



# PRÁTICAS DE MONTAGEM NA ESCOLA DE TEATRO DA UFBA: ensaio a partir de lembranças de um professor entre 2011 e 2013

SÉRGIO NUNES MELO

Coordenador do Curso de Artes Cênicas da UFSC, é graduado pela Scuola d'Arte Drammatica Paolo Grassi (Milão), bacharel e mestre pela UERJ, doutor pela University of Toronto, ator, diretor, dramaturgista, autor teatral e tradutor encenado e publicado. Foi roteirista da TV Globo, professor substituto de literaturas de língua inglesa na UFF e de inglês instrumental para turmas de ações afirmativas na UERJ. Lecionou teatro na British School (RJ), na Escola de Teatro Martins Pena (RJ) e na University of Glasgow, como afiliado durante seu pós-doutorado.

## **RESUMO**

O presente ensaio busca reunir breves relatos de processos de ensino e de aprendizagem deste professor na Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (ETUFBA) entre os anos de 2011 e 2013. Para tanto, foram selecionadas três práticas de montagem e reflexões a partir das respectivas experiências relacionais. O relato contribui com estudos relativos à história da formação artística no campo das artes da cena, particularmente na Escola de Teatro fundada em 1956, em Salvador, a alma mater dos cursos universitários de teatro no Brasil.

## **PALAVRAS-CHAVE:**

ETUFBA. Interpretação. Relacionalidade. História da educação teatral.

## **COURSE PRODUCTIONS AT THE UFBA THEATRE SCHOOL: essay based on recollections of a teacher between 2011 and 2013**

### **ABSTRACT**

*The present essay aims to gather succinct reports of this teacher's teaching-learning processes at Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (ETUFBA), between 2011 and 2013. To this aim, three productions have been selected, and reflections weaved out of the respective relational experiences. The report is a contribution to the studies concerning the history of the artistic training in the field of the performing arts, particularly at the School of Theatre founded in 1956, in Salvador, the alma mater of university theatre courses in Brazil.*

### **KEYWORDS:**

ETUFBA. Acting. Relationality. Theatre education history.



# SALVADOR, MAIS DO QUE UMA MOLDURA

Em 2011, comecei a conhecer as atrações de Salvador, tais como o litoral com pôr do sol em toda sua extensão de península. A despeito desse cenário exuberante, Salvador talvez seja a metrópole mais desestabilizadora do Brasil. Capital estadual com o terceiro maior número de conglomerados subnormais do país, Salvador tem duzentas e setenta “quebradas” – comunidades que apresentam uma ou mais das seguintes características: ocupação ilegal de terra, precariedade no padrão habitacional e escassez de oferta de serviços essenciais. A primeira capital do Brasil acrescenta à concentração de contrastes inconciliáveis o fato de abrigar a maior população negra fora da África. O epíteto Roma Negra é um tributo à ancestralidade africana que, até involuntariamente, expõe a segregação da qual uma etnia é objeto. Nesse contexto, entre o salubre gingado da capoeira e o sal a arder nas feridas abertas do cotidiano, meu aprendizado de magistério na Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (ETUFBA) foi uma trajetória particularmente desafiadora.

O ensino-aprendizado do teatro no âmbito acadêmico implica uma distinção entre o conservatório e a universidade. O conservatório põe o aprendiz em contato direto com o sacrifício (*sacrum officium*). Já a academia, híbrido entre a prática e a reflexão, corre dois riscos: o de deixar a desejar em relação à técnica e o de não contemplar satisfatoriamente a teoria. A superação dessa conjuntura só pode se dar no equilíbrio entre a persistência inerente à arte teatral e as reivindicações das Humanidades, que tendem a eclipsar a demanda sacrificial, inerente ao teatro enquanto linguagem específica, porque teatro dá trabalho. Nesse sentido, é importante assinalar que a educação formal para uma população abrangente, sobre a qual se fala hoje como se fosse baseada em pressupostos inquestionáveis, é um experimento do fim do XIX, criado “para gerir a escala urbana, a diversidade urbana e as necessidades de uma economia urbana industrial” (ERICKSON, 2019, p. 36).<sup>1</sup> Mas como estavam articulados esses parâmetros em Salvador quando ali cheguei?

