

Elizabeth R. Azevedo (org.)

CLÓVIS GARCIA - CENTENÁRIO DE UM HOMEM DE TEATRO

ISBN 978-65-88640-58-6
DOI: 10.11606/9786588640586

São Paulo
ECA -USP
2021

Organização: Elizabeth R. Azevedo

Direção de arte e diagramação: Maria Eduarda Borges

Revisão de texto: Isabel Fernandes e Anna Carolina G. de Souza

Capa: Maria Eduarda Borges

Foto da Capa: Clóvis Garcia em sua sala no recém-inaugurado edifício do Departamento de Artes Cênicas da ECA-USP, década de 1970. Fonte: Acervo Centro de Documentação Teatral ECA/USP.

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

C647 Clóvis Garcia [recurso eletrônico] : centenário de um homem de teatro / organização Elizabeth R. Azevedo. -- São Paulo : ECA-USP, 2021.
PDF (225 p.) – (PPGAC ECA USP 40 anos ; 5).

ISBN 978-65-88640-58-6
DOI:10.11606/9786588640586

1. Garcia, Clóvis, 1921-2012. 2. Teatro - Brasil. 3. Teatro – Estudo e ensino - Brasil. 3. Teatro amador – Brasil. 4. Cenografia. 5. Figurino. I. Azevedo, Elizabeth R. II. Série.

CDD 22. ed. – 792.0981

Elaborado por: Alessandra Vieira Canholi Maldonado CRB-8/6194

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 *CLÓVIS GARCIA - CENTENÁRIO DE UM HOMEM DE TEATRO*. 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 Elizabeth R. Azevedo 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

RESSONÂNCIAS SINGULARES DE UM MESTRE PLURAL

Paulo Renato Minati Panzeri e
José Batista (Zebba) Dal Farra Martins

Contudo, o que por ora é claro e límpido é que tanto o futuro quanto o passado não são, e não se diz propriamente: os tempos são três, passado, presente e futuro, mas talvez se devesse dizer propriamente: os tempos são três, o presente do passado, o presente do presente e o presente do futuro. Esses três, de fato, estão na alma, de alguma maneira, e não os vejo em outro lugar: a memória presente no passado, a visão presente no presente, a expectativa presente no futuro. Se nos for permitido dizer isso, então reconheço que enxergo três tempos, e os três são. Pode-se dizer: “os tempos são três, passado, presente e futuro”, segundo um hábito incorreto. Pode-se dizer assim. Não me preocupo nem resisto nem reclamo, contanto que se entenda que não se está dizendo que o futuro já é nem que o passado ainda é. Com efeito, são poucas as coisas que falamos com propriedade, dizemos a maioria impropriamente, mas sabemos o que queremos dizer.¹

I. O tempo de Clóvis Garcia

Uma voz: Paulo Panzeri

1.

Entre ementas de disciplinas, referências bibliográficas e outras definições curriculares talvez haja pouco espaço para problematizar as temporalidades da formação. Sabemos que uma aula trata das horas, dos minutos e dos segundos de convívio entre estudantes e professores. Consequentemente, a ideia de carga horária pode confundir o que é tempo ofertado em aula e o que é tempo de aprendizado. Quanto tempo um estudante leva para aprender? E inversamente: o que aprende um estudante no prazo predefinido na educação formal? Uma resposta pode ser fornecida retomando uma prática do professor emérito Clóvis Garcia, realizada durante os anos em que ministrou a disciplina Folclore Brasileiro I e II, no Departamento de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo. Nesses dois primeiros semestres da graduação,

¹ AGOSTINHO, 2017, p. 324.

o professor solicitava aos estudantes dois trabalhos: um trabalho de campo sobre uma festa popular e uma pesquisa sobre a cultura familiar de cada estudante. A pesquisa sobre a cultura familiar era denominada por ele Folclore do Dia a Dia, e deveria investigar o repertório familiar: canções, receitas de comidas, ofícios tradicionais, habilidades manuais, aspectos regionais, expressões e vocábulos, etc. O resultado da atividade possibilitava contrapor à ideia de originalidade o conceito de originário. E, neste sentido, a origem de cada estudante era evocada para reconhecer a produção cultural de sua própria família e de sua região de origem. Essa prática colocava a formação do estudante em perspectiva e antecipava o que décadas depois acabou se comprovando como tônica política da pesquisa e da prática em artes: o pessoal/biográfico como essencialmente político/social. Afinal, situando o indivíduo em sua origem, família e grupo social, era possível dar voz a muitos aspectos não contemplados por uma historiografia oficial.

