

CAMINHAR, ENCONTRAR E CELEBRAR

Carlos Roberto Petrovich
educação, arte e riso

Ana Rita Ferraz



EDUFBA

**CAMINHAR,
ENCONTRAR
E CELEBRAR**

Carlos Roberto Petrovich
educação, arte e riso

Universidade Federal da Bahia

Reitor

João Carlos Salles Pires da Silva

Vice-Reitor

Paulo Cesar Miguez de Oliveira

Assessor do Reitor

Paulo Costa Lima



Editora da Universidade Federal da Bahia

Diretora

Flávia Goulart Mota Garcia Rosa

Conselho Editorial

Alberto Brum Novaes

Angelo Szaniecki Perret Serpa

Caiuby Alves da Costa

Charbel Ninõ El-Hani

Cleise Furtado Mendes

Dante Eustachio Lucchesi Ramacciotti

Evelina de Carvalho Sá Hoisel

José Teixeira Cavalcante Filho

Maria Vidal de Negreiros Camargo

Ana Rita Ferraz

**CAMINHAR,
ENCONTRAR
E CELEBRAR**

Carlos Roberto Petrovich
educação, arte e riso

Salvador
EDUFBA
2016

2016, Ana Rita Ferraz
Direitos para esta edição cedidos à Edufba.
Feito o Depósito Legal.

Grafia atualizada conforme o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990,
em vigor no Brasil desde 2009.

Capa e Projeto Gráfico
Leonardo Mota Lorenzo

Ilustração da Capa
Leonardo Mota Lorenzo

Revisão
Letícia Zumaêta

Normalização
Rodrigo França Meirelles

Sistema de Bibliotecas - UFBA

Ferraz, Ana Rita.
Caminhar, encontrar e celebrar : Carlos Roberto Petrovich educação, arte e riso
/ Ana Rita Ferraz. - Salvador : EDUFBA, 2016.

193 p.

Originalmente apresentada como dissertação (mestrado) - Universidade
Federal da Bahia, 2006.

ISBN 978-85-232-1450-0

1. Petrovich, Carlos, 1936-2005. 2. Educação - Filosofia. 3. Teatro. 4. Riso. I. Título.

CDD - 370.01

Editora filiada à



Editora da UFBA

Rua Barão de Jeremoabo, s/n – Campus de Ondina

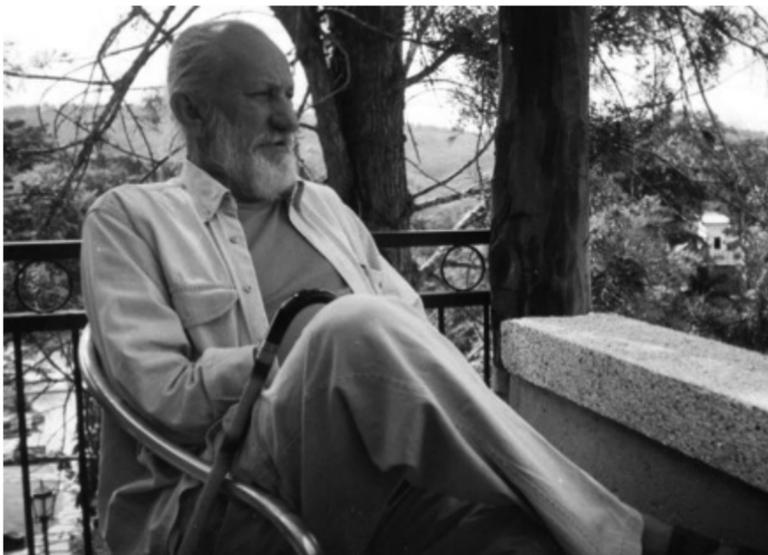
40170-115 – Salvador – Bahia

Tel.: +55 71 3283-6164

Fax: +55 71 3283-6160

www.edufba.ufba.br

edufba@ufba.br



Carlos Roberto Petrovich (1936 – 2005)

Fonte: Acervo Vanda Machado

Disquisição na insônia
Que é loucura; ser cavaleiro andante
Ou segui-lo como escudeiro?
De nós dois, quem o louco verdadeiro?
O que, acordado, sonha doidamente?
O que, mesmo vendado,
Vê o real e segue o sonho
De um doido pelas bruxas embruxado?
Eis-me, talvez, o único maluco,
E me sabendo tal, sem grão de siso,
Sou – que doideira – um louco de juízo.

Carlos Drummond de Andrade

Dedico este texto àqueles que, mantidos à margem da história oficial, não lerão os meus escritos; mas que, a despeito de toda opressão, riem desmesuradamente na praça pública.

Aos meus pais, Juracy e Lúcia, que corajosamente desafiaram a mesma história oficial para que eu possa, hoje, inventar minhas histórias.

Finalmente, a Carlos Roberto Petrovich, cavaleiro andante e filho de Ogum, que abriu caminhos para que possamos renovar a nossa utopia de uma educação ridente e brincante.

Agradecimentos

Todo o meu caminho foi de celebração. Nele, encontrei apenas generosidade e disponibilidade para compartilhar.

Sou grata:

à professora e irmã Vanda Machado, que transmutou sua dor em vida nova, apoiando sem restrições as minhas escolhas. Ao seu talento e coragem para aproximar distâncias;

a todos os entrevistados que compartilharam recordações, ajudando-me a tecer a personagem Petrovich, e a mim mesma: professores da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia: Jorge Gáspari, Nilda Spencer, Maurício Pedrosa, Eliene Benício, Harildo Deda, Ewald Hackler, Deolindo Checcucci, Maria Eugênia Millet, Sérgio Farias, Paulo Dourado, Cleise Mendes e Paulo Lima; cineasta Wilson Lins; alunos e ex-alunos da Escola de Teatro: Marinho Gonçalves, Ângelo Flávio, Rafael Moraes, Merry Batista, Iara Colina; participantes da Didá Escola de Música: Neguinho do Samba, Vivian Queiroz, Adriana Portela, Débora Regina de Souza, Rosalina Nascimento, e crianças cujos nomes foram alterados; Márcio Meireles, diretor do Teatro Vila Velha; guia espiritual, Mãe Estela de Oxossi; irmão espiritual e professor da Universidade Católica de Brasília, Roberval Marinho; Deusi de Magalhães e León Goes, atores.

a Élson Rosário, que generosamente me cedeu material de entrevistas que fez com Petrovich;

ao professor Dante Augusto Galeffi, que me inspirou com o seu “Ser-sendo” e desafiou-me a prosseguir com vigor e ternura;

à mestra Mercedes Cunha, por seu carinhoso e necessário rigor. À sua crueldade, fundamental para me inspirar caminhos éticos;

ao meu amado companheiro Basílio, meu cúmplice nos momentos mais difíceis, a minha mais profunda gratidão pelo apoio irrestrito, pelo paciente cuidado com as pequenas e as grandes dificuldades que encontrei no caminho. O meu agradecimento por acreditar e não me deixar desistir, apostando sempre nas minhas escolhas;

Por fim, a todos aqueles que encontrei e que comigo celebraram para que hoje eu seja tão diversa do que fui. “Bendita és tu e toda tua história”, dizia-me o amigo Jorge Rocha, recordação presente em muitos momentos desta minha jornada.

SUMÁRIO

Com vocês, Um tal de Dom Quixote - 13

Ride ridentes! Derride, derridentes - 17

Abriu a porta e não fechou - 21

ATO 1 - O herói das mil faces

Cena 1ª – Senhoras e Senhores, um Tal de Dom Petrovich - 29

Cena 2ª – Cricatos espelhos: instrutivas verdades - 39

ATO 2 - O conselho do Ossobaró...

Cena 1ª – No centro, a vida coletiva. Nas beiradas, também - 55

Cena 2ª – Epifanias - 63

ATO 3 - *Cum hilaritas in infinitum*

Cena única – E os bobos fazem a festa - 83

ATO 4 - Bufonarias e docência

Cena 1ª – Magister dixit - 111

Cena 2ª – Um corpo risonho e brincante conta histórias - 135

ATO 5 - Caminhar, encontrar e celebrar

Cena 1ª – Porque o caminho é vivo - 155

Cena 2ª – No princípio era o carnaval... e depois, também - 165

Cena 3ª – O riso libertador do Pelourinho - 171

Cai o pano - 183

Referências - 189

Com vocês, Um Tal de Dom Quixote!

Apresentar este livro não é tarefa fácil. A emoção toma conta e o pensamento embaralha como um caleidoscópio. Busco imagens e palavras certas que teimam em me desafiar. A verdade é que, “de acordo com o pensamento do povo de santo, como filho de Ogum, Petrô guardava características próprias dessa divindade. Os orixás, tendo sido homens na terra, emprestam aos seus descendentes no *Aiyê*, mundo natural, características que lhe são peculiares. Esta é uma religião, portanto, que não cultiva a dicotomia entre o mundo natural e o mundo perfeito e idealizado, platônico e cristão, a ser alcançado *post mortem*”, escreve Ana Rita. Carregamos pelo mundo afora e levamos para a ancestralidade todos os significados da alma, incluindo as imperfeições. No *Orum*, mundo das divindades, assim como no *Aiyê*, não existe o homem fragmentado em representações ou categorias. Petrovich viveu como um homem inteiro exatamente por suas imperfeições.

Para o povo de santo, todas as possibilidades estão em jogo, e as particularidades de cada um se manifestam na forma como se decide viver. Petrovich resolveu viver como um sujeito inteiro e carregava, sem restrições, todas as suas idades. Nunca afastou da sua alma o menino que saiu pelo mundo, buscando um pai a imagem e semelhança de Castro

Alves e por nada se livraria de um tal de Dom Quixote que enchia sua vida de sonhos inacabados. E foi justamente com estas marcas, que ele envelheceu; com o gosto de quem sempre fazia alguma coisa absurdamente coerente com a sua crença de que o mundo é bom e pode ser bem melhor. A sabedoria do velho que habitou a alma de Petrô ia desconstruindo, paulatinamente, o tônus aguerrido da juventude que fugia em disparada. Ele passou a lidar com o instituído, usando o riso e, por vezes, a sedução, sempre com a alma apaixonada por novos sonhos. Às vezes, era muito difícil; por exemplo, quando tinha que lutar contra a perseguição ao seu querido Teatro Vila Velha, plantado no meio do Passeio Público, que horror! Era quando o moinho de vento dilacerava sua alma numa solidão assustadora. Um dia, quando ele tinha todos os motivos para se enfurecer, preferiu baixar a cabeça na ponta da mesa e balbuciar suavemente: “Meu Deus, que falta de paz!” Eu chorei também.

Muitas vezes, eu vi que o seu riso era um riso doído. Os sonhos não conseguem espantar a dor. Eu percebia quando ele segurava a testa com a mão esquerda. Mas nada desvanecia os seus sonhos. E, de fato, “os seus sonhos não dormem”.

Cleise Mendes disse que Petrô era “um homem que tinha o inacreditável dom de acreditar em seus próprios sonhos”. Ele acreditava também em sonhadores. Na verdade, ele era um distribuidor de sonhos. E mesmo na sua efemeridade, ele viveu todos os sonhos. Escrevemos e publicamos um mito que criamos e trabalhamos com jovens e educadores muitas vezes acompanhados pela sensibilidade de Ana Rita Ferraz:

Conta-se que, no princípio do mundo, o Criador resolveu conceber também homens e mulheres. Enquanto inventava o mundo, teve o cuidado de deixar muitos espaços vazios para que cada um continuasse a trabalhar na criação que seria compartilhada. Quando criador e criaturas se entreolharam, ele sorriu. As criaturas, felizes, saíram correndo e gargalhando mundo afora antes de ouvir as orientações para a vida na terra. Faltou o Criador dizer que, no mundo, havia muitos espaços vazios para que os seres humanos pudessem continuar preenchendo com os seus desejos. O Criador chamou um mensageiro e mandou que fosse encontrar aquelas criaturas sorridentes e avisar sobre os espa-

ços vazios para construção dos sonhos. O mensageiro os encontrou e os convocou para a reunião. Quando ele encontrou um ponto bem alto para falar às criaturas, novamente elas fugiram não se sabe pra onde. O mensageiro voltou desolado. O Criador resolveu então criar o sono e os sonhos. E daquele momento em diante, o mensageiro recebeu a missão de todos os dias levar sonhos fosse para homens, mulheres, menina ou menino, velha ou velho, doente ou sadio. E todas as criaturas ganharam o direito de sonhar e realizar seus sonhos em qualquer lugar do mundo.

Petrovich era um distribuidor de sonhos. Cavaleiro da esperança, que se transportava de um lado para o outro, desprezando repetições inócuas. Ajudou na construção de seres humanos maravilhosos, enchendo-os de sonhos. Ainda hoje, sou tratada carinhosamente como mãe, principalmente por jovens atrizes e atores negros da Bahia.

Na escola Eugenia Anna, na comunidade de terreiro Ilê Axé Opo Afonjá, durante a formação de educadores e educadoras para o Projeto Ire Ayó, ele contribuiu com um projeto de Teatro na Educação e Cultura. Petrô exercitou, incansavelmente, as vozes daquelas pessoas para que pudessem fazer ressoar, muito longe, os princípios e valores do pensamento africano, recriado na comunidade através de mitos formadores. Este jeito de fazer educação, que passa pela arte e pela cultura, é completamente condizente com o ambiente do terreiro, um ambiente de beleza que se transforma sempre. No terreiro, se vive ritualisticamente, mitologicamente, mas também artisticamente pelos rituais que se repetem, animando a vida numa realização nunca igual. O terreiro, como um cenário em transição, estimulava Petrô a fazer coisas. Muitas coisas que podiam acontecer na escola ou com os jovens e crianças do lugar, também na Didá com Viviam, Débora e Neguinho do Samba.

Petrovich me auxiliou a contar mitos e histórias. Histórias de valor, histórias que contribuíram para um jeito de ser e ter um rumo no mundo, além de encontrar o lugar do sonho na vida. Foi assim que constatamos que, de fato, a escola precisa ser cantada, dançada, contada e tocada sempre. Não importa onde nem como. O importante é que as histórias possam contribuir para que o sujeito ocupe um espaço desejado no mundo. Petrô foi salvo por sua instabilidade criadora, pelo seu

jeito de dar partida aos sonhos e compartilhar a sua criação. Sua aspiração passava pelo ato de subir o primeiro degrau sem se importar com o tamanho da escada.

Nós nos reinventamos por 23 anos em um casamento sem assinatura nem papel. Foram justamente as suas errâncias que encheram de vida nossos espaços vazios. Sinto que os seus rastros não serão apagados jamais. Mesmo porque Petrô não morreu de doença, dor ou de tristeza. Ele simplesmente saiu de cena. Com um sorriso de esperança no rosto, ele partiu para a estreia em um novo sonho.

Vanda Machado

Ride, ridentes! Derride, derridentes!¹

Passados dez anos da conclusão do meu mestrado,² como todo(a) aquele(a) que tem o gosto pela *cont’ação*³ de histórias, a minha vontade é de reescrevê-las, desde o distanciamento e as novas leituras. Entretanto, como poderão observar, esta é uma obra habitada por muitas vozes, razão pela qual optei por manter o hálito daqueles que me narraram as aventuras burlescas de *Um Tal de Dom Quixote*, que errou aqui pelas bandas da cidade do Salvador, na Bahia; e as minhas próprias afetações à época.