Em 2011, as cotas, implantadas pioneiramente na capital fluminense onze anos antes, estavam consolidadas nacionalmente. O alunado da ETUFBA estava representado por pretos e pardos, alguns dos quais eram extremamente pobres. Visto que educar é contribuir para que o aprendiz

<sup>1</sup> Esta e todas as outras traduções de publicações em línguas estrangeiras são minhas. Original: “for managing urban scale, urban diversity, and the needs of an urban, industrial economy.”



se desenvolva a partir do seu próprio interesse, o docente se vê no refinamento constante de um papel que não pode ser o de colonizar, o de formatar discípulos, mas o de facilitar o desenvolvimento de potencialidades singulares, sem negligenciar os limites das circunstâncias socioeconômicas, que sem dúvida atrapalham o aprendizado.

---

## DO UNIVERSAL AO PARTICULAR E DE VOLTA AO UNIVERSAL

---

Nos dois anos e meio em que trabalhei na ETUFBA, os professores dos módulos que desembocavam em práticas de montagem eram solicitados para atuarem também em orientações de ensaios. Nessa dinâmica de consultoria, com uma ampla variedade de propostas de encenação e de estilos interpretativos, testemunhei um número significativo de montagens universitárias cativantes no palco do Teatro Martim Gonçalves (TMG) e em espaços alternativos, tais como o *foyer* do TMG, o pátio da ETUFBA etc.

Diante do desafio de selecionar um número reduzido de reminiscências de objetos observacionais, optei por resgatar a memória de duas práticas de montagem com uma turma de Interpretação e a orientação de uma prática de montagem de formatura em Direção, na qual colaborei também como coautor.

Um texto espetacular demanda que teoria e prática se complementem, não só porque interpretação não pode prescindir de análise de texto, mas também porque a história das montagens deve orientar os projetos a fim de que se estabeleça um diálogo produtivo e inovador entre os insumos do passado e os da história cultural recente. Embora sejam em menor quantidade do que o Iluminismo nos possa fazer crer, valores universais existem e são perpassados por emoções e sentimentos, matérias-primas da arte teatral por excelência. Como toda a comunicação é tradução, no teatro, é preciso encontrar a frequência em que uma percepção regional se sintoniza



com um legado que, embora reconhecidamente universal, também surgiu de uma percepção particular – com potência de visão abrangente.

---

## **A MÃE DESBUNDADA, FAZENDO RIR COM DARIO FO E FRANCA RAME**

---

A primeira oportunidade de dirigir alunos-atores veio em 2012, com um programa de disciplina prática que estipulava o estudo da comédia. Para um grupo formado por Ana Cristina Henrique, Ana Tereza, Evana Jeyssan, Mariana Barbosa, Saulus Castro e Uerla Cardoso, selecionei o esquete *A Mãe Desbundada*, de Dario Fo e Franca Rame, que traduzi para a ocasião. O elenco começou a experimentar as falas em ação, apresentando materialidades para as marcas desde os primeiros ensaios. Só Ana Cristina era mãe de uma criança. Todos deveriam, portanto, encontrar a maturidade de uma personagem que tem um filho adulto e compreender a força motriz que leva uma mulher madura a trocar o conforto burguês pela liberdade. Para Saulus, o desafio era maior, pois precisava descobrir um tom feminino convincente a partir de uma heteronormatividade patente, realçada por espessos pelos faciais, dos quais ele se livraria especialmente para as apresentações, em que usaria maquiagem e figurino femininos. Essas visualidades, alinhadas com a encenação, foram assinadas por Renata Cardoso. Já o cenário foi obra da contingência e da entrega do elenco ao processo.

Havia, naquela época, seis cubos pretos de madeira que eram utilizados por todos que os encontrassem. O elenco propôs a utilização desses cubos para a movimentação do pequeno coro que constituíam, revezando as falas e ações da protagonista. Deslocados pelo coro, os cubos se transformavam em confessionário, assentos, corredor de igreja etc. Concentrando-me no aprimoramento das materialidades dos atores nas improvisações, não fiz mais do que refinar a proposta cênica do grupo.



*A Mãe Desbundada* estreou no vão do Teatro Castro Alves, que tinha a vantagem de agregar ao público regular os transeuntes que decidissem se deter ali por algum tempo. Mais azeitada, a encenação se apresentou nos jardins do Palacete das Artes, onde foi apreciada por um público cuja composição ia muito além da comunidade da ETUFBA. Por exemplo, foi ali que conheci a Profa. Alessandra Caramori, do curso de Letras. Como desdobramento desse contato, uma orientanda de um Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) de Alessandra, Cristiana Almeida de Sousa, escreveu uma monografia sobre a tradução da peça. Esse TCC deu origem a um artigo escrito a quatro mãos pela orientadora e pela orientanda, publicado na *Urdimento: A Mãe Desbundada: uma tradução baiana para o monólogo La Mamma Fricchettona*, de Dario Fo e Franca Rame.