2.

Conheci Clóvis Garcia no ano de 1998, quando fui prestar o vestibular em Artes Cênicas. Nosso primeiro contato aconteceu no processo seletivo, na chamada prova de conhecimentos específicos. Clóvis estava na banca e realizou minha entrevista. Logo no primeiro ano da faculdade, estávamos juntos por dois semestres em Folclore Brasileiro I e II. Foi nessas disciplinas que aprendi sua abordagem sobre a cultura familiar. Após uma pesquisa realizada parcialmente por meu pai, entreguei um trabalho volumoso que se tornou uma importante referência. Anos depois, quando fui dar aula pela primeira vez, resolvi pedir o mesmo exercício para meus estudantes. Os resultados acabaram me revelando a necessidade de fazer um mestrado sobre história e memória. Comecei a pensar no projeto de pesquisa ouvindo quem me formou, ou seja, o próprio Clóvis. Por essa razão, fiz uma entrevista com ele para escutar o relato sobre sua trajetória de formação.² Nessa época, aceitei também a sugestão dele para conhecer a Festa do Divino, em São Luís do Paraitinga. Conheci o teatro equestre da Cavalhada, os bonequeiros e os mestres e contramestres. Foi lá que descobri que era oral a transmissão de conhecimento da cultura popular. Dessas duas experiências (aplicar

² Esse relato está transcrito como apêndice na tese de doutorado que defendi no mesmo departamento em 2015, orientada pelo prof. dr. José Batista (Zebba) Dal Farra Martins. Alguns trechos do relato serão abordados na última parte deste texto.

o Folclore do Dia a Dia e pesquisar a Festa do Divino) surgiram questionamentos que foram abordados em um mestrado na área de Estética e História da Arte sobre teatro brasileiro. Contudo, foi somente durante o doutorado que a pesquisa sobre cultura familiar assumiu maior protagonismo. A tese na área de Pedagogia do Teatro problematizou diferentes modalidades de formação do artista, passando da família aos grandes mestres encontrados pelo caminho do pesquisador, inclusive a elaboração do próprio doutoramento.

3.

Durante uma conversa com Clóvis em sua sala, no final do corredor do Departamento de Artes Cênicas, ele me perguntou certa vez se eu lia em italiano. Eu disse que entendia de ouvido, mas afirmei que não lia bem nesse idioma. Ele então me disse: você vai ler! Peguei o livro na mão e me deparei com uma obra de Aurora Milillo sobre a narrativa de tradição oral. Essa importante professora e pesquisadora esteve relacionada à formação de acervos com ampla documentação da oralidade italiana. Naquele momento, Clóvis estava balizando o campo de pesquisa ao qual iria me dedicar no doutorado. A partir do interesse por contadores de histórias e por influência de ouvir Clóvis e outros mestres sobre seus percursos, iniciamos uma pesquisa sobre o saber da experiência de escuta. Tentamos nos aproximar de uma escuta da experiência. Zebba aceitou o desafio de orientar essa pesquisa interdisciplinar como uma tentativa de investigar a relação construída no espaço entre escuta, memória e experiência. A metodologia utilizada para a investigação foi justamente a retomada do Folclore do Dia a Dia, além de sua ampliação para problematizar a formação do artista e pesquisador. E como foram muitas as influências e os encontros que formaram o artista, essa retomada biográfica e cultural abriu o caminho para uma reflexão sobre a bagagem do vivido. Essa reflexão foi construindo gradativamente um saber de experiência, na medida em que o próprio pesquisador assumia como cada experiência afetou seu percurso. Por fim, com o auxílio da orientação, foi possível considerar o próprio doutoramento como etapa de formação, sendo o saber de sua experiência revelado também na tese.³

³ Cabe ressaltar aqui que, ao aplicar a atividade proposta por Clóvis sobre a cultura familiar à formação do artista, acabamos nos aproximando da metodologia da pesquisa-formação e do instrumento “Biografia Formativa”, desenvolvidos por Marie Christine Josso e Gaston Pineau.