Advirto que esta não é uma biografia. Antes, busquei inspirações nas experiências do professor Carlos Roberto Petrovich e no seu teste-

¹ Khlébnikov Velimir. *A encantação pelo riso*. Tradução de Haroldo de Campos. Disponível em: <<http://www.culturapara.art.br/opoema/velimirkhlebnikov/velimirkhlebnikov.htm>>. Acesso em: 28 fev. 2006.

² Este livro é resultado da minha dissertação de mestrado defendida no Programa de Pesquisa e Pós-graduação em Educação Sociedade e Práxis Pedagógica da Faculdade de Educação, Universidade Federal da Bahia (UFBA), concluído em junho de 2006.

³ A palavra “*contação*” será doravante grafada como “*cont’ação*”, um neologismo que criei para ressaltar a ideia de que toda narrativa engendra *performance*.

munho sobre um certo jeito de viver e de fazer uma educação alegre e vigorosa, através da arte e do riso, unicamente pelo gosto do estranhamento, do movimento e da criação.

O riso é o que transversaliza a história de Petrovich. Digo, entretanto, do riso carnavalizado,⁴ inspirado nos estudos de Mikhail Bakhtin (1999) sobre os romances do renascentista François Rabelais.⁵

Bem se diga, ainda, que assentadas na cultura oficial,⁶ a escola e a universidade hoje tratam o riso como algo menor e carente de vigor, resultando num escasso número de pesquisas sobre as relações entre o riso e a educação.⁷

A minha busca pelo riso foi motivada pela experiência das rígidas estruturas e estratégias de controle que têm lugar nas instituições escolar e universitária; também pela vida e produções culturais de Salvador, e, por extensão, do povo – que não serão diretamente tratadas no texto, mas que se fazem presentes como aberturas e afetações na vida de Petrovich.

Ao perguntar pelo riso na universidade, procurei-o, de pronto, nos seus rituais. Posteriormente, passei a buscá-lo em figuras consideradas pouco convencionais do ponto de vista das representações mais comuns sobre o que é ser um professor universitário. Naquela ocasião, havia lido *A morte e a morte de Quincas Berro d'Água*, de Jorge Amado (1971) – um elogio ao riso carnavalizado –, além de histórias outras sobre os bufões e bobos nas cortes medievais, representantes da cultura

4 A carnavalização bakhtiniana está bem distante do espetáculo do carnaval como o conhecemos hoje. Suas características serão apresentadas ao longo do texto, e onde se lê riso, leia-se riso carnavalizado. O objetivo de tal esclarecimento é fazer uma distinção com o que Bakhtin (1999) vai chamar de riso menor, surgido com a modernidade, que opera estritamente a partir do rebaixamento e da separação do sujeito/mundo, não possibilitando a restauração e o movimento.

5 Toda a referência a Rabelais será a partir dos estudos de Bakhtin (1999), à exceção de Marrach (1998).

6 Assumo aqui a distinção que faz Bakhtin (1999) entre a cultura dos poderes instituídos, oficiais, e a cultura da praça pública, que ele chama de cultura popular. Assim deve ser lida toda referência à cultura daqui por diante.

7 Desde 2006, o número de publicações na área tem aumentado. Ver (LULKIN, 2007; RIBETTO, 2009)

cômico-popular.⁸ Interessei-me especialmente pela obra de Mikhail Bakhtin (1999), *Cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, e pelas referências ao riso que faz Nietzsche na *Gaia ciência* (2001) e em *Assim falou Zaratustra* (2003). Desde essas leituras, percebia Petrovich como uma personagem excêntrica que, não poucas vezes, interferia no ambiente acadêmico recriando seus rituais. E, enquanto outros consideravam a alcunha de bufão um demérito, Petrovich reconhecia em si traços bufos.

Observo, ainda, que este é um livro que trata de educação. As reflexões que aqui faço necessariamente expressam a minha radical implicação com o meu objeto de estudo, qual seja, as relações entre o riso e a educação petrovichiana. A escrita é o que traduz essa minha experiência.⁹ Pelo mesmo modo, serão destacadas questões sobre a universidade, suas representações e modos de operar socialmente, até porque esse foi o solo no qual por muitos anos Petrovich semeou; e é, também, o território de onde falo.

Encarnar o verbo foi, pois, o meu desafio. A saída, uma escrita aberta atravessada por metáforas. Não poupei a recorrência a fontes literárias, ligadas ou não à dramaturgia, numa atitude deliberada, ao modo da carnavalização bakhtiniana (BAKHTIN, 1999), de borrar fronteiras. Essa opção resultou no reconhecimento da multiplicidade de sentidos que escapam a esquemas classificatórios monológicos.

Pesquisar e escrever são o mesmo gesto, penso. Todo o meu trajeto, é preciso que se diga, foi de busca por um modo de expressão coerente com o objeto intencionado, especialmente porque percebia dificuldades para tanto com a escrita modelar e impessoal em voga nos periódicos acadêmicos. Por outro lado, um texto de feição ensaística deu oportunidade para expressar-me de modo extravagante, pondo-me em questão, e ao próprio método, enquanto deixava-falar o objeto. Ressalto que as expressões “deixar-falar” ou “deixar-ser”, relativas ao objeto, não implicam consentimento, mas uma relação paradoxal de, a um só tempo, experienciá-lo e estranhá-lo. Neste sentido, o que de-

⁸ Veja, a exemplo, a história das cortes portuguesas contadas a partir das histórias dos bobos, em Sabugosa (2007).

⁹ No sentido posto por Walter Benjamin, em *Experiência e pobreza* (1985).

nomino “objeto” é, antes, uma intuição e um modo de ser na pesquisa/escrita que resultam na narração de uma história.

As dificuldades para ousar caminhos tão inseguros – pois, na pesquisa/escrita não há garantias – motivaram-me a convocar como companheiro de jornada um duplo,¹⁰ o próprio Petrovich, que troçasse dos meus medos e que rompesse com a minha inclinação para o repouso, a fim de que a vida agisse profunda e diretamente na minha sensibilidade. A ele, coube o escárnio que me possibilitou o descentramento, e, por conseguinte, o movimento necessário a uma leitura/escrita livre e criativa. Segui, então, fazendo o ajuntamento de pequenas histórias que a mim foram narradas sobre esse tal cavaleiro e por ele mesmo, inventando sentidos para o que poderia ter sido. Hoje, sequer saberei se ele reconheceria como própria esta que chamo de sua vida. Aliás, dialogando com Gabriel García Márquez (2004), “A vida não é a que a gente viveu, e sim a que a gente recorda, e como recorda para contá-la”, e, desse ponto de vista, este bem pode ser um livro de histórias inventadas.

Petrovich é, afinal, o que jaz na forma de ruínas a serem significadas. (BENJAMIN, 1984) Enquanto texto, assinala uma incompletude composicional que permite àquele que o lê a atribuição de sentidos “próprios e apropriados”.¹¹ Será sempre, por tal modo, um convite e uma provocação à invenção. E como um outro que me afeta a decifração da sua alma mostrou-se igualmente a da minha, numa radical perspectiva dialógica.

Narrarei, pois, o que me foi possível escrever a partir dos restos dos divertimentos deixados pela festa que foi a sua vida. Contarei a vocês como esse homem se lançou na direção da utopia de uma educação ridente, brincante, mofa e vigorosa, enraizada nas tradições culturais e nos afetos que o implicavam com o seu caminho e o seu caminhar.

¹⁰ O duplo funcionou como um *alter ego*; nesse caso, com a função específica de me parodiar – paródia no sentido original de canto paralelo. O sentido do duplo é, também, utilizado por Artaud no seu Teatro da Crueldade. Para ele, “Toda verdadeira efígie tem sua sombra que a duplica; e a arte se instala a partir do momento em que o escultor que modela acredita liberar uma espécie de sombra cuja existência dilacerará seu repouso”. (ARTAUD, 1985, p. 22)

¹¹ Expressão criada pelo professor Dante Augusto Galeffi.

Este livro mostra pistas da viagem de formação de Petrovich: de como se tornou um mestre que usa chapéu de guizos e toga de professor. Em 2004, disse-me que a vida e a educação se fazem de três formas: *caminhar, encontrar e celebrar*. Sobre isso, tratarei: de caminhos, encontros e celebrações.

Abriu a porta e não fechou...

Mas quem era mesmo esse tal de Dom Quixote e que ideias disparatadas o assemelhavam à personagem de Cervantes? Os cenários são diversos e efêmeros, vocês verão. São carne, espírito e memória. E nada mais coerente, pois que se vai tratar de um sujeito errante. Soubesse eu cantar belas trovas, com versos e música, me sentiria mais à vontade para falar de um sonhador. Mas a mim coube a missão de seguir o eco das suas gargalhadas e bufonarias para contá-las, no sítio da universidade, pela escrita.

Foi naquele nosso último encontro, quando o convidei a me narrar as suas experiências, que o professor advertiu-me acerca do grande perigo: o pesquisador se apaixonaria pelo seu objeto. Estabeleceu, então, uma cláusula contratual: tratar a sua vida com carinho e com respeito. Percebi, de imediato, que a sedução pelo risco, bem como pelo riso, daria intensidade às nossas buscas.

Petrovich era eloquente na fala e no corpo. Às vezes, contudo, ficava quieto e, em profundo silêncio, escutava-me. Empolgado por protagonizar mais uma história, tornado personagem, apresentou-me fragmentos da sua arte bufa: insistia em estabelecer vínculos entre a universidade e a cultura popular, ou seja, não oficial; não se poupava da sensualidade e da erotização; realizava inversões pouco convencionais, parodiando o instituído; utilizava com naturalidade palavras que feriam o pudor dos ouvintes; abusava do riso, da pantomima e da farsa.

Ele morreu dois dias após o encontro no qual me concedeu o privilégio de compartilhar suas histórias. Foi enterrado em 28 de abril de 2005 ao som da música tema de *Um Tal de Dom Quixote*. O clima de comoção, de cantorias e de narração de histórias embalou a partida daquele que marcou o teatro e a educação baianas pela força da criação coletiva.

Este livro é um compromisso ético com ele, além de uma maneira de mantê-lo vivo pelo compartilhamento de uma memória comum tecida por amigos, colegas, alunos e ex-alunos, por sua companheira e por sua guia espiritual. Como poderão observar, algumas falas se referem a ele no presente, considerando que as entrevistas ocorreram nos meses imediatamente subsequentes à sua morte.

Certamente ele estaria rindo do meu pasmo diante do movimento incessante da vida – assim agia, cruelmente, o meu duplo. E, no Jardim da Saudade (cemitério situado na cidade de Salvador - Bahia), enquanto ouvia as crianças da Didá¹² e caminhava entre túmulos, fui tomada por uma estranha melancolia. Percebia uma proximidade gêmea entre o riso e a morte. Recordei-me, então, dos professores nas classes de educação infantil que, ao findarem uma história, costumam dizer: “abriu a porta e não fechou”. Petrovich deixou a porta aberta como provocação: agora, quem quiser que continue inventando e contando histórias.

“É, eu me transformei, me deixei transformar”, disse-me ele em 2004,¹³ gargalhando, quando o confrontei com o silêncio no qual frequentemente imergia. Transformou-se. Para seus irmãos do candomblé, virou ancestral; os bufões diriam que virou bufa; para mim, tornou-se inspiração. Ele tinha razão: apaixonei-me pelo meu objeto, ainda que somente ao final pudesse compreender que todo objeto é pretexto. A despeito do temor de matar a sua intensidade com a minha letra, descobri que é mesmo o *pathós*, a paixão, aquilo que me excita a caminhar. E, como todo caminhar é inevitavelmente perigoso, nosso encontro foi um perigo.

Tratarei, então, do modo singular de Petrovich mover-se na vida caminhando, encontrando e celebrando. Narrarei como essa disposição

¹² Organização não-governamental que atua na região do Pelourinho, Salvador - Bahia, criada por Neginho do Samba e presidida, à época, por Vivian Queiroz. Desenvolve projetos de arte-educação com crianças e jovens da região e adjacências.

¹³ Quando o procurei, em 2004, para conversar sobre o riso, sequer eu suspeitava que em 2005 o convidaria para esta pesquisa.

se *re-vela*¹⁴ na experiência de ser professor, criando caminhos que comungam com tais princípios. É preciso atentar, contudo, que, como um homem de encruzilhadas, pouco afeito aos caminhos retos, caminhava, encontrava e celebrava a um só tempo, fazendo da sua vida um evento festivo. A festa é o lugar do caos, do riso que põe o mundo de ponta-cabeça, criando uma fraternidade universal. Na origem, está a vida coletiva. A tríade proposta, ou a educação petrovichiana – caminhar, encontrar e celebrar – convertia-se, assim, num chamamento para essa experiência de êxtase e de comunhão.

Busquei-o no intuito de conseguir respostas para as minhas inquietações. Enquanto caminhava, contudo, descobri que apenas o encontro pode *re-velar* a alma no seu acontecer: o outro é labirinto que provoca o caminhar, convertendo-se na busca da verdade impossível. E, na procura da minha alma, o encontro com o homem Petrovich, com o ator Petrovich, com o poeta Petrovich, com o louco Petrovich, com o ogã Petrovich, possibilitou-me viver o caminho e o caminhar como o mesmo. E celebrar. A viagem fez-se, afinal, um não-lugar, um *u-topos*¹⁵, na direção de ser o que se é, desde que nunca suspeitemos remotamente o que somos, diz Nietzsche (1985), ou onde chegaremos. Esse foi o ensinamento do mestre: a crueldade do caminhar.

Afinal, instigada por possíveis ressonâncias entre o riso e a arte bufa descritos por Mikhail Bakhtin (1999), o riso visceral e corrosivo de Nietzsche e o projeto educacional de Carlos Roberto Petrovich, deparei-me com o que está fora dos limites da razão, o que se constitui numa outra razão ou, ainda, uma não-razão, uma desrazão – lugar do riso e

¹⁴ Revelar deriva do latim “*revelatio*”, ato de mostrar, descobrir, destapar, dar a conhecer, retirar o véu. “*Re*” indica oposição, e “*velare*”, cobrir, tapar; de “*velum*”, véu. Propositadamente, desliguei o prefixo “*re*” do núcleo “*velar*”, a fim de chamar a atenção para os sentidos opostos que compõem a palavra “*revelar*”.

¹⁵ Tratarei da utopia no sentido dado por Fernando Birri, atribuída ao poeta Eduardo Galeano: “Vejam bem, a utopia está no horizonte, e se está no horizonte eu nunca vou alcançá-la porque, se caminho dez passos, a utopia vai se distanciar dez passos. E se caminho vinte passos, a utopia vai se colocar vinte passos mais além, ou seja, eu sei que jamais vou alcançá-la. *Para que serve? Para isso, para caminhar*”. (GALEANO, 2014, grifo do autor)

da arte que torna possível uma Gaia ciência.¹⁶ Gaia é terra, deusa da fertilidade. Gaia é alegria. Portanto, uma ciência Gaia refere-se ao caráter mundano, relacionando-se a tudo que é intensamente vivo e livre.

