida em 2008, em que analisa as abordagens de Sara Lopes, Isabel Setti, Lucia Gayotto, Janaína Martins, Marlene Fortuna, Meran Vargens e Carlos Simioni. A partir do projeto pós-doutoral *Linguagem, experiência, memória. Poéticas da voz do narrador e do cantor como sujeitos do ator*¹⁰, desenvolvido na Universitat de Barcelona, com supervisão do filósofo Jorge Larrosa,

⁹ Parte da entrevista está glosada no artigo *Encontro com Amir Haddad* (DAL FARRA MARTINS, 2014).

¹⁰ O impulso desse processo resultou na livre-docência, publicada no livro *Palavra Muda. Sobre Poéticas para Vozes em Estado de Sítio* (DAL FARRA MARTINS, 2020).

em 2011, ampliei os enfoques da voz e da vocalidade poética. Nesta perspectiva, destacam-se a dissertação *A fala em fuga*, de Isabel Setti, concluída em 2016, cultivo do ato cíclico de fazer perguntas, em substituição ao conceito da *professora de voz*; e a tese de Ana Wegner, *La formation vocale de l'acteur: les dichotomies entre voix et corps, son et sens (1970-2010)*, defendida em 2017, na Université Paris VIII, em programa de co-tutela com Jean-François Dusigne, análise de estratégias pedagógicas que buscaram conjugar voz e corpo, som e sentido, apoiando-se sobre um grande número de abordagens formativas vocais do ator.

A AIEST foi um cometa anarquista no céu acadêmico, que brilhou impulsionado pelo entusiasmo de alguns mestres, como Janô, Piñeda, Agustí. A designação espanhola de *maestros* para *mestres* acende, no português, o sentido diretivo de sustentação do ritmo. O ocaso da instituição obedeceu à dissolução desse grupo.

Em 2013, Elisabeth Lopes organizou e dirigiu o 8º *Encontro do Instituto Hemisférico de Performance e Política*, dedicado a examinar as amplas intersecções entre o espaço urbano, a performance e a ação política/artística nas Américas¹¹. Ao enfeixar de poéticas críticas da arte corporal a ocupações do espaço público por movimentos sociais, o evento convidou os participantes a explorar fronteiras, identidades e práticas por meio das quais *hegemonias* e *contra-hegemonias* são construídas dentro dos espaços da cidade e além. O encontro ofereceu uma variedade de performances, exposições, mesas redondas, oficinas, palestras e grupos de trabalho. Além de assessorar a organização, ministrei, em parceria com Ramón Rivera-Sivedra, o *Teach-in Urbanidade Sônica*, e coordenei o Grupo de Trabalho *Urbanidade Sônica e Vocalidades Urbanas*, focados na escuta como componente fundamental na performance de subjetividades e objetividades sociais, culturais e políticas do setor urbano, na abordagem da cidade sob uma perspectiva plural.

Relatada no artigo *Ensaio das rodas silenciosas* (DAL FARRA MARTINS, 2013), o grupo encenou uma performance final, na Praça Roosevelt, com a participação incisiva de Maria Simões, Mapa Xilográfico e Luciano de Jesus. O *Encontro* expandiu meu campo de pesquisa e orientação para o Teatro de Rua e a Performance Urbana, como mostra, por exemplo, a dissertação de Roberto Gomez de Souza, *Teatro de rua e política: ação e estratégia no Teatro de Operações*, centrada em imergir nos processos de criação e trabalho atorial para cenas de teatro nas ruas da cidade, tendo como parâmetro memórias pessoais relativas ao trabalho com o coletivo carioca *Teatro de Operações* e experimentos práticos realizados em laboratório.

O sucesso da iniciativa, devido principalmente à competência de Elisabeth Lopes, nos conduziu a um passo ousado: sediar a Conferência Anual da *International Federation for Theatre Research* (IFTR), em 2017.

¹¹ Promoção do Instituto Hemisférico (HEMI, com sede em New York), Sesc e Universidade de São Paulo.

Julho de 2015. Em Havana, com Maria Simões, Felisberto da Costa e Daniel Glaydson, desenvolvemos o workshop *Teatrosamba y Canciones de Brecht*, integrando o evento *Traspos Escénicos*, no Instituto Superior del Arte. A oficina propôs uma série de exercícios de teatro e samba, conectados a experimentos corporais, vocais e musicais, ao encontro de poéticas de estranhamento nas fronteiras entre a fala e o canto, para rasgar as palavras, perfurá-las desde dentro: vesti-las de assombro. Missão contemporânea de uma vocalidade poética: falar contra as palavras e cantar contra a música.

Deixei a capital cubana em um sábado à noite e aterrissei na segunda-feira à tarde em Hyderabad, na Índia, onde acontecia o *Congresso Anual da IFTR*, com a missão de concretizar a proposição do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC): trazer o encontro de 2017 para São Paulo. A primeira reunião com a estadunidense Jean Graham-Jones, presidenta do Comitê Executivo, Milena Grass, do Chile, e o catalão Boris Daussà Pastor evidenciou notável interesse na empreitada, especialmente por deslocar a sede para o Sul, como no caso hindu, em alternância com o Norte, já que a *Conferência 2016* seria realizada em Estocolmo.