II. Colecionador

Outra voz: Zebba Dal Farra

1.

Era 1980, compus a música da peça *O filho do carcará*, de Alcides Nogueira, que Márcio Aurélio dirigiu com Os farsantes, no Teatro FAAP. Uma crítica no jornal *O Estado de São Paulo* dizia: “Com a funcionalidade da música de José Baptista Martins, o bom conjunto de instrumentistas, o quase sempre intenso ritmo teatral, o espetáculo mantém um permanente interesse por parte do público.”⁴ Assinava Clóvis Garcia. Foi assim pelo jornal o meu primeiro contato com ele.

Quinze anos depois me encontraram envolvido com o processo de doutorado na Escola Politécnica da USP, dedicado a uma pesquisa sobre estruturas leves de membrana, cuja meta era o projeto de um teatro móvel. Havia portanto um enfoque necessariamente interdisciplinar de campos de estudo: engenharia, arquitetura, teatro. No catálogo das disciplinas de pós-graduação do Departamento de Artes Cênicas constava *As Concepções do Espaço Cênico*, ministrada pelo professor Clóvis Garcia. Às voltas com o programa do projeto teatral, sua formulação poderia nascer de um enfoque intramuros: assim como na concepção de uma casa as relações entre os seus habitantes dita os princípios da proposta, o mote arquitetônico aqui deveria ser as formas do desenho cênico, isto é, os modos das relações espaciais entre cena e público. No primeiro encontro, Clóvis enfatizou e expandiu o caminho. Sua sala, uma biblioteca, ele sentado ao centro, mimetizado atrás da mesa, em uma cadeira giratória, como se fosse o piloto de uma nave de Noé, para salvar o conhecimento analógico do dilúvio digital. Naquele tempo, era prenúncio: hoje chove torrencialmente sem parar. A divindade não é bíblica, mas ungida pela religião capitalista. Clóvis talvez intuísse que o teatro do futuro seria o espaço revolucionário da presença, lugar de contatos analógicos, e também uma reserva das percepções não-digitais.

O curso traçava uma história dos espaços cênicos, que podemos entender como história das distâncias cênicas, forjadas entre público e artista teatral. Esse

⁴ GARCIA, 1980.

desenvolvimento sugeriu a ele o agrupamento em seis classes: arena, semiarena, frontal, panorâmica, sem limites e vertical.⁵

Embora o artigo definido no nome da disciplina indicasse uma completude na tipologia cenográfica, Clóvis avisava que iria omiti-lo; Concepções do Espaço Cênico, pois haveria sempre a possibilidade de novas configurações. Nesse sentido, podemos acrescentar uma qualidade, que Augusto Boal chamava de *transitividade*, ao introduzir o teatro fórum: a ética do acontecimento se estrutura pelo convite à troca de papéis entre público e cena. Uma ética do jogo teatral pode complementar tal tipologia: não será importante para o estudo das concepções do espaço cênico a colocação do público na circunstância de testemunha na montagem *O príncipe constante*, de Cieslak-Grotowski, embora a estrutura física seja em arena? Certamente, essa discussão interessaria a ele.

2.

Além de sua notável habilidade de se deslocar harmonicamente no improviso – ao invés do clássico giro pela forma do tema musical, impressionava no pianista Keith Jarrett seu enraizamento no instrumento: mãos e braços asas de águia, dedos de marfim. Era assim a relação de Clóvis com sua biblioteca: orgânica, visceral, amorosa. Sua sala quando o conheci era um piano de cauda: sem ser ampla, abrigava suficientemente estantes de dupla entrada. À mesa no centro do redemoinho de livros, ele me ofereceu *Le lieu théâtrale dans la société contemporaine*, quando escutou os problemas de minha pesquisa, na época já voltada ao estudo das estruturas leves e dos teatros móveis, que ele chamava *ambulantes*. Ele assoprava abordagens indutivas das configurações cenográficas como um caminho para o projeto de um teatro. Em outra ocasião, quando o programa do projeto já estava mais delineado, ele me municiou com um raro artigo sobre uma proposta de teatro ambulante montado das carrocerias de dois caminhões.

Esses exemplos, em que é notável sua disponibilidade para fomentar a ampliação da comunidade de escuta de estudantes e pesquisadores, somam-se a um grande número de depoimentos de quem se aproximou do mestre e usufruiu de sua biblioteca. Sinal dos tempos, no novo prédio, o piano de cauda virou um piano armário.