Foi assim que o percurso na direção do ser pesquisadora pela via do riso e da arte, despertou-me para a beleza de um outro que apenas se insinuava, *re-velando-me* que o encontro entre duas presenças se dá unicamente enquanto abertura e disposição para a morte.

As intensidades não me faltaram. Necessitei, para compreender o projeto educacional de Petrovich, conhecer o modo como ele se lançava despudoradamente, orientado, antes, pelo desejo de viver o encontro como sagrado, fazendo-o o próprio acontecer educativo. Ele e o seu projeto se confundiam, ou se co-fundiam, e não preexistiam a esse lançamento. Por isso, vocês não encontrarão aqui um conjunto de estratégias e de passos que possam identificar um método pedagógico criado pelo professor. Essa condição comunga, antes, com as noções mais prosaicas de projeto, assentadas numa temporalidade que evolui linearmente para além do sujeito desejante. Como dito, tratam-se de inspirações petrovichianas. Ou provocações, conforme se disponham a escutá-lo.

Se há um legado, esse está nas implicações políticas, éticas e estéticas que o situavam no âmbito da materialidade da vida, nas ações concretas¹⁷ do fazer educativo e artístico. Petrovich era um homem de teatro e usava a sua arte a favor das suas posições no mundo. Usava-a como um processo permanente de criação do si mesmo, de modo brincante e cruel. Entretanto, com o riso fácil contrastava a seriedade dos que querem mudar o mundo. O riso que não incorpora a seriedade é débil e não se constitui numa experiência extática capaz de perturbar referências e alterar perspectivas. Seu riso era doído¹⁸ e doído, um riso trágico.

Como um professor que usava ao mesmo tempo um chapéu de guizos e uma toga (LARROSSA, 1999), transgredindo a quarta parede

¹⁶ Alusão ao livro de Nietzsche, de mesmo nome.

¹⁷ A palavra concreta será utilizada referindo-se a relações de imanência, em contraposição ao pensamento abstrato cultivado sobremaneira na universidade.

¹⁸ Referência ao título do livro *O riso doído*. (REÑONES, 2002)

para fazer das suas aulas momentos de encontro e de celebração, ele assombrava e encantava, provocando amores e ódios. Mas como se tornar um professor assim?

Intuí que acompanhar o seu percurso formativo iria me ajudar a decifrá-lo – ou, por outra maneira, ser devorada pelas minhas próprias questões. Poderia aprender com ele como se tornou versado nessa arte de parodiar o mundo, fazendo de seus alunos companheiros de viagem.

Foi assim que o projeto educacional do professor Petrovich lançou-me numa pluralidade de caminhos que convocavam a educação, a cultura, a arte e a religião, com igual vigor. Compreendi, então, a impossibilidade de precisar limites entre o homem, o artista, o educador e o devoto; bem como entre os campos do conhecimento. Lembremos que ele transitava no limiar,¹⁹ ou nas encruzilhadas, território de múltiplas confluências e desvios.

Iluminar o riso, seria, por tal feita, potencializá-lo, criando uma teia tensiva na qual a cultura, a arte, a corporeidade, a ambivalência, a paródia e a quebra de hierarquias se fazem presentes como princípios do educar, próprios do riso carnavalesado e dos caminhos petrovichianos.

Enquanto caminhava, inúmeras foram as questões que me serviram de guia, ou de provocação, para a continuidade desta pesquisa: poderia o professor Carlos Petrovich, ao tensionar o pensamento sério dogmático com o riso, na universidade, inspirar novas práticas e ontologias na educação? Como deixar-falar o objeto? E, parafraseando Fernando Pessoa (2006), como dizer da alma de outrem quando quicá possa eu dizer da minha própria?

Método é caminho. E isso, desde a tríade petrovichiana, implicava-me radicalmente com a inclinação para criar, inspirada pelos encontros e pela festa. O que significa um método que acolhe a festa? Existiam, ainda, as distâncias entre os modos de caminhar inventivo e

¹⁹ Termo utilizado por Bakhtin (1999) ao se referir à ambiguidade, ao trânsito, ao conflito, ao inacabamento, à tensão, à polifonia. O limiar é, por excelência, um princípio da carnavalização e se contrapõe à ideia de acabamento, de fechamento, de unicidade e de perfeição.

contingente, e as concepções prescritivas que orientam grande parte das práticas investigativas e pedagógicas na academia.

Se, por um lado, a sua morte lançou-me no vazio das perguntas, por outro, possibilitou-me encontrar e celebrar com seus companheiros de jornada para compartilhamento das experiências vividas com o professor e amigo. A imersão no seu mundo através da escuta atenta dos entrevistados, das suas próprias narrativas, dos filmes e peças que realizou e da entrada na sua biblioteca, fez-me perceber que seu projeto transpunha os limites institucionais, enredando uma pluralidade de espaços e modos de vida que exigiam a ampliação das minhas leituras para além da universidade.

Decorridos quase nove anos, sua fala ecoa cada vez mais forte em mim. Observo, contudo, que os jovens já não sabem desse tal de Dom Quixote, “um homem que tinha o inacreditável Dom de acreditar em seus próprios sonhos”. (MENDES; MEIRELES, 1998) E de vivê-los. Os seus rastros, contudo, vão sendo apagados pelo afã da novidade e pelo tempo vazio da produção capitalista. E para que não se queimem bibliotecas e sonhos, é preciso seguir, como dizia Petrovich, com uma missão de griô:²⁰ contando histórias e compartilhando memórias.

E, se uma gargalhada antecedeu a luz (MINOIS, 2003), o riso é a abertura para o acontecimento e para o que passa a vigorar. Então, principiem esta leitura rindo de qualquer possível antecipação: de Petrovich e dos rumos que esta escrita tomará. Uma desrespeitosa gargalhada é a convocação para uma leitura insegura e incerta, em primeira pessoa (mas qual não é?). Este texto é um convite à autoderrisão.

Então, riam... Riam e se encantem com o seu próprio riso! E tenham com as ideias petrovichianas um encontro sem analgesias.

²⁰ Referência àquele que, em algumas comunidades do continente africano, é responsável pela preservação da memória através da narração das histórias do seu povo. Enquanto narra, dança e canta numa *performance* integrada que possibilita manter viva a tradição, recriando-a.



ATO I

○ herói das mil faces

Cena I^a

Senhoras e senhores, um tal de Dom Petrovich

Assim como em *O nome da rosa* (ECO, 2003), a chave para resolver o enigma dos assassinatos que ocorriam no mosteiro estava nos labirintos da biblioteca, e, finalmente, no livro perdido de Aristóteles que tratava da Comédia, também eu supunha encontrar pistas na biblioteca de Petrovich, que me possibilitassem decifrá-lo. Esquadrinhando-a, pois, descobri na contracapa do livro *O herói de mil faces* (CAMPBELL, 2000) uma dedicatória datada de janeiro de 2002, escrita de próprio punho:

“De Petrô para Petrô, determinado em sua jornada de sucesso”. (PETROVICH, 2002)

O que leva alguém a dedicar para si mesmo uma obra que versa sobre mitologia e cujo título revela a multiplicidade no que se supõe um?

Pois bem: a busca do pai precipitou a aventura do herói,²¹ aqueles “portadores simbólicos do destino de Todos”. (CAMPBELL, 2000, p. 40)

²¹ Importante ressaltar que essa busca não estará sendo observada na perspectiva da psicanálise, mas nas perspectivas mítica e mística.

Foi esse o chamamento que deu início à sua viagem. Estava decidido a deixar a casa paterna em Natal, Rio Grande do Norte, e partir para a cidade do Rio de Janeiro, onde tentaria o ofício de contrarregra – animado pelas experiências teatrais que vivera – quando a mãe lhe fez uma revelação: aquele que cria ser o seu pai era, de fato, o homem que o adotou. Esta passagem foi rememorada por Petrovich nas ocasiões em que fez referências à sua família, no programa *Frente a Frente* e nas entrevistas concedidas a mim e a Élson Rosário:

Meu pai, eu não sabia a imagem dele; eu confundia a imagem dele com a imagem de Castro Alves porque um dia eu perguntei à minha mãe [...] Aí ela pegou uma foto e por destino, coincidência, era uma foto de Castro Alves. E dizia:

– Teu pai é igualzinho a este homem. Olha a foto dele: tem este bigode, tem esta cabeleira; e teu pai faz poesia, e teu pai faz teatro; e teu pai é assim....

Eu saí com aquela fotografia.

– Onde ele está, minha mãe?

– O teu pai está na Bahia.

Eu olhava para a foto;

– E ele faz poesia?

– Faz.

– E ele faz teatro?

– Faz. (Petrovich, 1997)

A ambiguidade característica do riso carnavalizado, expressa nas múltiplas feições que se misturavam, está na origem do mito que ele pretendia realizar. Foi assim que, atendendo ao destino, rumou à misteriosa terra chamada Bahia, no ano de 1956. A voracidade com que se entregava à leitura da mitologia fazia-o crer que algo especial lhe estava reservado. E não podia ser coincidência: no *ABC de Castro Alves*, do escritor Jorge Amado, homens que escreviam sobre o interdito, aprenderam sobre liberdade e poesia.

Há mesmo leituras que contaminam o espírito, como adverte o arconte cego de *O nome da rosa* (ECO, 2003); por isso, livros são proibidos e queimados. Os mais velhos já o haviam alertado sobre o fato de

que a leitura do *ABC* o tornara um comunista, e, desde então, as ideias de uma sociedade igualitária e de bens comuns nunca mais o abandonaram.

A partida do herói foi instigada não apenas pelo desejo de encontrar aquele que lhe deu a vida, mas também pelo mistério da terra distante onde, contavam-lhe, uma mulher negra enfeitiçara o seu pai, rememora ele ainda no *Frente a Frente*:

A Bahia me aparece assim como uma coisa maravilhosa, uma coisa difícil, uma coisa perigosa: era feitiçaria. Onde se escreveu sobre um homem que não se podia falar. Era mistério. (PETROVICH, 1997)

Só o mistério precipita a partida. A ausência da figura paterna e a imprecisão do seu paradeiro não se converteram em impeditivos para a viagem. Mulheres negras que faziam poderosos feitiços e roubavam a vontade dos homens, seres mágicos e monstruosos, a pobreza da caatinga brasileira e a perversidade da cidade grande eram os antagonistas que precisavam ser vencidos. Petrovich compreendia que outros heróis já haviam percorrido esses caminhos e as suas pegadas lhe *re-velavam* ensinamentos. Na longa viagem aprendeu que “[...] ele e seu oposto são, não de espécies diferentes, mas de uma mesma carne” (CAMPBELL, 2000, p. 110), como percebia no mito de Hércules, seu herói grego preferido:

Tem uma hora que ele [Hércules] luta com os Titãs que ele levanta da terra; os Titãs se alimentam da terra. Quando eles levantam, eles se esvaziam e morrem. Porque às vezes a gente quer lutar com uma coisa que é a gente, é parte da terra da gente. (PETROVICH, 2004)

Na fala de Petrovich, há uma referência direta à terra como o baixo que regenera, como aquilo que nutre e faz nascer, contrariamente ao alto que leva ao esvaziamento e à morte – nesse caso, a morte como destruição, cessação da vida. O baixo em Bakhtin (1999) tem esse sentido de comunhão: ao mesmo tempo em que degrada e nega tudo o que é elevado, abstrato e ideal, afirma o começo produtivo. Esse princípio

opõe-se a toda separação das raízes materiais e corporais, sendo o povo porta-voz dessa ambivalência regeneradora.

Assim, a encenação dos mitos foi o que tornou possível ao Homem²² brincar e degradar o temido, regenerando-o a partir do baixo absoluto. Desse modo, subverte-se o tempo mítico para produzir o tempo histórico. E, nesse jogo incessante de destronamento e de coroação, ecoa o riso carnavalesco. Petrovich, por saber disso, nos últimos anos de sua vida ocupou-se em recriar mitos.

Sabia também que o destino, sem qualquer ilusão de transcendência, é o que torna possível a viagem. E, nesse caso, deixo antever a coincidência conceitual – todo projeto é viagem. O projeto de Carlos Roberto Petrovich foi a sua viagem de formação para ser aquilo que é, acautelando-se, contudo:

Que alguém se torne o que é pressupõe que não suspeite remotamente o *que* é. Deste ponto de vista possuem valor próprio até os *desacertos* da vida, momentos de desvios e vias secundárias, os adiamentos, as ‘modéstias’, a seriedade desperdiçada em tarefas que ficam além da tarefa. (NIETZSCHE, 1985, p. 75)

Sobre desacertos, Petrovich costumava dizer, nas palavras de Vanda Machado: “não há erros, apenas errância”; e nesse vagabundear empenhou a sua vida. E foi errando pelo Brasil e com a certeza de um destino a cumprir que ele desembarcou na Terra de Todos os Santos: “*Cheguei em Salvador, um cavaleiro em busca de esperança*”. (Petrovich, 2005)

Confessa em entrevista a Élson Rosário, fazendo referência às histórias que ouvira sobre a Coluna Prestes. O pai biológico era também o pai simbólico, idealizado, que aparecia como promessa de desvelamento do enigma do si mesmo. E quaisquer que fossem os perigos da viagem – seus medos, seus demônios, seus antagonistas –, precisariam ser enfrentados, pondo-o à prova.

Para o herói, toda jornada enseja paradoxos e não tem fim – o pai encontrado não guardava, pois, semelhanças com o abolicionista que cantava em versos a liberdade. Esquecera-se da poesia e dos palcos,

²² A letra maiúscula será usada para designar o gênero humano.

ainda que Petrovich tenha estreado no teatro em 1956 com a peça *Beatriz*, que tinha como dramaturgo o seu pai, Urbano Brandão, e como diretora Jurema Penna – época na qual integrou o Teatro Experimental da Bahia, imediatamente antes de ingressar na Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (UFBA), criada pelo ideal modernista do então reitor Edgard Santos, naquele mesmo ano.

Os deuses jogam: orientam e desorientam no registro da tragédia, fazendo sucumbir os Homens aos seus desígnios. Afinal, é correto ver Petrovich como um herói trágico?