No terceiro dia, caminhei do hotel à universidade, a brasileira me desaconselha, não há calçada, ela diz, mesmo assim vou, pó e pedras, uma adolescente franzina carrega um enorme paralelepípedo na cabeça, limpa o terreno para o esgoto, um templo, entrei descalço, orei, trilha de peregrino, na avenida carros, lambretas e *tuk tuks* quase batem mas não se tocam, apesar da desorganização do trânsito, não há controle, é preciso uma escuta, um balé ritmado de motores e buzinas, quando entro no campus, noto uma gota de sangue no braço, picada de inseto indiano, pacto? *A democracia é a máscara do capitalismo*, eis o mote de minha apresentação¹², ao lado de uma dinamarquesa e um sueco, que discorrem experimentos no Teatro do Oprimido, Boal pulsa.

A ida à Índia, fundamental para a formalização da proposta do PPGAC, proporcionou também o contato estreito com a estrutura interna da Conferência, em diversos aspectos acadêmicos¹³, informais¹⁴ e culturais. Inesquecíveis apresentações de manifestações tradicionais: fora, no terreno batido, homens dançam no ritmo de tambores e ferem seus ventres com espadas; dentro, uma sublime cena de *katakali*, olhos, pés, equilíbrio.

Na viagem de volta trazia um tesouro, o livro *Brecht, Music and Culture: Hanns Eisler in Conversation with Hans Bunge*, impulso para a formulação do curso *Estudos em Música, Teatro e Política: Hanns Eisler e Bertolt Brecht*, oferecido em 2016 e 2018, no PPGAC. Entre os colaboradores de Bertolt Brecht, para quem o processo criativo sabemos coletivo, Hanns Eisler ocupa um lugar especial, por sua sólida formação marxista, que infunde uma atitude dialética em suas poéticas revolucionárias, provocando no ouvinte e no executante “uma nova ternura e uma nova força, uma nova perseverança e uma nova flexibilidade, uma nova paciência e uma nova prudência, uma nova exigência e uma

¹² *Narrador, Democracia, Capitalismo, Teatro*, publicado em DAL FARRA MARTINS et al. (Org.), 2016, p.119-125.

¹³ Palestras (Key Notes), Grupos de Trabalho (Working Groups), Painéis Gerais (General Panels) e Novos Pesquisadores (New Scholars).

¹⁴ Intervalos de Café (Coffee Breaks) e Jantar de despedida (Farewell dinner).

nova devoção”.¹⁵ Na primeira versão da disciplina, trabalhei em parceria com Carlos Alberto Silva, primeiro orientando de mestrado, com a dissertação *Vozes, Música, Ação: Dalcroze em cena* (2008), prospecção da Rítmica como processo formativo, e de doutorado, com a tese *Operacionalidade do gesto poético: do cotidiano à cena* (2015), estudo realizado em diálogo com o princípio poético e político do *Gestus*.

Lançada a semente em solo oriental, nossa proposta foi aceita. A pré-produção do evento compreendeu a definição do tema, o detalhamento do projeto, a captação de recursos, a escolha dos espaços e a concepção gráfica, entre outras tarefas. Tendo em vista que as migrações massivas e a desterritorialização crescente de culturas humanas são acompanhadas pelo incremento de padrões artísticos, conceitos e relações institucionais instáveis, o tema *Geografias Instáveis, Múltiplas Teatralidades* agrupou questões políticas e econômicas que perpassam os conflitos territoriais e simbólicos de um mundo globalizado e, ao mesmo tempo, apontou para a expansividade dos campos teatral e performativo, que se reconhecem e se surpreendem.

Para a produção executiva do evento, convidamos Laura Haddad, mestranda do PPGAC. Orientada por mim, defendeu em 2018 a dissertação *A Cooperativa Paulista de Teatro. Gestão e identidade como condição fundamental de desenvolvimento da cena cultural do Brasil*, em que identifica e analisa como um modelo de gestão cultural potencializa a formação artística, pedagógica e política.

Em junho de 2016, Elisabeth Lopes, Ferdinando Martins e eu, responsáveis pela organização do evento, expusemos oficialmente a proposta em Estocolmo, no ato final da Conferência, em uma apresentação artístico-acadêmica¹⁶. A partir daí, tratava-se da consecução do processo: divulgação, inscrições¹⁷, seleção dos resumos, definição da agenda. Para as quatro palestras, convidamos Leda Martins (*Rito, performance e saber: os tempos da memória*), Ileana Dieguez (*Investigar, exumar, desenterrar: a pesquisa como arte da obscuridade*), Sérgio de Carvalho (*A teatralidade fora do lugar: tensões entre os modelos cênicos europeus e a realidade social no Brasil Colônia*) e Eleonora Fabião (*Encontro sobre a criação de modos de vida e de ação*). Frise-se a incomum abordagem bilíngue, em que o inglês, língua oficial da IFTR, foi tensionado pelo português, murmurado ao pé dos ouvidos de participantes, em tradução simultânea feita por uma equipe de quarenta estudantes.