⁵ Id., 1989.

3.

A experiência atravessava sua fala. A relação com Teatro Olímpico, de Palladio, não se dava por imagens impressas: ele conhecera o edifício em Vincenza, depois de uma convalescença em hospital italiano, ferido na Segunda Guerra, soldado da Força Expedicionária Brasileira. Quem encontraria tempo para visitar um teatro paradigmático em meio às convulsões do conflito armado?

4.

Quando, em 2010, coordenei uma reformulação curricular, Clóvis me ofertou uma pesquisa comparativa que fizera sobre os currículos de várias escolas europeias. O novo currículo, mais organizador e bem menos propositivo do que faríamos em 2017, propunha a mudança do conjunto de disciplinas História do Teatro para História das Artes Cênicas, em parte para afinar-se com o nome do departamento, mas principalmente para agregar no estudo outras linguagens e manifestações híbridas. A mim interessava especialmente incluir figuras marginalizadas, como rapsodos e narradores. Numa manhã, Clóvis argumentou, assustado, que seria impossível um estudo completo, pois a grande extensão do assunto não permitiria. Já havia no corpo docente a tendência por uma metodologia indutiva, que não se propusesse a cobrir todo o arco das artes cênicas, mas buscasse aprofundar algumas poéticas. Esse movimento visava a dinamizar o curso e ampliar as condições de diálogo com questões da arte e da sociedade contemporânea.

O susto de Clóvis não era pelo temor de sair da posição de conforto, como costuma acontecer com grande parte de docentes na universidade. Pois Clóvis desde sempre transitava sua atuação pedagógica pelo campo das artes cênicas, haja vista a disciplina Folclore Brasileiro, uma das optativas mais procuradas por estudantes de várias procedências. Enfatiza-se aqui seu gosto pelo interdisciplinar.

5.

À medida que avançava no movimento prospectivo dessas cenas com Clóvis Garcia, desenhava-se a figura do colecionador. Mas colecionador de quê? Colecionava livros sem ser bibliófilo, trabalhos de estudantes e atas do conselho sem ser arquivista – até certa vez revelou um segredo: havia um coquetel que só ele e sua esposa sabiam

a fórmula, fixação também afeita ao colecionador que anseia o único e original. Colecionar, verbo intransitivo. O ímpeto desse gesto, seu centro motor, é a curiosidade.

Curiosa etimologia possui essa palavra, *curiosidade*: provém do latim *cura*, *cuidado*. O campo semântico desse vocábulo desdobra-se no cura, o padre e o pastor, aqueles que cuidam das almas; na cúria, organismo governamental da igreja; no curandeiro, o sacerdote que possui saberes para alívio das dores dos doentes; na curadora e no curador, responsáveis pela gestão de exposições em galerias e museus; no campo da engenharia, a cura do concreto exprime o cuidado para impedir que a mistura utilizada evapore rapidamente; na cura do queijo, o processo de sua maturação, que exige também cuidado e paciência. Podemos dizer então que o curioso é o indagador que busca com cuidado. O curioso quer encontrar, o que significa atuar segundo dois eixos: um, procurar, afinar o foco do olhar; outro, colocar-se à espreita, deixar-se surpreender pelas aparições. De acordo com uma tradição mexicana, não se procura o peiote: ele aparece – portanto, é preciso olhos atentos para vê-lo.

A curiosidade é um impulso no sentido do conhecimento, do saber. Recordemos a relação entre saber e sabor. “A palavra grega que designa o *sábio* prende-se etimologicamente a *sapio*, eu saboreio, *sapiens*, o degustador, *sisyphos*, o homem de gosto mais apurado [...]”⁶ O sabor que gera saber é degustação, em que há prazer no movimento da mastigação e da língua, um usufruir das transições dos paladares: doces, amargos, ácidos, melados, quentes, frios, salgados, apimentados e todas as possibilidades de passagem de uma textura a outra. Não se trata, portanto, de devorar, quando se destrói os alimentos no atacado: quem saboreia, deixa-se habitar pelo saber.