Segundo Brandão²³ (1984), quando o *métron* (a medida de cada um) é ultrapassado, a tragédia se realiza. Para ele, a tragédia está intimamente relacionada ao mito dionisíaco e à possessão, incorporando, portando, elementos satíricos. Após frenéticas e vertiginosas danças, em festas regadas a vinho, os devotos de Dioniso, os homens-bode ou sátiros, criados no imaginário popular, entravam em êxtase (sair de si) e incorporavam o deus (entusiasmo), ultrapassando a boa medida e tornando-se heróis (*anér*). Ainda o autor conclui: “Tendo ultrapassado o métron, o *anér* é, *ipso facto*, um *hipocrités*, quer dizer, *aquele que responde* em êxtase e entusiasmo, isto é, o ATOR, *um outro*”. (BRANDÃO, 1984, p. 7, grifo do autor)

A professora Cleise Mendes e o professor Roberval Marinho reconheciam esse sentido trágico em Petrovich – na sua irresistível atração pelo abismo existencial que afirma ao Homem a sua mortalidade e a sua medida, na fala da referida professora. Aquele que comete a desmesura é, antes, um *ántropos*, um simples mortal. A ultrapassagem da *hybris*, “violência feita a si própria e aos deuses imortais” (BRANDÃO, 1984, p. 7), é o que fará dele um herói, um ator. A jornada de Petrovich assemelha-se à viagem de outros tantos heróis que ousaram tomar nas mãos o próprio destino, cometendo, pois, uma desmesura. Logo, poderíamos pensar que nada lhe era mais próprio, considerando que ele era um ator cuja escolha se afirmava a cada momento.

Por outra via, para ampliarmos nossas reflexões sobre o lugar do herói, dessa vez pela vertente cômica, entra em cena outra personagem, de origem espanhola, denominada pícaro. Ao analisar *A morte e a mor-*

²³ Livro encontrado na biblioteca de Petrovich.

te de *Quincas Berro d'Água* (AMADO, 1971), Cerqueira (1997) descreve o pícaro como um anti-herói: vagabundo, andarilho, burlesco, servo de vários patrões, sempre usando da astúcia para resolver as confusões nas quais se envolvia. Completamente amoral e nômade, sua grande meta era resolver questões de sobrevivência como a fome. Não tinha grandes ideais e nem era movido por valores supremos como amor, honra e justiça, atitude típica dos heróis que afrontavam a ordem vigente. O pícaro, semelhante às personagens da *Commedia Dell'arte*, revelava, pelo riso, as contradições da vida em sociedade.

Tais considerações são relevantes para não sermos tentados por purismos, e mesmo para evitarmos posições polarizadas e excludentes: um herói ou um pícaro? Petrovich afirmava o jogo e a multiplicidade como modos de existir.

A sua busca por um pai à imagem de Castro Alves, numa dimensão cósmica, era também o desejo de encontro com o Deus-Pai – Olorum, Cristo, Khrisna, “qualquer que seja o seu nome”, dizia ele ao se referir ao Criador. E, acerca da relação que estabelecia com o sagrado, novamente colegas da Escola de Teatro comentam:

Uma das coisas que marcava Petrô era a religiosidade muito forte. Ele tinha uma relação muito forte com Deus, num sentido bem amplo... ele era muito místico, voltado para busca de si mesmo no universo, e de Deus. (DEOLINDO CHECUCCI)

A religião é uma coisa muito importante para Petrô; parece-me, no sentido do re-ligar. (HARILDO DEDA)

É interessante observar que a dimensão mística e mítica de Petrovich estava ancorada na imanência do *religare*, solo no qual ele semeava o seu projeto de educação. A procura do divino se realizava na busca pelo humano, talvez do humano do Homem que ainda não existe, parafraseando Camus (PINTO, 1998).²⁴ A radicalidade das suas experiências e vínculos possibilitava-lhe a criação de sentidos múltiplos e imperma-

²⁴ “A revolução consiste em amar um homem que ainda não existe”. (PINTO, 1998, p. 187)

nentes, ao mesmo tempo em que mortificava-o pela necessidade de amarras. Algo se manteve durante sua vida, contudo, refere Paulo Dou-rado, observando que não percebia diferenças nas buscas que o colega e amigo empreendera antes e depois da sua suspensão a filho de Ogum.

Como filho de Ogum, ele guardava características próprias dessa divindade, em acordo com o imaginário do terreiro. Os orixás, tendo sido homens, emprestam aos seus descendentes no *Aiyê*, mundo natu-ral, características que lhe são peculiares. O candomblé, por excelência, uma religião imanentista do aqui e agora, não cultiva a dicotomia entre um mundo perfeito e idealizado, platônico e cristão, a ser alcançado *post mortem*, e aquele dos sentidos e da imperfeição. No *Orum*, mundo das divindades, assim como no *Aiyê*, não existe o Homem fragmentado em representações, e a categoria do tempo da experiência é fundado-ra. Para o povo do Axé, todas as possibilidades estão em jogo, e as parti-cularidades de cada um se manifestarão na forma como decidem viver. (MACHADO; PETROVICH, 1999)

O tempo da experiência esteve, no mundo antigo, e mesmo hoje em culturas ágrafas, estreitamente ligado à sucessão das estações; por-tanto, da sementeira, do crescimento e da morte, destacando-se como tempo cíclico e orgânico. Posteriormente, contudo, essa noção foi am-pliada para os fenômenos sociais, mais especificamente a partir do Re-nascimento, resultando na concepção histórica do tempo. Ganham destaque, então, como meios de expressão artística e ideológica des-se sentimento da história, as imagens grotescas, caracterizadas pela abundância, pela ambivalência profunda, pela propensão para extra-polar limites e por um universo em permanente criação – traços distin-tos da vida perfeita e acabada traduzida na estética clássica. (BAKHTIN, 1999) Tais considerações são relevantes na medida em que podemos reconhecer no terreiro as marcas do grotesco, através dos modos como naquele espaço a vida se realiza pela materialidade imediata e também pela ambiguidade e contradições próprias de suas imagens.

Quanto a Petrovich, relativamente às suas incoerências e imersão na vida religiosa do terreiro do *Afonjá*, seria um deslize ético tentar, através de uma conciliação teórica, resolver os seus paradoxos. Ele não era um homem virtuoso e isento de conflitos. Era feito à imagem e semelhança de todos os Homens. Era a expressão de uma pluralidade

dissonante, na percepção dos entrevistados, que se re-velava de formas mais ou menos enfáticas. O fato é que a vivência do terreiro potencializava uma infinidade de máscaras, transformando a sua angústia em mais vontade de arte e de vida.

As entrevistas foram realizadas num clima de comoção, por conta da perda recente do colega e amigo, e quase todos os entrevistados, muito emocionados, focaram as qualidades de Petrovich que consideravam positivas, ou socialmente adequadas.

O professor Ewald Hackler, à exceção, que identificava nele intolância, irritação, inconstância e falta de persistência nos eventos dos quais participava, reconhecia também o grande ator, “de perspectiva brilhante”, cujo talento fora desperdiçado pelo temperamento lábil. Admite que, por não serem feitos da mesma matéria, ele e Petrovich, é provável que também o último tivesse tido dificuldades para conviver com o seu jeito tão diverso. Identificava-o com uma criança – analogia também observada em falas de outros entrevistados – deixando entrever, nas suas palavras, o modo como Petrovich relacionava-se com a temporalidade, com a vida e com a morte:

Ele não trabalhava muito estável. Ontem ele inventava uma coisa, hoje outra. Então era muito difícil; você não consegue trabalhar com calma, ele sempre olhava o que estava sendo feito no momento; a mentalidade impaciente de uma criança. Criança também cansa muito; com energia louca, monta o circo, mas não se preocupa se desmonta porque amanhã a criança prefere montar um outro circo. Ele tinha essa compulsão de convocar as pessoas; era o que ele bolava no momento, de motivar, movimentar. Quando a pessoa conhecia, sabia que isso era como uma trovoada: passava. Têm pessoas que fazem isso com os pais; parece uma coisa de juventude, a primeira vista, mas não leva a um resultado, a uma coisa concreta. Então essa impressão, esse impacto se desfaz, fica só a impressão.
(EWAL HACKLER)

Essa inquietação, essa energia louca e inventiva, essa impermanência típicas dos infantes e jovens “Mas, de quem recebe a meninice os seus atrativos? De quem, se não de mim, que lhe concedo a graça de ser

amalucada e, por conseguinte, de gozar e de brincar”, diz a Loucura no seu autoelogio (ERASMO, [198-]), alegando a prerrogativa de provocar o riso. De fato, não era fácil conviver com um velho por cuja boca e modos de ser ditava a Loucura.

Sinalizações outras quanto ao seu temperamento explosivo apareceram nas falas de colegas que, entretanto, davam tom de complacência risível aos fatos narrados. Cito o episódio no qual, durante uma reunião de colegiado na Escola de Teatro, Petrovich atirou uma cadeira num colega. Atitudes intempestivas e violentas deste tipo geravam, por vezes, comentários como os de Merry Batista: *“Algumas pessoas dizem: ‘mas Petrovich é muito grosso’, ao comentarem minha tolerância e complacência com ele. Quem não conhecia ele de fato se assustava. Você tinha que conhecer a beleza dele para depois qualificar”*.

A estudante da Escola de Teatro Marilene Santana, que participou da Atividade Curricular em Comunidade (ACC)²⁵ *Griô Kaiodê: contando histórias com alegria*, fez referência semelhante à da atriz: “Petrô para mim é uma pessoa gostosa de se lidar. Antes eu o achava grosseiro, mas depois que eu o conheci essa impressão se transformou na certeza do contrário. Ele é o meu mestre.” (GOMES; BATISTA, 2002, p. 8)

Aparece aqui a ambivalência, dessa vez acompanhada pelo exagero, e ambos remetendo ao realismo grotesco. Convém observar, ainda, que os filhos de Ogum, para Verger (2006), são impulsivos, briguentos e persistem em seus objetivos, resistindo a toda dificuldade. Possuem, ainda, humor lábil, indo do acesso intempestivo de raiva, à docilidade e paciência profundas. Petrovich era filho de Ogum.

Uma visão caleidoscópica *re-vela*, também, outras incongruências do homem ator: o desaparego que tinha das formas em oposição ao seu rigor na observância ao texto. Enquanto imergia sem âncoras na vida das personagens que representava nas diversas peças que encenou, guardava obediência espartana para com o diretor, e cuidado religioso com colegas e rituais do teatro. A professora Cleise Mendes ressaltou que, a despeito da necessidade imperiosa de transformação e criação,

²⁵ Programa de extensão da UFBA, criada na gestão do Reitor Felipe Perret Serpa, 1993-1998, congregava em torno de atividades de campo, um professor e dez estudantes com formações distintas.

Petrovich dava um sentido muito mais apolíneo à vida, e no momento da representação tornava-se a personagem, sem qualquer dúvida sobre a sua existência ou convicções:

A postura dele em relação a isso era de enorme seriedade, aqui opondo àquela coisa da dúvida (a verdade maior dele naquele momento era ser Dom Luís).²⁶ A capacidade dele de integrar o personagem, acreditar no personagem. Ele não tratava aquilo de maneira superficial; ele tinha construído um ser com quem estava toda noite e de repente estava ali se despedindo daquilo.²⁷
(CLEISE MENDES)

A austeridade de Dom Luís estava presente em muitos momentos, em especial quando se tratava do cumprimento de acordos – faltas e atrasos não eram tolerados, se implicavam a negligência com o outro. A fixação em imprimir medida às relações que estabelecia sinalizava o impulso apolíneo, referido pela professora Cleise Mendes, na direção de uma ética e de uma estética que, confrontadas com a profunda dor de saber-se transitório, dava sentido trágico às suas realizações. Talvez por isso a visceralidade da arte na sua vida: único modo de suportar tal condição, para Nietzsche.

Assim, o sagrado e o profano, em coexistência tranquila ou conflituosa, eram vividos com a mesma intensidade e seriedade – um sério que se sabe aberto e efêmero, pois se mantém em permanente diálogo com o riso – conferindo-lhe tom devoto, religioso e rigoroso nas pequenas realizações cotidianas. Com igual intensidade, estas ganhavam matiz de obra de arte, afirmando mais uma vez o *páthos* trágico, por excelência.

²⁶ Dom Luís era o pai de Dom Juan, no espetáculo *Dom Juan*, 1997.

²⁷ Refere o episódio no qual flagrou Petrovich, no último dia do espetáculo *Seis Personagens à Procura de um Autor*, sentado frente ao espelho no camarim, chorando copiosamente enquanto retirava a maquiagem.

Cena 2^a

Caricatos espelhos: instrutivas verdades

Em 1997, na entrevista para a TV Educativa, instigado pelo nome do programa, *Frente a Frente*, Petrovich percebeu-se num momento especial de autoavaliação, sentindo-se convocado pela pergunta ontológica “Quem sou eu?”.

Esse Frente a Frente é um desafio. É muito difícil para mim. É como se eu olhasse para a câmera da televisão e visse um espelho, um espelho onde não me vejo e fico perguntando: ‘Espelho, espelho meu, quem sou eu?’ ‘Porque quando você falava, você falava de personagens que eu representei. Aí eu procuro esses personagens; eu acho que fiquei perdido neles. Que identidade eu tenho, onde eu fiquei perdido? Em que máscaras? Qual é a minha identidade?’.

O herói das mil faces, projetado no jogo do desmascaramento e da mitopoética, revela, afinal, o desejo de recuperação da identidade perdida. Não penso ser leviano afirmar que Petrovich sabia que a fidelidade do espelho é ilusória, ou melhor, que todo espelho é labirinto. Parecia compreender, também, que as personagens eram o próprio labirinto e

não davam conta da totalidade daquilo que ele era e, também, do que não era.

A melancolia que acomete os que se percebem no devir histórico é aplacada pela lógica que pressupõe um núcleo do eu, ou uma essência estável e única representada por estruturas previamente dadas. Tal paradigma, defendido pela cultura oficial, é esteio da ideologia da seriedade, pois que esta é a verdade que não ri, na medida em que implica na cessação do movimento.

A professora Maria Eugênia Millet, diante da perplexidade de Petrovich acerca da sua identidade, comenta:

Quem somos nós senão, também, este estilhaçamento? Esse poema ele fez ali na hora;²⁸ diz de uma pessoa muito inteira e não de um estilhaçamento. É um poeta falando e ele sabia disso. Saber disso não é estar estilhaçado é, também, reconhecer seus pedaços, seus dilemas. (MARIA EUGÊNIA MILLET)

Talvez fosse essa a compreensão que projetasse Petrovich, ainda que ele anteviesse o interdito de uma imagem única. E, por saber-se um ser de relação, buscava-se irremediavelmente nos corpos alheios: “Eu acho que sou um canal e tenho como missão encontrar a minha alma nos outros. E cada pessoa que for encontrando a sua alma, eu sei que vou encontrar a minha alma. Espelho, espelho meu, será que ainda sou eu?”. (PETROVICH, 1997)

Petrovich confrontava-se com a ideia de um “eu” que acolhe a pluralidade e a contradição dadas na imanência. A sua busca por uma identidade perdida na multiplicidade de máscaras resultava, afinal, em modos de ser cambiantes que se realizavam na materialidade dos encontros.

Suas contradições estão retratadas nas personagens que representou no teatro, a exemplo de *Gregório de Matos*,²⁹ em 1996, texto de

²⁸ Refere ao poema de Gregório de Matos, “Pequei, Senhor”, declamado por Petrovich na entrevista concedida à TVE – programa *Frente a Frente*, 1997.

²⁹ Interpretar Gregório de Matos era um antigo desejo de Petrovich, segundo entrevista a mim concedida em abril de 2005.