A recepção calorosa nos levou a uma terceira temporada no Centro Cultural Ensaio. A montagem rendeu reconhecimentos gratificantes no Festival de Teatro Amador (FETA): indicações de melhor intérprete, melhor direção, melhor figurino, melhor espetáculo e uma premiação de melhor ator coadjuvante para Saulus. Assim o elenco de jovens alcançou vários êxitos – entre eles, revelar ao público soteropolitano um texto inédito na Bahia, além de tocar esse público com a emoção da magnificência humana.

---

## ***ESTA NOITE, ENTRE O ESPONTÂNEO E O MARCADO A PARTIR DE PIRANDELLO***

No semestre seguinte, com a mesma turma, o programa da disciplina de Interpretação estipulava o estudo do teatro ocidental do século XX, que tem a metalinguagem exponencial como uma das características principais. Pensei em *Esta noite se improvisa*. Mas a encenação do texto não me convencia do ponto de vista da história cultural recente, porque as experimentações contemporâneas atingiram a saturação da metalinguagem.



Para contemplar o público contemporâneo, a experiência deveria traduzir, para os dias de hoje, a situação da peça, de modo que seu conceito pudesse recuperar o impacto (perdido) da *desfamiliarização* quando a peça estreou em 1930, 13 anos após o formalista russo Viktor Shklovsky ter cunhado o termo, chamando atenção para um procedimento estético atemporal, mas que ganhava destaque na modernidade. O princípio ordenador central do projeto deveria ser a experimentalidade ao invés da reprodução da linguagem de um momento historicamente insubstituível. Recorrendo a uma referência mais recente, decidi que a abordagem daquela prática de montagem se orientaria pelos princípios do teatro antropológico, ou seja, a materialidade atorial, incluindo sua dramaturgia, seria o principal valor da montagem. A dica para essa abordagem está explicitada no próprio texto dramático: “[s]e uma obra de arte sobrevive é porque ainda podemos tirá-la da fixidez de sua forma e derreter essa forma dentro de nós em movimento vital” (PIRANDELLO, 2020, p. 5). O essencial era encontrar em nós próprios a vitalidade correspondente ao insumo do passado em seu fulgor máximo.

Com uma variedade de sentimentos e atitudes, os alunos-atores embarcaram na ousada aventura de criação de cenas inspiradas no esforço de um líder em dar unidade a egos incontinentes. Ocorre que, desde fins do século XIX, a presença física já era considerada o principal elemento propulsor da cena – ainda que sob o signo da sintonia, da unidade, da consistência do projeto. Assim sendo, os alunos-atores assumiram a responsabilidade de serem seus próprios dramaturgos e dramaturgistas.

À primeira vista, a abordagem colaborativa pode acenar para um empreendimento ambicioso ou dispersivo demais; as perspectivas dependem da arte da negociação, dos louvores rendidos a Hermes. Em harmonia com essa condição, coloquei os alunos-atores diante de algumas possibilidades de recepção de cada “desenho” por eles executado. A principal força propulsora da minha interação com os alunos-atores era a intenção de mantê-los em contato com a integridade originária do melhor de suas materialidades. A preservação dessa integridade é um problema cuja resolução se encontra no frescor que flui espontaneamente no ato criativo original, mas que foge a galope quando se tenta repeti-lo sem o devido cuidado. Nessa perspectiva, minha tarefa era treinar o vigor do pôr-se em presença em uma cena mais ou menos marcada, mas com a força eruptiva da improvisação, com o entusiasmo da primeira vez.



Nas apresentações, enquanto o público esperava o espetáculo, o elenco já estava no jogo cênico da liminalidade, iludindo os espectadores sobre contratempos imaginários que poderiam impedir a apresentação. Os atores foram tão aplicados na improvisação da franja do espetáculo que até eu me confundia às vezes. Ao lembrar da resistência que enfrentei para chegarmos diante do interesse genuíno de um público que seguia o espetáculo itinerante dentro das dependências da ETUFBA, a conclusão só pode ser a de que “o que não me faz morrer me torna mais forte” (NIETZSCHE, 2001-b, p. 7).