Cuidar e saber: eis os gestos que pulsavam no coração entusiasmado do curioso Clóvis Garcia, em sua escuta paciente para os interesses e projetos de estudantes e aprendizes. Sua curiosidade gerava uma rica mobilidade pelos campos de saber, nomeada *generalista*, não raro de maneira depreciativa, na contramão da especialização, desejada e valorizada nos modos do fazer teatral contemporâneo. De fato, o projeto interdisciplinar mantém nichos de conhecimento em conexão

⁶ NIETZSCHE, 1991, p. 7.

recíproca, como se fossem pontos estáticos de uma rede: ignoram-se os contatos nas regiões de passagem, entre estes pontos. Esse modelo linear pode funcionar como adição para a consecução segura de processos em produtos, ao evitar os riscos da imprecisão das zonas não-lineares de transição entre as competências, lugar talvez de descobertas e experiências.

III. Terceto

Entre o sim e o não existe um vão.⁷

A construção de uma pedagogia teatral passa pela investigação do que está sendo chamado de teatro e de pedagogia. A qual teatro e a qual pedagogia estamos nos referindo quando refletimos sobre isso? A mesma problematização cabe ao conhecimento. Os múltiplos processos teatrais atestam que existem teatros e pedagogias, no plural, e, portanto, epistemologias igualmente plurais. Segue-se que os mestres devem ser plurais! A pluralidade do mestre evoca a liberdade de movimento pelos espaços entre as áreas e as especialidades, espaços que costumam testemunhar certo abandono, certa descrença. Talvez devido a abordagens construídas por adição, presentes na interdisciplinaridade, em que a soma não muda as fronteiras das parcelas. A pluralidade reclama o conhecimento produzido no entre.

Clóvis Amador: *Quando eu comecei a me interessar por teatro? Eu não sei. Acho que 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-roupas 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!*⁸

O trabalho em grupo é o terreno da formação do artista teatral. É preciso afinar desejos e vontades para o arranque de um processo artístico e pedagógico. Saber de experiência, no vão entre aprender e ensinar. Farejar, despertar, fisgar a curiosidade:

⁷ ASSUMPÇÃO e REGO, 2021.

⁸ As falas seguintes de Clóvis Garcia pertencem à tese de doutorado de PANZERI, 2015, p. 79-91.

operação grupal, tarefa sempre inacabada, no fascínio pela desestabilização que provoca o deslocamento. Aos que criticam a horizontalidade como superficialidade panorâmica, valorizando a profundidade cega do vertical: quando se percorre uma circunferência esférica o ponto final pode tocar o inicial. Além disso não há horizontalidade sem alguma profundidade. O curioso se desloca aprofundando-se.

Clóvis Cenógrafo: *Como eu estava interessado em pintura, fiz uma exposição, etc... não sei se você sabe disso, que eu cheguei a expor. [...] No 2º Salão Paulista de Arte Moderna. [...] É! Acho que até tenho catálogo disso aí. Aí o Evaristo⁹ 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. [...] 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 eu comecei a ser convidado por outras companhias de fora, não é. Então, a Cia. Armando Couto-Ludy Veloso, que era uma companhia profissional me convidou, eu fiz dois cenários para eles, Aconteceu às cinco e um quarto e outro... Um amor de bruxa, que foi citado pelo Ruggero Jacobbi como o melhor cenário do ano – naquele tempo não tinha prêmio – eu tinha esse recorte de jornal, eu perdi, viu?!*

A formação do artista teatral situa-se além e aquém da finitude do arco curricular acadêmico: muitas vezes em confronto com a grade disciplinar da universidade, expande-se em vivências poéticas, nas quais os saberes teatrais constroem-se no contato direto com os fazeres, em perspectiva indutiva e abdutiva. As múltiplas funções a que o aprendiz é convidado a ocupar enriquecem sua formação. Frise-se que essa modalidade de aprendizado está presente em grande parte dos conteúdos dos projetos pedagógicos acadêmicos, voltados a estudar e praticar poéticas consagradas de grupos e artistas. O teatro brota nas ruas, nelas cresce e delas se nutre: ao acadêmico aprendiz urge agir entre a rua e a sala de aula.

Clóvis Professor: *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 1950, quando nós criamos a Comissão Estadual de Teatro... em 1952... 1954, eu dava aula nos cursos de*

⁹ Evaristo Ribeiro, cunhado de Paulo Autran, casado com Eny Autran.