Cleise Mendes, que levou às escolas públicas. Nota-se, sem grande esforço, a similitude entre ambos no que se refere à pluralidade de máscaras – em Gregório de Matos, na poesia; em Petrovich, no teatro – e a profunda angústia motivada pela antinomia entre a vida mundana e a salvação do espírito. Digladiavam-se o revolucionário inconformado com as arbitrariedades dos poderes oficiais, com o fervoroso devoto religioso – tanto em Gregório quanto em Petrovich. O conflito entre a necessidade de transgressão e a busca do perdão pela heresia cometida é um traço barroco, marcante nesse momento de rigorosa censura na península Ibérica, imposta pela Igreja em reação à Reforma, inclusive com proibições severas estabelecidas pelos tribunais da Santa Inquisição – época em que viveu o referido poeta. Atentemos, todavia, para o fato de que o barroco não é definido como um período específico da história da cultura, “mas como uma atitude generalizada e uma qualidade formal dos objectos que o exprimem”. (CALABRESE, 1987, p. 27) Seguindo com o autor, essa é uma “categoria do espírito” oposta ao classicismo.

Gregório de Matos estudou no Colégio da Companhia de Jesus, em Salvador, e posteriormente concluiu seus estudos e trabalhou em Coimbra, vivendo, portanto, num ambiente de grande repressão. Petrovich foi filho da ditadura e aluno dos padres salesianos.

É curiosa a analogia que faz Espínola (2000) entre o *Auto da Barca do Inferno* de Gil Vicente, datado de 1517, no qual o Diabo é o protagonista, e as idas e vindas de Gregório de Matos entre Portugal e Bahia. Ressalta o caráter demoníaco e grotesco do “boca do inferno”, como aquele que desmonta a ideologia oficial com a sua poesia, utilizando tom sarcástico, linguagem escatológica e grosserias típicas da cultura cômica popular,³⁰ ao associá-lo à cena de abertura do espetáculo de Gil Vicente: Diabo conduzindo a embarcação que levará ao inferno os recém-che-

³⁰ Considerando que o movimento da Contrarreforma protelou a modernidade em Portugal, é possível que a cultura cômica popular naquela região mantivesse fortes características renascentistas, que resultavam na convivência tensa entre o sagrado e o profano, entre o tom sério oficial e a carnalização. Talvez o espírito inconformado de Gregório de Matos tenha sido também influenciado por tais manifestações culturais, através das festas que compunham o calendário religioso e das universidades.

gados. “Boca do inferno” era, também, no teatro barroco, uma parte do cenário formada por grandes mandíbulas abertas por onde saíam os atores que representavam o Diabo. A boca aberta é a representação do limiar, território do riso carnavalesco.

Em *A Idade da Terra*, do cineasta Glauber Rocha, em 1980, Petrovich personificou o anjo rebelde na pessoa de um xerife que tinha como missão destruir a Terra. Encarnando o diabólico, seja em Gregório de Matos ou em Glauber Rocha, ele se aproximava do princípio carnavalesco pela vertente do anti-herói. É prudente lembrar que Lúcifer era um querubim que, tendo desafiado o Pai Todo-Poderoso, foi lançado por Este no mais profundo abismo – o preço da desobediência à lei. A personagem Diabo, figura central nos carnavais, conduzia o espetáculo derrisório e o destronamento dos deuses: “karne ou karth, ou ‘lugar santo’ (isto é, comunidade pagã, os deuses e seus servidores) e val (ou wal) ou ‘morto’, assassinado. Carnaval significaria, portanto, ‘procissão dos deuses mortos’”. (BAKHTIN, 1999, p. 345) E festa da carne.

Assim como Gregório de Matos, Petrovich agonizava entre dúvidas terrenas e certezas divinas, reiterando em inúmeras falas o parricídio, fundamental para o encontro consigo mesmo, e a culpa consequente desta desmesura. Confessando publicamente suas inquietações, ainda no programa *Frente a Frente*, com olhar fixo na câmera, auto avalia-se:

A procura da minha alma é muito grande. Às vezes eu tenho entusiasmo que é uma coisa grega, que não se pode ter demais. Eu acho que eu peço muito, eu transgrido, eu ajudo as pessoas a transgredirem. Tem um poema que eu gosto muito que é:

*Pequei, Senhor, mas não porque hei pecado,
de vossa alta clemência me despido;
porque quanto mais tenho delinqüido,
vos tenho a perdoar mais empenhado.*

*Se basta a vos irar tanto um pecado,
a abrandar-vos sobeja um só gemido:
que a mesma culpa, que vos há ofendido,
vos tem para o perdão lisonjeado.*

*Se uma ovelha perdida e já cobrada,
glória tal e prazer tão repentino
vos deu, como afirmais na sacra história,*

*eu sou, Senhor, a ovelha desgarrada,
cobrai-a; e não queirais, pastor divino,
perder na vossa ovelha a vossa glória.³¹*
(PETROVICH, 1997)

Contrito, reconhece a sua desobediência ao Pai e roga-lhe perdão pelas faltas cometidas. Experimenta, assim, através de Gregório de Matos, a ambivalência entre o sagrado e o profano, instaurada pelo reino cristão.

É preciso lembrar, amparados em Bakhtin (1999), que essa disjunção entre o sagrado e o profano tem lugar mais claramente a partir da repressão aos povos bárbaros, pela Igreja Católica renascentista; e do movimento de resistência, dessa mesma igreja, à Reforma Luterana. Essa separação permanece, ainda hoje, em muitas instituições religiosas, sobretudo a católica e outras de feições fundamentalistas. Entretanto, não raro encontramos uma devoção alegre e festiva no culto dos orixás, bem como, aqui em Salvador, em festas religiosas nas quais se louvam, a um só tempo, santos católicos e orixás. Nessas ocasiões, em ruas e praças que ficam no entorno das igrejas, o povo vive a sua fé em celebrações regadas a muita bebida, com danças e músicas sensuais. Na multiplicidade de credos congregam as antíteses através do divertimento e da alegria, sendo possível reconhecer traços do grande corpo social referido por Bakhtin, a despeito das interferências do capital. Petrovich era um frequentador dessas oportunidades e também dos festejos carnavalescos, que integram tais características em maior extensão.

Nessa mesma visada, do exagero festivo, era possível reconhecer nele a tendência à grandiloquência – segundo Cleise Mendes, Paulo Dourado e Wilson Lins, Petrovich era ator shakespeariano, épico, das grandes epopeias; homem de gestual largo, gestual expressionista do

³¹ Poema de Gregório de Matos, referido.

teatro de Brecht –, e também a humildade e a renúncia aos grandes feitos, igualmente percebida no poeta barroco. Na conversa que tivemos em 2004, diante de uma súbita compreensão, ele chorou e, desculpando-se, desabafou:

O meu choro é de alegria, mas é muito mais de humildade perante o merecimento porque eu sei que já fui tão ruim e sou tão ruim; sou tão não merecedor que quando isso acontece. Sabe, eu fui levado para algum lugar para ver isso. Meu Deus, que maravilha! Mas ao mesmo tempo eu me choco; quero baixar a cabeça humilde perante essa grandeza. (PETROVICH, 2004)

A beleza do homem – a sua sensibilidade extrema – é, afinal, revelada nas contradições que protagonizam o espírito de uma época na qual a desordem e o estilhaçamento rebordam numa razão que padece da tensão e da morte como pletoras de vida.

Outras personagens vividas por Petrovich, como Antônio Conselheiro e Um Tal de Dom Quixote, foram-lhe especialmente caras. Ambas eram viajantes e estavam imbuídas de uma missão, assim como ele. Paulo Dourado, diretor do espetáculo *Canudos: uma história sem fim*; Márcio Meireles, diretor de *Um Tal de Dom Quixote*; Cleise Mendes, dramaturga e coautora dos dois textos e Walter Lins, diretor do filme *Canudos*, percebiam semelhanças entre os mitos encenados e o homem que lhes deu a vida no palco.

Sobre o beato Antônio Conselheiro, Paulo Dourado comenta:

É o arquétipo do velho sábio, o Oxalá, que não tinha a intencionalidade de fundar uma congregação ou ser um líder. Sua missão era restaurar igrejas e dar conselhos baseados na palavra de Deus. O heroísmo dele está em se voltar completamente para questões espirituais, a encontrar uma outra razão para viver, uma lógica superior; buscar sintonia com essa lógica, buscar compreender essa lógica. (PAULO DOURADO)

Elevado à condição de herói, Conselheiro possibilita a catarse coletiva para ser, em seguida, sacrificado em nome da ordem – da República;

assim como ocorria nos carnavais medievos e renascentistas, quando o bobo era sagrado rei e morto ao final do ciclo festivo com o objetivo de regenerar a dinâmica social. Sobre a escolha de Petrovich para encenar o Antônio Conselheiro, ainda o professor Paulo Dourado observa:

Não fiz convite nenhum, ele era Antônio Conselheiro. Eles se encontram na busca de uma justiça, de um modo de vida brasileiro. Eu vejo ele como um pensador, um intelectual; talvez a visão dele fosse tão messiânica. Ele estava tão imbuído de uma certeza como Antônio Conselheiro. Petrô como Conselheiro está em cena o tempo inteiro, está guerreando, está buscando isso: a construção de um universo cultural, político e existencial, brasileiros.
(PAULO DOURADO)

A vivência da cultura popular, especialmente nas feiras livres e teatro de rua, deu a Petrovich um sentimento de brasilidade que permaneceu durante toda a sua vida, expressando-se mais intensamente nos últimos anos através da cultura afro-brasileira. O desejo de criar uma estética tipicamente brasileira era, contudo, mais antigo, a exemplo da participação em movimentos como a saída da Escola de Teatro, em 1959, em repúdio à “condução europocêntrica” do seu diretor, Eros Martim Gonçalves que era apoiado pelo reitor, Edgar Santos – saíram, além de Petrovich, os então colegas Othon Bastos, Sônia Robatto, Échio Reis, Thereza de Carvalho Sá e Carmen Bitencourt, além dos professores Domitila do Amaral e João Augusto.

Na conversa que tivemos em 2004, enquanto narrava a briga com Martim Gonçalves, Petrovich sorria, recordando os arroubos da juventude e o conselho de Edgar Santos: que se formassem primeiro e se rebelassem depois. Também nessa oportunidade reconheceu o primeiro como o seu pai de arte, apesar de manter reservas quanto à ideologia por ele defendida. Reiterou, na sua fala, a necessidade do parricídio para fazer surgir uma nova ordem. Matar o pai corresponde a matar a ordem instituída para abrir caminhos, como um filho de Ogum. Inúmeras vezes esse ritual esteve presente na sua vida. A cada novo pai, cumplicidade, apaixonamento, e execução.

Wilson Lins, que também optou por trabalhar com ele como Conselheiro, comentou a força dessa personagem mítica no imaginário popular. Relatou-me o assédio que o ator sofria durante as filmagens. O povo reconhecia nele o Antônio Conselheiro que voltara para salvá-los. Pediam-lhe a bênção e conselhos.

As percepções conselheirista e quixotesca de Petrovich são retomadas pela professora Cleise Mendes ao tentar compreender a relação que ele estabelecia entre ser educador e ator:

Qual a imagem que ele tinha de si mesmo? Ele se imaginava com uma função um pouco messiânica, no sentido de um apóstolo. Eu acredito que ele se conheceu, inclusive, através daquela coisa do Quixote. Ele tinha um apostolado, eu não sei que nome dar, qualquer desses nomes está muito circunscrito... educador. Mas se a gente pegar num sentido amplo, um educador meio messiânico. É como se também esse trabalho no teatro como ator ficasse muito restrito porque ele tinha esse outro chamado, no sentido da vocação, da educação; que não é só aquela educação formal na escola: é ser, não tem outra palavra, um messias, mesmo. Aí vem Conselheiro; como é que ele se via? Ele se via por um lado como esse buscador de sonhos, a coisa quixotesca; ele veio do interior em cima de um caminhão, aquela coisa do retirante nordestino que veio procurar o pai. Conselheiro era o lado que dava esperança; Quixote é aquele que busca para si um sonho, embora o ideal dele seja fazer justiça no mundo, distribuir justiça, mas é muito mais a viagem dele. E Conselheiro, fosse ele quem fosse, ele se transformou na grande esperança para todo mundo. (CLEISE MENDES)

O caráter messiânico e de apostolado mesclava a paixão pelo teatro com a possibilidade de utilizá-lo como via para uma educação que primava pelo autoconhecimento³² e pela criação de um projeto que reintegrava organicamente o Homem à vida material. Dentre as inúmeras

³² Encontrei na sua biblioteca inúmeros livros de psicologia, especialmente ligados ao trabalho de Carl Gustav Jung e de Jacob Levy Moreno; assim como inúmeros tarôs e livros de mitologia grega e africana.

personagens que representou desde a sua juventude, Antônio Conselheiro e especialmente Um Tal de Dom Quixote foram para Petrovich a síntese da sua jornada de ator, conforme me relatou em 2004. Através delas, realizou o seu psicodrama, afirmou-me, atualizando e reinscrevendo-se no mito brasileiro e no de Cervantes.

Numa análise sobre o Dom Quixote, Bakhtin (1999) destaca o empobrecimento do princípio material e corporal, característico já do final do Renascimento. Percebe, entretanto, na figura de Sancho Pança – baixo e barrigudo, comilão e beberrão, voltado para a satisfação das suas necessidades corporais – a inclinação para a abundância característica do realismo grotesco, do banquete e da festa. A imagem e a alegria de Sancho contrastam com a figura longilínea e com o idealismo abstrato do “cavaleiro da triste figura”. Sancho, para o autor, faz às vezes do bufão do triste cavaleiro.

No espetáculo *Um Tal de Dom Quixote*, as diferenças das personagens apareciam entre Petrovich e o ator Lázaro Ramos, Sancho Pança, que, apesar de ser magro, era muito jovem e negro. Outros elementos de contraste estavam presentes, por exemplo, no duelo com os moinhos de vento, retratados por pernas de pau altíssimas, e o velho sentado sobre um barril, empunhando uma espada de madeira.