Eu não poderia prever que, para alguns alunos-atores, seria tão dolorosa a exposição do caos interior a fim de que, moldado com o auxílio de um observador externo (o diretor), esse patrimônio imaterial fosse organizado como uma dramaturgia. O sentimento generalizado da turma era o de desconfiança manifesta quanto à proposta, uma espécie de insubordinação velada. Mas uma sequência de acasos contribuiu para que o desafio fosse superado de modo que todos os alunos-atores desempenhassem uma participação digna de nota numa montagem que, mesmo só tendo cumprido o número de apresentações exigidas formalmente pelo currículo, cativou a atenção da plateia em suas apresentações.

Nara Keiserman (da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO) tinha estado em Salvador e contribuíra com a apresentação de sua pesquisa vigente na época para a disciplina de Corpo, ministrada por Jacyan Castilho (atualmente da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ), que era docente da ETUFBA na época. Nessa interação com o alunado da ETUFBA, Nara tinha feito uma demonstração de técnicas parateatrais aplicáveis à interpretação. Essa aula ficou vividamente gravada na memória de alguns alunos, particularmente na de Daniel Moreno e Uerla Cardoso, que, diante da crise da turma quanto à decisão de se lançar, situação que, *mutatis mutandis*, é o drama das personagens de *Esta noite se improvisa*, destacaram-se do coro inerte e se prontificaram a contracenar do nada. Não havia qualquer instrução. Tratava-se de dois atores se lançando no abismo de mãos dadas. Antes de começarem a improvisação, porém, explicaram que fariam um exercício aprendido no encontro com Nara: a aplicação de pancadinhas com os nós dos dedos no próprio esterno de modo a estimular o timo. Imbuídos da instrução de que o timo, situado bem acima do coração, é um portal para as emoções criativas, numa espécie de parceria com seu eminente vizinho do andar de baixo, o coração, Daniel e Uerla convocaram-se à ação. Foi o toque propiciatório do timo que lhes possibilitou o sopro iniciático, a experiência instauradora da montagem.





Depois de poucos minutos desse exercício de concentração, Daniel e Uerla começaram a chamar-se mutuamente enquanto executavam deslocamentos espaciais na sala de aula. Sem demonstrar qualquer hesitação, contracenavam com firmeza como companheiros lançados ao acaso numa aventura cujo objetivo era transformar o espaço e a percepção da plateia a partir de um salto mortal no qual é impossível se esborrachar, posto que o abisso da busca pela expressão não tem fundo, carece de fundamentação, mas só pode ser percebido às custas de determinação. Nesse vácuo, Daniel e Uerla criavam a quintessência do sentido. Afinal, é preciso encarar o abstrato para se atingir o concreto: “Quanto mais abstrata a verdade que desejares ensinar, mais deverás seduzir aos sentidos para que se sintam atraídos por ela” (NIETZSCHE, 2001-a, p. 86). Daniel e Uerla proporcionaram à turma uma demonstração de que, para se romper a esterilidade da inércia, é necessário, como nos ensina Grotowski, transformar a intensidade provocada em ritmização (GROTOWSKI, 1987, p. 54).

Tocados pela cumplicidade com o par de colegas ousados e pelo senso de propósito exclusivo que deles exalava, os outros começaram a perceber que a lacuna que os separava da criatividade se tornava insignificante na medida em que o medo fosse superado. Foi o que aconteceu, por exemplo, com Ana Cristina Henrique e Ana Teresa, construindo uma série de breves esquetes que costuravam as outras cenas, prestando uma homenagem às faxineiras da ETUFBA, funcionárias terceirizadas invisibilizadas por um cotidiano agitado e absorvido por suas próprias inquietações. O fato de as faxineiras passarem despercebidas não as impede de poderem perceber os agentes centrais do espaço em sua excentricidade. Assim, entre uma varrida e outra, as colegas representadas pelas Anas, com uniformes autênticos emprestados como figurinos, comentavam o fenômeno “escola de teatro”, com suas excentricidades, seus enredos de romances, suas traições, seus chiquês, suas diversidades sexuais e suas ousadias de todos os tipos. A perspectiva das faxineiras sobre o fenômeno teatro lançava luz sobre a marginalidade ontológica de uma tribo universal. Uma lição especular: é inevitável se estar à margem para se ocupar o lugar de um dos sacros ofícios que fazem o que passa despercebido pelo utilitarismo tornar-se visível.