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 da EAD quanto das bancas de fim de ano de cada um dos cursos. Depois me convidou para professor.

No seu percurso formativo, o aprendiz de teatro se coloca à escuta para multiplicar vivências, exposto ao risco de novas experiências, em uma rapsódia prismática, composta das múltiplas faces da linguagem teatral. No centro desse cristal, reluz a figura do ator.

Clóvis Ator: 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, [...] o Mister Igle, ele o convidou pra dirigir uma peça; ele chamou o Paulo [Autran], escolheu uma peça... aí começaram a convidar o elenco. Então, o Paulo se lembrou de mim... e me convidou. [...] 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 [...]. 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 bruta sucesso.

Ponte entre teoria e prática teatral, a crítica testemunha o desenvolver poético de uma época e se insere solidária na historiografia do teatro. Enfeixando seu percurso teatral plural, Clóvis Garcia inaugurou uma importante atividade crítica paulistana, no florescimento do Teatro Brasileiro de Comédia, na década de 1950.

Clóvis Crítico: A revista O 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... , Helena fechou a porta é dele. Ele tinha uma coluna chamada Teatro no Rio. Porque teatro era só no Rio! Para São Paulo vinham as companhias do Rio, ou companhias estrangeiras. E um ou outro grupo amador. Aí foi o grande boom do teatro paulista! Estourou o TBC, aí surgiu o Arena, depois surgiu 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 São Paulo, nesse momento, era o teatro mais importante do 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 1952.

Esses relatos mostram um mestre metamórfico e como essa metamorfose pode ser uma chave para o aprendizado em artes. Cada estudante também metamorfoseia o ensinamento, sendo também exposto a transformações. Ressonâncias e metamorfoses parecem evocar palavras de Ovídio sobre Narciso e Eco. A repetição mecânica das palavras do mestre pode confundir caminhos e transformar a busca da beleza em fixação refletida. Investigar a si mesmo, repensar o próprio percurso e a própria origem não são iniciativas de autocontemplação obsessiva. Trata-se de reconstruções narrativas e de retomadas de uma base para pensar encontros estruturantes. Ao colocar a ênfase do trabalho em sala de aula no estudante, sua origem, família e trajetória, Clóvis Garcia atacava de forma visionária a histeria do anonimato célebre da internet. Talvez, mais do que apontar para o alto, o mestre é aquele que mostra o chão. Este terreno firme onde se dá um passo por vez.

Estou prestes a cantar uma canção que conheço: antes de começar, minha espera se estende sobre a totalidade dela, mas, depois de começar, tudo o que transfiro dela para o passado se estende também em minha memória, e a vida desta minha atividade se distende entre a memória do que cantei e a espera do que vou cantar; minha atenção, porém, está no presente, e é ela quem traz o que era futuro para o passado. E quanto mais avanço e avanço, mais a espera se encurta e a memória se alonga, até que toda espera se esgote, quando a ação inteira for concluída e transferida para a memória. E o que vale para toda a canção vale também para cada parte dela e cada sílaba dela; e também para toda ação mais longa, da qual talvez aquela canção seja uma parte; e também para a vida inteira de um homem, cujas partes são as ações do homem; e também para toda a história dos filhos dos homens, cujas partes são todas as vidas dos homens.¹⁰

¹⁰ AGOSTINHO, 2017, p. 333.

Referências

AGOSTINHO, Santo, Bispo de Hipona. **Confissões. Livro XI**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2017.

ASSUMPÇÃO, Itamar; REGO, Ricardo Amaral do. Chavão abre porta grande. In: **Sampa Midnight – Isso não vai ficar assim**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=d-vmlifcmVM>. Acesso em 26 jul 2021.

GARCIA, Clóvis. **A história recente no palco**. São Paulo: O Estado de São Paulo, 21 ago 1980.

_____. A evolução do espaço cênico ocidental. In: SERRONI, J.C. **Uma experiência cenográfica**. São Paulo: XX Bienal Internacional, 1989.

NIETZSCHE, Friedrich. **A filosofia na época dos trágicos gregos**. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1991.

PANZERI, Paulo Renato M. **A canção do regresso: relato de uma experiência de doutoramento**. 2015. Tese (Doutorado em Artes Cênicas). Escola de Comunicação e Artes. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2015. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27155/tde-18052015-170044/pt-br.php>