Mas toda essa divagação não era o foco de Petrovich. O fato é que fora sagrado cavaleiro – “Deus faça a Vossa Mercê muito bom cavaleiro, e lhe dê ventura em lides” (CERVANTES Y SAAVEDRA, 1981, p. 39) –, e diante de tal graça empunharia a espada contra quem ou o que quer que ameaçasse seus sonhos de cavalaria:

O mundo precisa é de cavaleiros andantes! É preciso reparar as injustiças, socorrer os necessitados, defender a ética como se fosse uma donzela em perigo. Cavaleiro andante serei para servir aos séculos futuros. Primeiro passo: às armas!(MENDES; MEIRELES, 1998)

Inegavelmente, Petrovich, segundo entrevistados, era “um sonhador”, com a ressalva de que “ele realizava”, diziam-me:

Usando seu alto engenho,
e armado de fantasia
tonto de tanta leitura,
prá sonhar já não dormia.
Preparou-se para a andança:
colocou a mão na massa,
de latas fez armadura
de um espeto a sua lança.
(MENDES; MEIRELES, 1998)

Era reconhecida a profusão incessante de novos projetos, como também a decisão de não se deixar imobilizar pela dificuldade ou impossibilidade de realizá-los. Tinha afã por transformar: sonhos ou latas, não lhe importava a matéria. Como filho de Ogum, cria sempre haver outros caminhos; como um Conselheiro, sabia ser a terra prometida um *u-topos* e, portanto, o lugar geográfico de Canudos seria qualquer um; como um Quixote, aceitava as batalhas perdidas e seguia bravo em louvor dos desvalidos e da dama Dulcinéia, da justiça e do amor. Mas, assim como criava, tinha o desapego e a generosidade de, a outros, ceder a sua criação, como já observou o professor Hakler (que, entretanto, reconhece suas atitudes como pueris), e como observa seu amigo Roberval Marinho, com quem compartilhava as obrigações de ogã:

Ele era muito magnânimo: “ótimo, o pessoal assumiu, deixa lá; o projeto está de pé, pouco importa o que digam”. Muita coisa que ele fez perdeu a autoria. Ele fazia, implantou, alguém tomou, está cuidando, ele deixava lá, ele não ia atrás. Buscava fazer uma outra coisa. (ROBERVAL MARINHO)

Esse desapego pela autoria é típico dos filhos de Ogum, que têm por missão abrir caminhos, e também daqueles que sabem que tudo passa e, portanto, nada se possui além de ilusões sobre estabilidade e poder. Mais uma vez, ouvimos o riso de Petrovich.

Rafael Moraes refere que, uma semana antes da morte do mestre, conversaram sobre o projeto de arte-educação que iriam iniciar em Angola:

Uma semana antes de morrer a gente se encontrou. ‘Eu vou para abrir caminho [referindo-se a Angola] para vocês irem depois’. Ele tinha essa coisa de abrir caminhos, muito forte; ele chorou e eu perguntei ‘por que você está chorando, Petrô?’ ‘É porque eu estou muito emocionado porque a gente está fazendo tudo isso para quem vai vir depois de nós.’ (RAFAEL MORAES)

O que, afinal, não deixa que durmam os sonhos de Petrovich, projetando-o incansavelmente na direção de novos empreendimentos? Aquilo que aos doutos parecia loucura, ele dava o sentido do novo como faz o historiador benjaminiano. Talvez por isso, teimava em criar novas significações ao que jazia adormecido na criatura humana – delirando caminhos de fazer-se sempre outro. Acerca da personagem síntese da sua vida, Um Tal de Dom Quixote, comentou, ainda em 2004, a gratidão pelo papel oferecido a ele por Márcio Meireles:

Eles me ajudaram a realizar um papel que sintetiza a minha vida de ator, a minha vida de pessoa, de gente; a minha vida de não-identidade que é o grande herói da reciclagem humana, que junta os pedaços e faz sonhos; que é o Dom Quixote de La Mancha. “Um Tal de Dom Quixote” junta pedaços de tudo e mostra que (esses) são outras coisas e convive e vive dentro do sonho, dentro dos mitos. Aquele Tal de Dom Quixote, em cima de um tambor de óleo, chapéu de trabalhador, macacão, uma espada de madeira, enfrentando moinhos de vento representados por pessoas andando de pés grandes, pés compridos de madeira. (PETROVICH, 2004)

A professora Cleise Mendes, coautora do texto, relata que o conheceu quando ela ainda era estudante do Instituto de Letras da UFBA. Ele fora fazer uma palestra. Para ela, era impossível estabelecer limites entre o artista, o professor e o homem, pois o seu fazer aproximava-se do sentido grego de *techené*: artesanaria que se cria no próprio obrar. Atuaram juntos na peça *Seis personagens à procura de um autor*, de Pirandello. Faziam os papéis de pai e filha. Recorda que, muito jovem, tinha dificuldade de, numa cena, escarrar no seu rosto, constrangida pela admiração e pelo respeito ao grande ator. Durante os ensaios, ele insis-

tia com veemência que ela cumprisse a rubrica. Finalmente conseguiu, e ele lhe agradeceu: era necessário que lhe desse verdade para que a devolvesse, afirmou-lhe. Só a crueldade permite trocas com tamanha intensidade.

Na mesma direção de Cleise Mendes, o colega Sérgio Farias, que contracenou com Petrovich na peça *Don Juan*, também observou a presença constante do educador em cena:

A figura Petrovich, o homem Petrovich, era um educador antes de qualquer outra coisa. Não sei se antes de ser artista. Eu acho que ao mesmo tempo, tanto quanto artista ele era educador. E mesmo quando Petrô atuava como artista, por exemplo, Dom Juan, que ele fez o papel do meu pai, o comportamento dele era o comportamento de um artista-educador. A gente aprendia muito com ele nas conversas, no camarim, no jeito de ser, nos ensaios; ele era de uma disciplina, de uma precisão em cena, em termos de marcação, em termos de fala, da entonação da voz, que era um exemplo. Então, até enquanto artista em cena ele era professor; e aqui na escola, a vida inteira. Logo que ele se formou em direção teatral, tornou-se professor. (SÉRGIO FARIAS)

A inteireza das *performances* de Petrovich e a dificuldade para circunscrevê-lo em papéis únicos e dogmáticos não poucas vezes causaram ou evidenciaram sua inadequação nos ambientes, resultando em desconforto ou escárnio por parte de alguns. Louco, palhaço, sonhador, poeta, tolo, contador de “causos”, tal como Conselheiro ou Quixote, ou um griô africano; parecia estar imbuído de uma missão que lhe possibilitava ver o mundo de perspectivas distintas daquelas defendidas pelo espírito sentencioso e tecnicista da academia. Faltava-lhe o juízo: operava numa razão fundamental para os atores, mas que deveria estar restrita aos palcos, vez que era avessa àquela que integra os espaços e valores hegemonicamente organizados, sobretudo na universidade.

Movido pelos versos de Feliciano de Silva³³ – “A razão da sem-razão que a minha razão se faz, de tal maneira que a minha razão enfraquece, que com razão me queixo da vossa formosura” (CERVANTES Y SAAVEDRA, 1981, p. 29) – e já sem nenhum amparo da razão, o fidalgo Quixote, inspirado pelo amor à donzela Dulcinéia, deixou sua biblioteca e, cavaleiro andante, aventurou-se na defesa da justiça. Procurando compreender a semelhança entre Petrovich e Dom Quixote, Cleise Mendes reflete:

Aquela coisa que Bergson chama de ‘os grandes desviados’, imbuídos de uma ideia fixa, que é Dom Quixote. Ele fala daquilo, de uma maneira que se torna engraçado, ridículo, justamente para aqueles que estão nos pequenos comportamentos. É como se fosse uma transgressão. Todo mundo está ali comedido, quando chega aquele cara ‘maravilhoso!’. Não é que ele estivesse querendo fazer graça. Ele vinha com uma paixão real por uma ideia fixa; porque nossa vida é muito pequena, nós somos no cotidiano, muito pequenos, e não compreendemos. É como todo aquele povo que via Quixote chegar, dizendo ‘sou cavaleiro andante’. Não é o bufão naquele sentido do que vem para fazer rir. Não, ele estava querendo transmitir uma ideia que para ele era muito importante, mas era tão em alto falante, espetacular; mas era real, ele acreditava naquilo. Ele parecia aos outros aquilo que Bergson diz: ‘portador de uma ideia fixa’. Dos grandes apaixonados.
(CLEISE MENDES)

Dom Quixote de La Mancha era velho, e seu juízo fora afetado pela leitura excessiva – afecção explorada na ideia de *phármako*, remédio ou veneno, que pode contaminar a alma do leitor (DERRIDA, 1991); e no veneno que impregnava as páginas dos livros proibidos em *O nome da rosa*, de Umberto Eco, já citado. Para Paulo Dourado, somente um velho pode fazer os papéis do Dom Quixote ou do Conselheiro. É pela boca do velho, da criança e da mulher que fala a loucura, reforça Erasmo ([198-]). Petrovich era percebido pela desmesura das suas ideias e

³³ Feliciano de Silva é “Autor da Segunda comédia de Calixto e de vários livros de cavalaria.”

pela forma como as apresentava. Sua paixão transbordava. Nele estavam a criança e o velho.

A sabedoria do velho desconstruiu paulatinamente o tónus ranzinza e aguerrido da juventude, segundo Vanda Machado. Ele passou a lidar com o instituído, usando o riso e a sedução, sempre como uma alma apaixonada, como registra Deolindo Checcucci:

Ele seduz pela poesia, seduz pelo humor, pelo lirismo, pode entrar pelo dramático. Ele tem todo esse potencial de tocar cada um naquilo que talvez seja mais próximo, e como cada um de nós temos diferentes nuances em nossa personalidade, o papel dele era jogar com essa pluralidade de visões. Um visionário que, ao mesmo tempo em que estava falando da dor, tinha a intenção de superá-la. Ele tinha uma intenção que era tocar a cada um e despertar essas pessoas. Esse é o verbo mais próximo dele: queria despertar todo mundo, queria que as pessoas reagissem, que as pessoas agissem. Se você não transgride fica difícil de você conquistar, de você seduzir o espectador. (DEOLINDO CHECCUCCI)

Esse era o messias velho que tinha a intenção de tocar e transformar pessoas, despertando-as da analgesia generalizada. E, enquanto o Cavaleiro da Triste Figura lutava solitariamente contra moinhos de vento “nas indelévels páginas de Cervantes” (MENDES; MEIRELES, 1998), Conselheiro arrastava uma multidão de ex-escravos, alguns egressos de quilombos, e maltrapilhos nordestinos fugidos da seca, numa pregação ao mesmo tempo dogmática e insana, na visão da República, e libertária para aqueles que o seguiam.

As palavras de Jorge Amado e de Castro Alves jamais o abandonaram. É verdade, existem livros perigosos que podem contaminar o espírito do desavisado leitor.



ATO 2

O conselho do Ossobaró...

Cena I^a

No centro: a vida coletiva

E nas beiradas, também

Antônio Vicente Mendes Maciel era também chamado de Conselheiro: sua fala e suas ações eram orientadoras para aqueles que peregrinavam consigo. Num momento de grande angústia, em 2004, busquei em Petrovich um conselho. É preciso salientar que o conselho, na perspectiva benjaminiana, não pretende resposta a uma pergunta; aponta, contrariamente, para uma multiplicidade de caminhos possíveis, a fim que se dê continuidade à história que está sendo narrada. O conselho enseja o compartilhamento de experiências e, portanto, o entrelaçamento da narrativa com a matéria viva da vida vivida e vivente.³⁴

No texto *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov* (BENJAMIN, 1985a), escrito em 1940, o autor identifica na narração tradicional a figura do camponês sedentário que tece a memória da coletividade e a do marinheiro que narra as suas viagens. Na oficina, lugar de

³⁴ A expressão vida-vivida/vida-vivente foi criada pelo professor Felipe Serpa, referindo-se à vida como eterno fluir e que se revela no instante, como acontecimento.

encontro entre o mestre sedentário e o aprendiz errante, resgata-se o sentido e o ritmo que a história oral imprime na vida comum. Para Benjamin, contudo, esta forma artesanal de comunicação

[...] não está interessada em transmitir o ‘puro em si’ da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso. (BENJAMIN, 1985a, p. 205)

A narração enreda-se como *cont’ação*, com a história ou com os modos de viver historicamente, e aquele que dá conselhos, como dito, interfere na narração da experiência, derivando e provocando novas trajetórias. A essa arte de narrar, o pensador alemão chamará de sabedoria, relacionando seu declínio à extinção do “lado épico da verdade”.

Petrovich era reconhecido como um homem das grandes epopeias, um homem épico, um contador de histórias ao modo dos griôs africanos. Relembrava em suas conversas as estratégias que, quando criança, utilizava para driblar a mãe, contando-lhe casos aos quais emprestava um tom de dramaticidade comovente, a fim destituí-la de castigá-lo pelas traquinagens. O ator e ex-estudante da Escola de Teatro da UFBA, Rafael Moraes, refere-se a Petrovich como um *Ossobaró*, um bruxo das palavras, um feiticeiro da fala, como lhe denominou Mãe Estela de Oxossi, a *Iyalorixá* do *Ilê Axé Opô Afonjá*. Fazendo alusão ao griô e ao jeito brincante do velho mestre, ainda Rafael Moraes observa:

Ele tem essa coisa de brincante, tem alma de criança. Eu o associo a um mago, um griô; e o griô tem essa coisa muito forte. O griô, ele consegue conciliar essa ingenuidade da criança, essa entrega, com a sabedoria, com a experiência. É a sabedoria da simplicidade, a sabedoria do bobo. É um caminho quase de iniciação: a arte através do palhaço, das brincadeiras; acho que tem uma ação libertadora; parecido com os mestres de palhaço que eu tive. O que ele me ensinou foi na vida mesmo, nas conversas.
(RAFAEL MORAES)

Os griôs narram ao modo do artesão. E, como filho de Ogum e ogã do Afonjá, Petrovich inspirava-se na tradição oral e nas histórias dos “mais velhos”, fontes da sabedoria do povo do Axé, para contar histórias. E o que é o teatro, a não ser a arte de contar histórias?

Na Atividade Curricular em Comunidade, criou o *Griô Kaiodê: contando histórias com alegria*, uma das suas últimas e mais significativas experiências na UFBA, realizada com a Didá Escola de Música. Incluía estudantes de teatro, de artes plásticas, de educação física e de filosofia, além de contar com a parceria da pesquisadora Vanda Machado. Coletivamente, em rodas de conversa ou no espaço cênico, crianças, jovens e adultos contavam as histórias das suas vidas através de Zumbi dos Palmares, da escrava Anastácia e de Neguinho do Samba.³⁵ Contar histórias, para ele, tinha o sentido de resgatar em cada um o poder de se afirmar no mundo pela palavra. Segundo Vanda Machado,

Num dos últimos trabalhos que ele fez na Reitoria da UFBA pediram a ele para recitar um poema que é uma música de Gilberto Gil: ‘o povo sabe o que quer e quer mais do que sabe’. Ele disse: ‘eu acho que o povo sabe o que quer e quer mais do que sabe, e às vezes não sabe falar o que quer.’ (VANDA MACHADO)

As pistas para reconhecer em Petrovich um contador de histórias e um conselheiro são encontradas em várias passagens da sua fala, aproximando a sua arte da experiência coletiva. (BENJAMIN, 1985a) Narrar, para ele, era um modo de comunicação com o qual buscava redimir o passado, presentificando-o na experiência. Salvar o passado, contudo, é concebê-lo aberto e sem possibilidades de completude, pois que a memória é, também, esquecimento e morte. Trata-se, pois, de inventar

³⁵ Neguinho do Samba, nome artístico com o qual prefere ser denominado, criador do samba *reggae*, criou, também, no final dos anos 1980, a Banda e a Escola de Música Didá. Através da “pedagogia do tambor”, como chama, oferece às mulheres do Centro Histórico de Salvador e adjacências a possibilidade de resgatar e ressignificar valores comunitários e o sentido de filia, negligenciados na contemporaneidade. O espaço que antes abrigava apenas mulheres, contudo, hoje integra crianças de ambos os sexos e das mais diversas faixas etárias.

o presente do passado, o presente do presente, e o presente do futuro, segundo Vanda Machado.