Antes – e com o intuito – de escrever este ensaio, consultei vários dos agentes aqui mencionados sobre a possibilidade de terem algum registro audiovisual ou um roteiro de suas cenas. Daniel e Uerla responderam-me que não havia qualquer reminiscência além de uma foto de ambos contracenando no pátio da ETUFBA, sinal de que ainda não aprendemos a lição da



documentação. O diálogo com Daniel rendeu uma reflexão: que aquele trabalho “era o puro fenômeno”. E não é que era mesmo? Ser o puro fenômeno equivale a dar espaço para a irrupção irrompendo diante dos olhos sem qualquer mediação. Daniel, Uerla, as Anas e os demais se iluminavam porque se tornavam inocentes, porque superavam as dicotomias corpo-mente, sujeito-objeto, espaço cênico-plateia, teoria-prática, sentimento-pensamento, apreciação-crítica, sonho-tangibilidade, telúrico-etéreo. Então o que aparecia *era* – sem imposições de significados. O superficial constituía a própria fundamentação e seu sustento. Estava em questão conquistar o conhecimento que possibilita cativar o espectador através da visão sutil que encontra expressão concreta. “Seduzir os sentidos para tal pensamento, para tal ‘visão’, enquanto reivindicação de superfície, quer tão-somente dizer: *ater-se ao fenômeno* e tê-lo sempre como base ou fundo do todo ‘visível’, de todo processo de visualização” (FOGEL, 2003, p. 73). Os alunos-atores poderiam seguir improvisando tendo um roteiro de base que jamais era repetido à risca e que, nem por isso, era menos consistente do que uma sequência de falas extraídas de um texto dramático.

*Esta noite* foi um exercício de *poiésis* cênica, de produção de presença enquanto matéria-prima artística para além de todos os outros valores de montagem. Os atores iluminaram-se, paradoxalmente transcendendo a transitoriedade pelo seu acolhimento. Assim, o que quer que tenha aparecido, nesse trabalho, se originava da apropriação de um interesse que, desde si e por si, agia, atuava, mostrava e determinava o que aparecia – a atuação, a cena, enfim, o afeto do ator em sua atividade de exposição com hora marcada no lugar onde se vê. Todas as cenas nasceram de improvisações, algumas das quais receberam tratamento dramatúrgico de uma equipe formada por este diretor, Hayaldo Copque, e por alguns alunos voluntários da própria turma, a exemplo das Anas. À exceção de Luciano Bahia, diretor musical, toda a ficha técnica foi composta por alunos e professores da própria turma. Depois do drama sobre o drama para atravessarmos o processo, o resultado foi um ato de amor com o qual presenteamos os espectadores.



# *DON JUAN, A* **CONQUISTA DO CONHECIMENTO A PARTIR DE MOLIÈRE**

O convite para orientar o TCC de um aluno de Direção foi uma das maiores honrarias que recebi na ETUFBA. Em primeiro lugar, porque os docentes-diretores, geralmente encarregados desses alunos, se concentravam no Departamento de Técnicas do Espetáculo, não no de Fundamentos do Teatro, onde eu estava alocado. Em segundo lugar, porque Fausto Soares, de uma turma de alunos-diretores particularmente talentosos e dedicados daquela época, se sobressaía por uma atitude na qual flexibilidade e firmeza não são qualidades mutuamente excludentes – um caráter não muito comum em empreendedores. Por isso mesmo, orientá-lo significava que a minha perspectiva deixaria traços tanto no processo quanto no resultado, sem que a assinatura do formando fosse minimizada. Ao contrário, tratava-se de um espetáculo autoral de custo baixíssimo, em que um aluno-diretor, com habilidades administrativas adquiridas independentemente de sua formação na ETUFBA, sabia se colocar profissionalmente de modo a aproveitar o que a generosidade e a competência de cada colaborador pudessem oferecer ao projeto.

A coautoria do texto dramático foi ilustrativa da capacidade que Fausto teve para coordenar as contribuições que, muitas vezes, provinham das melhores fontes para a composição artística, o espírito lúdico e o rigor, os quais, quando aliados, constituem a única força motriz em que se pode apostar. A picardia dos diálogos e das canções atestava o papel da diversão, e a consistência formal dos gêneros discursivos e musicais (comédia, valsa-soul etc.) evidenciava o cuidado na execução.