Incluído nos Painéis Gerais da Conferência, apresentei *Freiheit und Democracy. A última parceria de Bertolt Brecht e Hanns Eisler: instabilidades geográficas no pós-guerra*.¹⁸ A exposição ensaiou reflexões sobre interrupções no fluxo musical, associadas a conceitos

¹⁵ BRECHT apud BETZ (1982, p.I).

¹⁶ Participaram da apresentação: Vanessa Macedo, Marcelo Denny e Sayonara Pereira.

¹⁷ 370 delegados estiveram no encontro, somando-se mais de 160 apresentações.

¹⁸ O resumo encontra-se publicado no *Book of Abstracts* (CONFERÊNCIA IFTR 2017, p. 205).

brechtianos, como Estranhamento e Gestus, atentas à extrema atualidade política das questões colocadas na canção.

De 10 a 14 de julho de 2017, o evento ocupou o Centro de Difusão Internacional, a Escola de Comunicações e Artes e o Departamento de Artes Cênicas. A festa de despedida, realizada no Teatro Oficina, selou o encontro da reflexão e da celebração em um espaço teatral consagrado.

7 Antes da conclusão

Tudo o que se aprende de *memória* se aprende, de fato, *por contágio* (se aprende a cozinhar com um bom cozinheiro, ou a pintar com um bom pintor, etc.), mirando-se no Outro (o cozinheiro, o pintor) como em um espelho. [...] Não, o poeta não vê nada (Homero era cego), o poeta *adivinha* (também era cego Tirésias, o adivinho) e *recorda* (Homero tinha que possuir uma memória prodigiosa para recitar a “Ilíada”). [...] À pergunta acerca de como pode o poeta cego *adivinhar* com suas palavras o ser das coisas, se responde do mesmo modo que à pergunta de como pode, em geral, o caçador acertar a presa que quer caçar: porque *recorda* (recorda o que significa ser caçador).¹⁹

O orientador se sabe orientador quando recorda o que significa ser orientador.

REFERÊNCIAS

BETZ, Albrecht. **Hanns Eisler Political Musician**. London: Cambridge, 1982.

BOGART, Anne. **Los puntos de vista escénicos: movimiento, espacio dramático y tiempo dramático**. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 2007.

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

CONFERÊNCIA IFTR 2017. **Book of Abstracts**. São Paulo: IFTR, 2017. Disponível em: <https://iftr.org/media/2748/abstracts.pdf>. Acesso em: 26 ago. 2021.

DAL FARRA MARTINS, José Batista (Zebba). **Ensaio das rodas silenciosas**. Porto Alegre: Memória ABRACE, 2013.

DAL FARRA MARTINS, José Batista (Zebba). **Encontro com Amir Haddad**. In: **Anais do VIII Congresso da ABRACE**. Belo Horizonte: ABRACE, 2014. Disponível em:

¹⁹ PARDO, 2004, p.25-29. Tradução minha.

<http://portalabrace.org/viiicongresso/resumos/artescenicarua/DAL%20FARRA%20MARTINS%20Jose%20Batista.pdf>. Acesso em: 27 ago. 2021.

DAL FARRA MARTINS, José Batista (Zebba). **O ser aprendiz**. Um itinerário com Myrian Muniz. São Paulo: Giostri, 2020.

DAL FARRA MARTINS, José Batista (Zebba). **Palavra muda**. Sobre poéticas para vozes em Estado de Sítio. São Paulo: Giostri, 2020.

DAL FARRA MARTINS, José Batista (Zebba); SIMÕES, Maria; GLAYDSON, Daniel; MARTINS, Carolina (Org.). **Narrador, Democracia, Capitalismo, Teatro**. In: **Almanach Muda**. São Paulo: Ausgang de Teatro, 2016.

EISLER, Hanns; BUNGE, Hans. **Brecht, Music and Culture**. Hanns Eisler in conversation with Hans Bunge. London: Bloomsbury, 2014.

GIL, Gilberto. **Oriente**. In: **Expresso 2222**. Rio de Janeiro: Polygram, 1972.

PARDO, José Luis. **La Regla del Juego**. Sobre la dificultad de aprender filosofía. Círculo de Lectores, Barcelona, 2004.

TORROJA, Eduardo. **Razón y ser de los tipos estructurales**. Madrid: Instituto Técnica de la Construcción y del Cemento, 1960.

ZAMBRANO, María. **La mediación del maestro. Entre Ríos: El Cardo** – Revista del Área de Didáctica de la Facultad de Ciencia de la Educación, 2009. Disponível em: <http://fcerevistaelcardo.blogspot.com/2009/11/la-mediacion-del-maestro-1.html>. Acesso em: 26 ago. 2021.



José Batista (Zebba) Dal Farra Martins: Músico, encenador, docente e pesquisador livre-docente sênior do Departamento de Artes Cênicas (ECA-USP).