Como já referido, em 2004, busquei em Pertrovich um conselho. As questões que eram suscitadas pela investigação do riso levaram-me à sua casa. Ele iniciou a conversa, afirmando a impossibilidade de respostas às minhas questões mesmo antes de serem formuladas. Sem pretender um ensinamento, contou-me histórias e confrontou-me com os seus e com os meus fantasmas. Como um conselheiro, falou-me em tom de parábola:

A perspectiva das suas questões para mim é assustadora. “Mas eu não sei nada; se ela perguntar alguma coisa eu vou dizer não sei, mesmo.” Aí eu me acalmo e espero. O que é que eu sei? Você vive a sua vida, fazendo não sei o quê; como é que eu sei alguma coisa? Nada. Então o que vai acontecer é que quando você chega, muita coisa que você quer saber vem de você mesma, do seu universo; aí você entra aqui e eu vejo. Eu não sou Prometeu; sei o que é Prometeu, mas eu me coloco calmamente aqui com esses aparatos. É você que traz a resposta e a resposta bate em mim e reflete para você. Isso me faz acreditar que a verdade é você e não eu. Eu não estou inventando nada, porque quando você sair eu serei um filho da puta ignorante de você e de tudo, percebe? Então, o motivo de alegria é agora e aqui. O grande perigo é esse: esse é o perigo do amor, da paixão. Esse encontro é um perigo. Quanto a essa coisa que você trouxe, todo meu ser se transforma e me dá uma alegria infinita. Agora olhe para frente, para o seu caminho e seja muito humilde. Nesse caminho já foram centenas e milhares antes de você, porque outros heróis, noutras épocas, noutras eras, trilharam esse caminho e deixaram o caminho todo marcado; e você está seguindo os passos. Eu não direi mais sobre isso, porque o que está no fim do caminho, merece que você encontre sozinha. (PETROVICH, 2004)

Fica clara a intensidade do encontro com aquele que chega em busca. Há contentamento, abertura e disposição para serem transformados – os dois, conselheiro e peregrino – e, sobretudo, há desapego para deixar-ser o outro nas suas possibilidades e escolhas. E mais uma vez a

tríade petrovichiana se realiza em ato – em cada palavra do *Ossobaró*: caminhar, encontrar e celebrar. Não, ele não me deu o caminho: ele deu pistas e provocou-me, deixando-me entregue à minha própria sorte. Provocar, *pro-vocare*: *vocare* é chamamento, apelo; *pro*, para fora. *Pro-vocare* é excitar o desejo, estimular e desafiar para que cada um faça o seu caminho e seja em acordo com a sua natureza – não uma natureza dada *a priori* e com a cara de um eu transcendente, mas movediça e consoante à vida-vivente.

Para que haja conselho, também, é necessário saber narrar e saber ouvir, pacientemente, sem qualquer pretensão de explicações. É preciso que nos ocupemos e nos demorem na escuta. O conselho não serve a um fim utilitário e está mais próximo da fala oracular. E era assim que ele me falava e me escutava naquele momento – em profundo silêncio vazio:

Eu descobri muito cedo que precisava ouvir uma pessoa que fala comigo. Não tenho de lembrar das minhas histórias, da minha vida. Tenho que ouvir o outro. Tem gente que não fala com você. Tem gente que quando você fala, ela já fala outra coisa. Você tem que ouvir; o diálogo é você ouvir tudo. Dizer: ‘olha, eu te ouvi. Isso, isso, isso, não foi?’ O outro só faz sorrir e não te quer nada. O outro, às vezes, só queria que você ouvisse. (PETROVICH, 2004)

Ainda hoje, a arte de narrar sobrevive em comunidades cujas tradições estão profundamente arraigadas na oralidade, como podemos observar nos relatos que faz Vanda Machado sobre os trabalhos que ela e Petrovich realizaram na Escola Municipal Eugênia Anna dos Santos³⁶ e com a Didá Escola de Música. Recorda situações que remetem à narração como experiência coletiva tecida como um “ofício manual”. (BENJAMIN, 1985b) É interessante a semelhança entre as apreciações feitas pelos dois pensadores, respectivamente:

³⁶ Escola de ensino fundamental situada no Terreiro do Ilê Axé Opô Ajonfá, cujo projeto pedagógico, assentado na cultura afro-brasileira, foi concebido e desenvolvido por Vanda Machado e Carlos Petrovich.

Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde porque ninguém mais fia e tece enquanto ouve a história. Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido. Quando o ritmo do trabalho se apodera dele, ele escuta as histórias de tal maneira que adquire espontaneamente o dom de narrá-las. (BENJAMIN, 1985b, p. 205)

Amadou Hampâté Bâ descreve o seu povo como um povo que sabe escutar. Ele conta que ouvia muitas histórias dos mais velhos. Histórias de valor, história que ajuda a ter um jeito de ser e ter um rumo no mundo. De fato, a escola precisa ser cantada, dançada, tocada. Não importa onde, nem como. O importante é que as histórias possam contribuir para que o sujeito possa ocupar um espaço adequado no mundo. Uma das últimas vezes que nós fizemos uma roda de conversa na Didá uma senhora durante todo tempo trançava o cabelo da sua filha. Era aquele o momento que ela tinha para pentear o cabelo da filha. Aquelas tranças bonitas, que quando as meninas têm dinheiro elas pagam para as trançadeiras. Quando não, ali mesmo uma cuida da boniteza da outra. Uma embeleza a outra. Ali mesmo, durante o trabalho, uma destrançava e trançava a outra; e todos, de todas as idades, assistiam as mesmas conversas, as mesmas histórias. (VANDA MACHADO)

A professora faz referência à Didá Escola de Música. A ambiência que descreve foi por mim observada durante a entrevista coletiva que realizei em 2005. Sentadas no chão, as mulheres da Didá contavam “causos” sobre Petrovich, cantavam, choravam ou riam. Uma mulher trançava o cabelo de uma criança e Neguinho do Samba, única figura masculina presente, consertava uma filmadora. Em Salvador, se diz “fazer o cabelo”, o que equivale dizer que, enquanto entrelaça o cabelo da menina, mãe e filha enredam-se entre si e na história. Inventam-se. Assim, todos permaneciam muito atentos às falas, fazendo interpelações, enquanto envolvidos em alguma tarefa manual. Pessoas entravam na sala, sentavam-se próximas, às vezes estrangeiros que, a despeito da dificuldade com o idioma português, ouviam as narrativas, permanecendo ou saindo logo em seguida, sem restrições.

Para Petrovich, esquecer-se de si era condição fundamental para ouvir o outro; era um modo de acolhimento. Através do reconto de histórias e de mitos, ele acreditava poder recriar e atualizar tradições. Assim faziam as mulheres e crianças da Didá, enquanto me narravam histórias vividas com o velho *Ossobaró*. Ouvir, na roda de conversa, tinha um sentido mais amplo: de assistir, de cuidar do outro e de participar ativamente da recuperação e da recriação da memória coletiva. A roda era, também, aberta, permitindo entradas e saídas que muitas vezes alteravam a configuração e a dinâmica do grupo. A palavra se revelava na materialidade do trabalho coletivo.

O trabalho está no centro da vida coletiva. Através dele, dos cantos e histórias contadas nos momentos de feitura, as memórias do grupo são tecidas. Na sua base, está a concepção do tempo natural, de alternância e renovação da natureza. E é exatamente nesses encontros que se celebra a vida, relativizando-se a verdade e criando-se uma forma especial de comunicação entre pessoas. As histórias, em geral, são contadas como pilhérias, degradando, pelo riso, as convenções habituais, para em seguida regenerá-las, pelo trabalho integrado à dinâmica da coletividade. A sensação carnavalesca do mundo aparece, dessa forma, intrinsecamente ligada ao trabalho manual coletivo (BAKHTIN, 1999) – como temos oportunidade de viver, por exemplo, no preparo do *caruru*³⁷ aqui em Salvador, em terreiros ou em famílias que tem por tradição ou promessa oferecer banquete a convivas e a orixás.

A tradição oral está nas matrizes culturais do povo brasileiro. As comunidades ágrafas e mesmo aquelas cujos membros têm pouco acesso à escolaridade recriam-se em cantos de trabalho, em rodas de conversa, em feiras livres e festejos, espaços onde a palavra transita encarnada e livre. A linguagem familiar, traço da oralidade, diferencia-se

³⁷ O *caruru* é uma comida de origem africana. Seu preparo é coletivo. Vem acompanhado de outras comidas, todas regadas a azeite de dendê, camarão seco, amendoins, castanha de caju e leite de coco. São organizados grupos de mulheres para matar as galinhas, cortar os quiabos e os temperos, arrumar a casa e fazer as obrigações para os orixás. A panela no fogo só pode ser mexida por uma pessoa, para não desandar. Enquanto o trabalho de preparo do alimento acontece, o grupo se entretém com a *cont’ação* jocosa de histórias da comunidade e cantorias.

substancialmente daquela utilizada pelas instituições oficiais. A modernidade e o capitalismo, por outro lado, instrumentalizados pela tecnociência, impuseram restrições à palavra livre e à arte de narrar, que, para Benjamin (1985a), tende a desaparecer juntamente com as tradições. O que deveria ser experiência, mediada pela técnica, converte-se em experimento; e o que deveria ser (con)vivência comunitária transmuta-se em individualismo e isolamento.

O educador Petrovich, que brinca com as palavras, é um conselheiro. Instiga a *cont'*ação de histórias através da arte dramática e nas rodas de conversas, a partir da regeneração do passado que, enquanto memória e ruína, é necessariamente inconcluso e *faculta*, por isso mesmo, a criação de possibilidades não realizadas. O povo, para ele, precisa apoderar-se da palavra, da sua palavra, da palavra da sua coletividade para dizer o que quer.

E foi justamente com a comunidade Didá que o arte-educador Carlos Petrovich reencenou os mitos de Zumbi, da escrava Anastácia, de Neguinho do Samba, autos de Natal; e cada criança, cada mãe, cada jovem foi herói e heroína na sua história e na história da sua coletividade, convertendo as aulas em “obra aberta”.³⁸ Esse é o tipo de educação que, imersa no tempo, e não imergida, faz-se como produção coletiva. A educação petrovichiana ensaja, sobretudo, o encontro para compartilhar experiências e histórias.

³⁸ *Obra aberta*: forma e indefinição nas poéticas contemporâneas. (ECO, 1976)

Cena 2^a Epifanias

Os modos de ser Petrovich guardavam ressonâncias outras além das já mencionadas, com Antônio Conselheiro e com Dom Quixote de La Mancha. Velhos, agitadores, sonhadores, loucos, entusiastas, desmedidos, esses homens destacaram-se pela resistência. Enfrentaram os antagonistas que lhes atravessaram o caminho usando escudos, lanças, facões, palavras, a arte, as bandeiras da cavalaria e do divino. A resistência do beato à República e às iniquidades que afligiam o sertanejo, a perseverança do Cavaleiro da Triste Figura em combater as injustiças cometidas contra os desvalidos e a persistente luta de Zumbi dos Palmares contra a escravidão do seu povo podem ser reconhecidas no *Ossobaró*, no filho de Ogum, quando este lutou bravamente pela sobrevivência do Teatro Vila Velha, pela universidade pública, pela arte, pela educação, pela cultura genuinamente brasileira, por um projeto de vida que tivesse a coletividade e a solidariedade como princípios.

Petrovich tinha muito orgulho de ter sido um dos criadores do Teatro Vila Velha. Relatou-me as dificuldades para mantê-lo em funcionamento e para não permitir que fosse tombado pelo governo do Estado. Temia que virasse “casa de ninguém”. A preservação da casa que

abrigou o sonho dos Novos,³⁹ no início dos anos 1960, daqueles que lutaram para construir um teatro brasileiro, foi sua batalha por aproximadamente dez anos – tempos de solidão e dificuldades que, contudo, não o fizeram desistir. Rejubilava-se com o que foi antes um sonho; e, com orgulho, comentou:

Aquilo está se transformando numa catedral do 3º milênio: centro de movimento, centro de ação; uma catedral. (PETROVICH, 1997)

*Então eu acho que ele [Márcio Meireles] está no lugar certo e eu estou no lugar certo. Eu caminho por aqui fazendo teatro para o povão, ele continua lá fazendo teatro para o povo, com o Vila Velha. Então, o Vila Velha tem uma destinação histórica, e eu hoje, com meus 69 anos, eu tenho um destino histórico, mítico, social, ligado com a cultura afro-brasileira e ligado com o povão da Bahia, a quem a toda hora eu bato com a cabeça no chão, toda hora eu boto a mão no chão.*⁴⁰ (PETROVICH, 2005)

Petrovich rende homenagens em gratidão ao acolhimento e às aprendizagens que teve com aqueles a quem chama de “povão”, referindo-se dessa forma aos que não têm a oportunidade econômica de frequentar o Vila Velha. Reconhece este como um espaço magistral que, todavia, não mais responde ao chamamento para a sua missão. Coloca mãos e cabeça no chão, vergando a espinha e aproximando a sede do juízo da mãe terra que fecunda e regenera, como nos ritos de carnavalização.

Na sua jornada, foram inúmeras as dores e as batalhas laureadas de êxito. Foi também um caminho de conhecimento. Ritmado, o coro canta a teimosia de *Um Tal de Dom Quixote*, que passou lá pelo Teatro Vila Velha:

³⁹ Inicialmente constituído pelos estudantes e professores que saíram da Escola de Teatro em 1959.

⁴⁰ Rito de saudação ao solo sagrado.

E quando alguém lhe dizia
Isto é loucura enorme,
Ele então respondia:
Mas o meu sonho não dorme.
Não dorme. (MENDES; MEIRELES, 1998)

Certamente, muitos foram os Petrovichs ao longo da sua jornada de sucessos e insucessos, mas, sem dúvida, eles encontraram no berço da cultura afro-brasileira o lugar de síntese das suas buscas, das suas viagens. E foi velho, enfim, que aportou no *Opô Afonjá*, tornando-se sacerdote – ogã – pela dedicação aos cultos e à comunidade do terreiro, de acordo com Mãe Estela de Oxossi. Se buscava um pai, no candomblé descobriu que Olorum tem muitos nomes; se tentou integrar a arte à vida, ou viver a vida artisticamente, foi na roça⁴¹ que reconheceu mais intensamente a teatralidade nos rituais cotidianos e na história oral que regenera a tradição, conforme pode ser observado na fala da professora Vanda Machado, criadora do projeto *Irê Ayó*:

Nós não inventamos, nós demos vozes àquelas pessoas para que pudessem fazer ressoar muito longe [...] esse fazer que passa pela arte estava completamente condizente com o ambiente do terreiro que é um ambiente teatral, que é um ambiente de beleza, um ambiente que se transforma sempre. No terreiro se vive ritualisticamente, mitologicamente, mas também artisticamente, teatralmente. É um cenário em transição; este cenário em transição incitava Petrô a fazer coisas. (VANDA MACHADO)

A cor branca da pele e os cabelos escorridos de índio do Potengi contrastavam flagrantemente com a alma negra, conforme se reconhecia e era reconhecido pela comunidade afrodescendente e do *Opô Afonjá*. Assim o percebiam Ângelo Flávio e Neguinho do Samba, respectivamente:

⁴¹ Como é denominado, pelo povo do Axé, o espaço do terreiro.