Como somatório de colaboradores do texto dramático, devemos considerar onze pessoas com algum contato com a ETUFBA: o diretor, Fausto; o orientador, este ensaísta; um colaborador dramatúrgico e prata da casa, Hayaldo Copque; Ricardo Ribeiro, diretor musical que também assinou algumas



letras de canções; Heraldo de Deus, o protagonista, que contribuiu para a letra de uma das canções; Ronald Vaz, um talento musical da Licenciatura, que colaborou intensamente com Ricardo; Fabio Borba, coautor de uma das canções; os alunos regulares da Atuação: Andrea Rodrigues, Fernando Antonio e Natielly Santos, além de Larissa Lacerda, aluna de Direção, que colaboraram com a composição de algumas canções. A profusão de insumos na composição dramática atesta o manancial de agentes criativos vinculados à ETUFBA ou que gravitavam ao seu redor na época, uma concentração de senso de comprometimento acima da média. É mister encontrar o equilíbrio entre suor e sorrisos para se forjar uma arte de logística tão complexa, com tantos obstáculos, quanto o teatro.

O primeiro empecilho foi encontrar o protagonista do espetáculo. Don Juan é um arquétipo de energia viril incomum. Como é um sedutor, demanda considerável poder de atração física e uma dose generosa de charme. Para que um ator doe esses atributos ao personagem, deve deles dispor. Além dessas especificidades do papel principal, estava em jogo um musical, ou seja, era um pré-requisito que o ator escolhido cantasse com desenvoltura. Não encontramos um candidato que reunisse todos os atributos. Fausto, Ricardo e eu, que formávamos a comissão de seleção de elenco, tomamos a decisão de recrutar Heraldo, atraente e sedutor, mas que demandava atenção especial de Ricardo para a preparação vocal e os ensaios das canções.

A dedicação compensou. Não se poderia exatamente afirmar que Heraldo tenha saído dessa experiência com a habilidade do canto como uma de suas qualificações mais notórias. Porém defendeu, com a competência adquirida em um período exíguo de aprendizado, o quinhão musical que lhe era solicitado pelo projeto. Poderíamos argumentar que esse esforço particular dos ensaios epitomizou o processo colaborativo em torno a Fausto.

Um acordo implícito de fluidez dos papéis dos membros da equipe de liderança imprimiu o caráter construtivo de desterritorialização dos perfis funcionais de uma equipe. Eu, por exemplo, que tenho por regra fazer comentários somente para o diretor quando me é confiada a missão de observar um processo, isto é, a cena antes de o espetáculo entrar em temporada, ocasionalmente quebrei a rigidez normativa e instruí atores diretamente. O tempo exigia. A obra e suas condições de produção têm seus próprios ditames. O artista precisa desenvolver a capacidade de auscultar o que a obra em fase crucial de desenvolvimento tem a dizer sobre sua própria evolução. Naquele contexto, em ensaios com atores amadores e à noite, quando a melhor energia já se foi, a urgência e o bom senso deveriam superar protocolos.



Em 2014, recentemente transferido para Florianópolis, foi particularmente gratificante ir a Salvador com o propósito de participar da banca de avaliação e ver um espetáculo digno, resultante do empenho máximo de todos os participantes. Depois de quase oito anos de transferência da UFBA, confesso não me lembrar do teor da defesa de Fausto e dos comentários da banca. A mente – se é que é preciso mesmo atribuir a um órgão uma sede legítima do sentido da vida – é multidimensional, e é justo e saudável que esquecimentos façam parte da experiência. De todo modo, tenho certeza de que a visão nietzschiana do arquétipo Don Juan já me orienta desde que li, pela primeira vez há 30 anos, a palestra-despedida em que Grotowski define “o homem de conhecimento” como o “Don Juan descrito por Nietzsche: um rebelde que deve conquistar o conhecimento; mesmo se não é maldito pelos outros, se sente diferente, como um *outsider*”<sup>2</sup> (FOGEL, 2003, p. 53). Aqueles que têm o fogo sagrado sabem que a trajetória rumo ao conhecimento e – Quem sabe? – à sabedoria requer muito trabalho e não se poupam dessa exigência do mundo.

---

## À GUISA DE CONCLUSÃO: AUTOTRANS- CENDÊNCIAS

---

Escrever um ensaio de memórias implica um reencontro com o passado, com alguém que já não somos. Mas somente apoiados sobre os ombros de quem deixamos de ser podemos nos tornar quem hoje somos. Esse percurso deveria ser incondicionalmente permeado pelo empenho de nos tornarmos pessoas melhores, principalmente se somos entes que professam por profissão, porque é o futuro das gerações mais jovens o que está em jogo – nada menos. Devemos nos questionar com frequência se estamos inspirando o alunado durante o aprendizado de carreiras tão árduas quanto as que se desdobram na indústria criativa.

---

**2** “L’homme de connaissance” ... “Don Juan décrit par Nietzsche: un rebelle qui doit conquérir la connaissance”.



Passada uma década de minha iniciação no ensino superior na ETUFBA, a *alma mater* dos cursos universitários de teatro no Brasil, tenho a alegria de verificar que quase todos os egressos mencionados neste ensaio estão inseridos no mercado de trabalho. Alguns conseguiram superar até mesmo as dificuldades impostas por uma crise global que já ultrapassa dois anos e que prejudicou sobremaneira a classe artística mundial. Esses artistas fazem jus ao ensinamento que “um babalaô” transmitiu a Pierre Verger sobre “os orixás” e que deve servir como parâmetro para todos nós, sobretudo para aqueles que suam as camisas em prol do teatro: “[e]les eram respeitados por causa da sua força [...] [e]les eram venerados por causa de suas virtudes” (VERGER, 1998, p. 10). Arrisco afirmar que o conceito de autotranscendência é universal se o real não for submetido à imposição de significados.

Quanto ao aprendizado deste professor, deverá bastar, na brevidade deste espaço, declarar que a Roma Negra é, acima de tudo, uma lição inescapável sobre valores, desde que se tenha a disposição de encarar o oráculo permanente que o contexto geográfico oferece à percepção e à imaginação. Como viver numa cidade com tantas carências sem fazer um curso de imersão total em humildade? Como viver em meio a uma paisagem humana tão fecunda sem aprender a ter metas elevadas? Desde lá, não aspiro a ter seguidores, mas a preparar líderes através da ampliação da percepção. Num sentido pessoal, como toda aquisição cognitiva deve ser, Salvador permanece em minha memória como uma escola, do mesmo modo que colegas e alunos, como mestres – todos, sem exceção. Não mestres no sentido de que conteúdos tenham sido transferidos e armazenados, mas mestres porque todos nos ensinam: a percepção do mundo de cabeça pra baixo, a ginga, a benção e o voo de morcego necessários para que nos tornemos melhores na arte de cairmos e nos levantarmos em qualquer circunstância. Quanto mais não seja, pela gratidão de ter aprendido tanto enquanto ensinava, aos egressos e colegas da ETUFBA com quem convivi: Axé!



**IMAGEM 1**

Da esquerda (embaixo) para a direita (embaixo), Evana Jeyssan, Ana Cristina Henrique, Saulus Castro, Ana Tereza, Uerla Cardoso e Mariana Barbosa em A Mãe Desbundada, sala do Espaço Ensaio. Fotógrafo: Heder Novaes, 2012



**IMAGEM 2**

Ana Cristina Henrique e Ana Tereza Mendes atuando na esquete As faxineiras da ETUFBA, no espetáculo Esta Noite, sala de aula da ETUFBA. Fotógrafo: Sergio Nunes Melo, 2013

**IMAGEM 3**

Daniel Moreno e Uerla Cardoso em performance coautoral no espetáculo Esta Noite, pátio da ETUFBA. Fotógrafa: Hilda Lopes Pontes, 2013

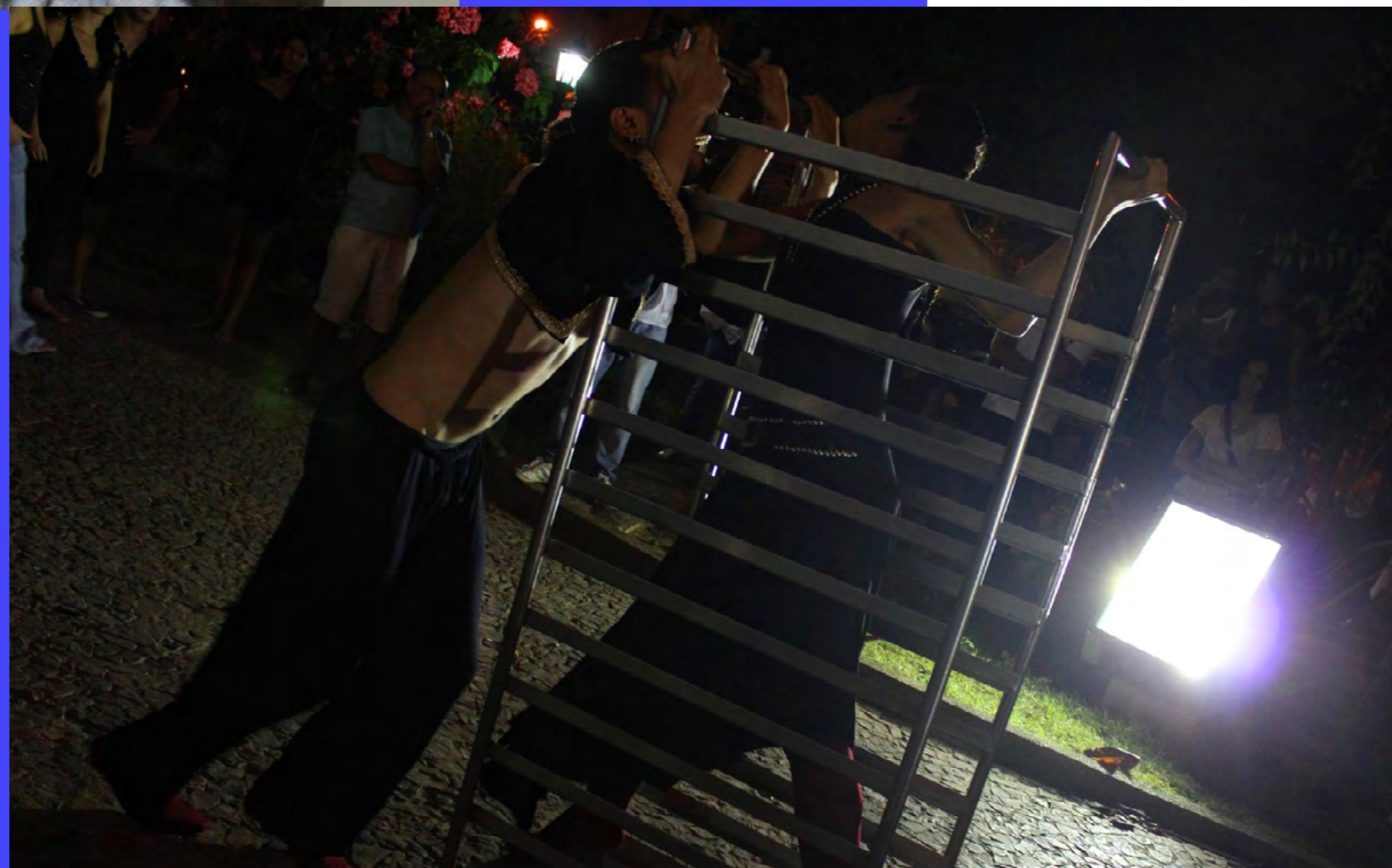




IMAGEM 4

Heraldo de Deus Borges e  
Lorena Barreto em Don Juan,  
o musical no TMG (2014)





# REFERÊNCIAS

- » ERICKSON. Ansley T. The Urban History of Education. *The Oxford Handbook of Education History*. Oxford: Oxford University Press, 2019, p. 33-47.
- » FOGEL. Gilvan. *Conhecer é criar*: um ensaio a partir de F. Nietzsche. São Paulo: Discurso Editorial, 2003.
- » GROTOWSKI, Jerzy. Performer. *Grotowski workcenter*. Pontedera: Centro per la sperimentazione e la ricerca teatrale, 1987, p. 53-57.
- » NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Além do bem e do mal*. Trad. Pugliesi, Márcio. Curitiba: Hemus, 2001a.
- » NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *O Crepúsculo dos ídolos*. Trad. Bini, Edson; Pugliesi, Márcio. Curitiba: Hemus, 2001b.
- » PIRANDELLO, Luigi. *Esta noite se improvisa*. Tradução Sergio Nunes Melo. São Paulo: Editora Tordesilhas, 2020.
- » RURY, John L.; TAMURA, Eileen H. (Eds.) *The Oxford Handbook of Education History*. Oxford: Oxford University Press, 2019.
- » VERGER, Pierre Fatumbi. *Lendas africanas dos Orixás*. Trad. Maria Aparecida da Nóbrega. Salvador: Fundação Pierre Verger / Carybe e Corrupio 4ª edição, 2ª tiragem, 1998.