Petrô sempre disse: “eu sou negro por escolha; eu escolhi ser negro”.
(ÂNGELO FLÁVIO)

Carlos Petrovich, na verdade, ele é um anjo enviado de Zumbi dos Palmares, de Luther King, de Nelson Mandela. E ele vem libertar o seu povo. Ele brigou na universidade para que os negros tivessem espaço; o que Zumbi fazia em Palmares. Ele brigou para que essas mulheres [referindo-se às integrantes da Didá] tivessem espaço na Universidade, no teatro, na música. (NEGUINHO DO SAMBA)

Roberval Marinho relata que ele e Petrovich foram instigados pelo professor de História do Teatro, Nelson Araújo, quando estudantes de direção teatral na UFBA, a procurarem vestígios do nascimento da arte teatral nos terreiros de candomblé. Este cria que, tendo o teatro nascido dos ditirambos,⁴² poderia ter havido migração de rituais do continente africano, considerando a proximidade geográfica deste com a Grécia. Observava, ainda, que tanto no candomblé quanto nos ditirambos há manifestações animistas. Logo, seria possível pensar num fluxo migratório de mão dupla e numa composição que se realiza pela interpenetração de culturas, mesmo porque os cortejos ditirâmicos eram formados por povos de variadas origens, nômades e tidos como bárbaros. O professor Roberval Marinho, ao se referir ao nascimento do teatro, diz de uma maneira singular de contar histórias, desenvolvida na Grécia, que não exclui outras formas como, por exemplo, o *nyogolon*, arte de espetáculo característica de Burkina Faso, no Mali, dentre tantas outras.

⁴² Cantos líricos dedicados ao deus Dioniso. Eram entoados por um coro de sátiros que migravam pelos campos, em procissão, dançando e rindo, embriagados; possuídos pela divindade, portavam-se de forma delirante e violenta. Tinham como bandeira um enorme *phallos* (falo), indicado como símbolo pelo oráculo de Delfos. Quando os atenienses hesitavam em receber Dioniso, esses eram acometidos de uma “ereção dolorosa e sem remédio”. (DETIENNE, 1980) Estas dionisíacas mais tarde deram origem às comédias, *kômoidai*, em alusão ao *kômos* que ocorria no final da festa – saída de um grupo que interperlava os passantes obscena e zombeteiramente. (MINOIS, 2003)

Acompanhando seu raciocínio, relativamente ao teatro grego, podemos encontrar uma descrição detalhada das revelações do deus Dionísio em Detienne (1980). O autor descreve o seu surgimento e deslocamento pelo território grego, reconhecendo expressões similares no Oriente. Deus estrangeiro e das mil máscaras, em cada lugar fazia-se diferente do que fora, e suas epifanias tornavam-se jogos que precipitavam a bestialidade e o êxtase entre os humanos. É importante ressaltar que os ditirambos são as primeiras referências ao carnaval.

A característica do que está sempre em movimento e se apresenta diferente a cada instante pode ter sido a hipótese de base das inquietações de Nelson Araújo, que levaram Petrovich e Roberval Marinho ao *Ilê Axé Opô Afonjá*. A teatralidade do terreiro é ressaltada por Petrovich ao se referir a Exu como o primeiro ator: “*Ele é um dos primeiros atores do mundo, porque ele toma a figura, a forma e a máscara que ele quiser para se comunicar com os seres humanos.*” (PETROVICH, 2004)

Para eles, então, Exu e Dionísio seriam “um”, ainda que guardem as singularidades das culturas nas quais se realizam como força mítica. São personagens viandantes, *ex-cêntricos*, reconhecidos pelo escárnio, pelo riso, pela blasfêmia, pela linguagem livre, pela sensualidade e pela festa. Esse é um ponto a ser considerando para refletirmos acerca das nossas matrizes culturais, pela via do riso.

O processo de colonização portuguesa teve início com a extradição, para o Novo Mundo, daqueles que mais intimamente estavam ligados à cultura cômica popular – degredados, novos cristãos (judeus convertidos ao catolicismo), enfim, o povo que compartilhava da praça pública. E, mesmo que os jesuítas tenham tentado demarcar com rigor as posições da Igreja, e a corte, o seu território político e econômico, vale ressaltar que as festividades, os atos e ritos cômicos, na Idade Média e no Renascimento, estavam inclusos no calendário religioso e nas celebrações da vida cotidiana⁴³. Nessas festas, não havia separação entre o sagrado e o profano, o que começou a ocorrer, sobretudo, como resposta da Igreja à Reforma de Lutero, aliada à perseguição dos novos cristãos e povos “bárbaros”.

⁴³ Lembremos mais uma vez o calendário das festas religiosas em Salvador e a convivência entre ritos sagrados e profanos.

Por outro lado, as culturas dos povos africanos e indígenas – marcadas pela tradição oral – integravam e integram ainda hoje, em muitas tribos e comunidades, a dança, a música e o riso como manifestações próprias da vida coletiva, e não como um mundo paralelo ao mundo oficial, considerando que não há outro mundo possível, distinto daquele que incorpora a festa como modo de existência.

Esse caldo cultural era, pois, a terra da qual Petrovich era feito. Estrangeiro em sua própria casa, estava sempre disposto às mudanças e afetações mundanas. No peito, levava o amor por uma doce donzela, à semelhança do seu homônimo, Dom Quixote:

– Mas é claro! Onde já se viu um cavaleiro andante sem um nome de mulher na cruz da sua espada? Sem uma dama de alta formosura a quem possa render homenagem? Um cavaleiro andante deve ter uma amada a quem possa venerar e oferecer as suas vitórias.

– Doce idéia, doce idéia

– Dona, deusa, diva, déia,

– Doce idéia, Dulcinéia. (MENDES; MEIRELES, 1998)

Desde que soubera ter sido o seu pai enfeitado por uma negra na Bahia, Petrovich guardava no coração um misto de temor e esperança de submeter-se ao encanto de tão poderosa magia. Num momento de grande solidão foi, finalmente, abatido, como revela a Élson Rosário, sem qualquer pejo:

Eu cheguei na frente dela, olhei, cumprimentei e disse “a senhorita me dá o prazer de dançar esta parte comigo? Aí a negona se levantou; quando ela se levantou, grandona, e veio caminhando, parecia um cowboy; lá vinha ela e eu digo “que negra bonita”. Eu estava profundamente deslumbrado e ela se aproximou e foi chegando, foi chegando. Eu abri os braços, recebi ela; foi um primeiro encontro fantástico, aí tudo deu certo, o corpo dela e o meu. Ela aí disse no meu ouvido “não é bom a gente começar a dançar?” Eu digo, “é mesmo”. E saímos dançando e dançamos a noite toda, e estamos

dançando até hoje. É Vanda, Vanda Machado, esta negra com a qual eu divido minha vida nos últimos 20 anos. (PETROVICH, 2005)

Vanda Machado, com quem era casado, mestre e doutora em educação, pesquisadora da cultura afro-brasileira, também sua companheira de estudos e de lutas, é filha de Oxum no terreiro do Ilê Axé Opô Afonjá. Não seria possível, desde o evento narrado por Petrovich, contar a história de apenas um deles. Uma única história, Petrovich e Vanda Machado, como dito por Neguinho do Samba: “[...] *No funeral dele tinha doutores, estudantes já graduados na universidade, todo mundo que passou pela mão de Petrô. Ele deixou essa missão para dona Vanda Machado. Dona Vanda Machado é a história da vida dele.*”

Entre eles, as antíteses dialogavam – a desmesura de Petrovich e o centramento de Vanda Machado. Os estudantes da Escola de Teatro, participantes dos projetos desenvolvidos pelo casal, percebiam a cumplicidade e o tensionamento necessários à criação de novas formas de fazer educação e arte, ou educar artisticamente. O estudante Ângelo Flávio observou:

Vanda, filha de Oxum, é quem centra a cabeça dele pra caramba; porque Oxum é a orixá que representa a concentração política, a sapiência, a medida. Ogum é a desmedida. Ele casou com uma Oxum. Fingindo coadjuvar, ela liderava Petrovich. (ÂNGELO FLÁVIO)

Talvez esse fosse o seu temor e a sua fascinação, revelados na história do pai: mulheres cheias de sensualidade que submetiam homens pela sedução. Petrovich amava as mulheres, já fora casado duas outras vezes, mas à negra Vanda Machado submetia-se sem pudores. A apreciação da professora, contudo, trata da relação de complementaridade do casal:

Em dado momento eu era coadjuvante dele; em outros ele era meu coadjuvante e a gente separava isso muito bem no trabalho, mais intensamente no Irê Ayó. Nós fomos super parceiros.

No Irê Ayó, como te falei sobre os diversos Petrô com quem eu convivi, ele era a pessoa que foi ficando cada vez mais doce, porque o tempo importante da vida dele foi Petrô ogã do Afonjá, foi um retorno à espiritualidade e isso o deixava imensamente feliz.
(VANDA MACHADO)

Imbuída do desejo de integrar elementos da cultura afro-brasileira ao currículo da Escola Municipal Eugênia Anna dos Santos, Vanda Machado aliou-se a Petrovich, criando espaços para a *cont’ação* das histórias do terreiro, e de aprendizagem com os “mais velhos”. Resgataram e registraram mitos que falam da criação do mundo, dos Orixás e das suas façanhas, transformando-os em textos dialogados e interativos que resultaram em livros e peças de teatro – utilizados para a formação dos professores, com auxílio dos estudantes da Escola de Teatro da UFBA que faziam leituras dramáticas e encenações.

O modo como os textos foram escritos, na medida em que estes retratavam conversas entre os “mais velhos”, tornados personagens, possibilitava a experiência e o conhecimento dos rituais do terreiro, recriados e apropriados, através da leitura dos estudantes e pelo seu uso como material didático. Dessa forma, as tradições adentraram as salas de aula, aproximando as crianças da cultura afro-brasileira, transformando o currículo formal pelo mito e pela arte, sem deixar de incorporar elementos trazidos da vivência cultural dessas crianças, das suas famílias e professoras. O resultado foi a produção de um ambiente de aprendizagem significativa e de respeito às diferenças.

É importante ressaltar que, para o povo do candomblé, a singularidade e a diversidade são fundamentais para constituição da comunidade, conforme referiu o professor Roberval Marinho. O compromisso com a vida que se realiza no aqui e agora, isenta de toda transcendência que acena promessas realizáveis em momentos futuros, é também a base da vida no terreiro. Portanto, a educação do Axé é o *Irê Ayó* – *caminho da alegria*.

Com Vanda Machado, com as crianças da Escola Eugênia Anna dos Santos e do *Opô Afonjá*, com a comunidade Didá Escola de Música e

através da “pedagogia nagô”,⁴⁴ Petrovich pôde enfim recordar as lições aprendidas na Escola Parque, gestão de Carmem Teixeira, e na Secretaria Municipal de Educação, à época do secretário Luis Rogério – ambos no ano de 1963, quando atuou como professor de teatro.

Foi na escola cidadã de Anísio Teixeira que descobriu que o desempenho de papéis sociais e a criação de textos possibilitavam a invenção de modos de viver e de uma educação vigorosa e libertária. O jogo, a brincadeira e a alegria implicados nessas vivências indicaram-lhe caminhos diversos daqueles encontrados nas salas de aula das escolas municipais onde atuava, e que teimava em desmontar. Os circos, as feiras livres, as ruas, os hospitais, a penitenciária forneceram-lhe os instrumentos para uma educação autônoma, responsável e lúdica.

Em 1967, chegou a formar um grupo circense com Emanuel Araújo. O objetivo era peregrinar pela periferia da cidade de Salvador, oferecendo espetáculos a preços acessíveis. (GOMES; BATISTA, 2002) A ideia não foi adiante. A inquietação e a afluência de projetos, assim como também a permanente tensão entre o entusiasmo desmedido e o rigor espartano, guardam semelhanças com Ogum. Ele é o “herói civilizatório”, o “pai da tecnologia”, por dominar o segredo alquímico do ferro. (MACHADO; PETROVICH, 2004) O orixá dos sete instrumentos, como é também conhecido, colaborou com a criação do mundo e é aquele que abre caminhos para os outros orixás. É rei de Ifé, e filho mais velho de Olorum. Segundo Verger (2006), Ogum é o orixá mais temido e respeitado, sendo-lhe consagrados lugares que ficam ao ar livre:

Seu nome é sempre mencionado por ocasião de sacrifícios dedicados aos diversos Orixás no momento em que a cabeça do animal é decepada com uma faca – da qual ele é o senhor.

É também o primeiro a ser saudado depois que Exu é despachado. Quando Ogum se manifesta no corpo em transe de seus iniciados,

⁴⁴ A “pedagogia nagô” refere-se ao modo de educar do povo nagô, contemplado no projeto *Irê Ayó: caminhos de alegria*. Não havia uma pretensão, contudo, de formatar um sistema de ensino, mas experimentar um jeito de educar, distinto do que se praticava e praticava-se nas escolas.

dança com ar marcial, agitando sua espada e procurando um adversário para golpear. É, então, saudado com gritos de ‘Ogum nhê!’ (‘Olá, Ogum!’) –. (VERGER, 2006, p. 7)

Inspirado no Cristo negro de Ariano Suassuna, em *O auto da compadecida* (1959), no filme *A idade da Terra* (1980) e no *Macbeth, segundo Arimã* (1970), nos quais atuou, Petrovich pôde realizar o sonho de um espetáculo, denominado *Salvador em Salvador*, que sintetizava os mitos afro-brasileiro e judaico-cristão: “[...] na figura de um ser humano negro como Cristo. Eu organizava as cenas; e aquilo era uma síntese da minha vida, também: ligar a cultura afrobrasileira e a cultura judaico-cristão”. (PETROVICH, 2004)

Experienciou síntese similar quando da reinauguração do teatro de Ouro Preto, com um auto que narra a história de amor entre um mouro e uma princesa cristã – *Romance de Mariana e Galvan*, (MARCHNER, [1960]), criado e dirigido por Domitila do Amaral e por João Augusto, respectivamente, ambos ex-professores da Escola de Teatro e integrantes do Movimento dos Novos.

Os diálogos interculturais sempre fizeram parte da sua vida, por vezes causando grandes tensões sociais e políticas na cidade. A releitura da peça *Macbeth*, de Shakespeare, dirigido por Arimã, inspirado no Teatro da Crueldade de Antonin Artaud, em 1970, quando Petrovich era diretor do Teatro Castro Alves (TCA), causou agitação mesmo entre os artistas e intelectuais da época.

Misturou candomblé com teatro; matou um bode numa peça de Shakespeare; o sacrifício de um animal; matava no palco. Ninguém gostou muito, não; acabou logo. O teatro era do governo; mandou acabar logo. Mas ele era assim: ele queria, ele fazia; não se importava que os outros gostassem ou não. (NILDA SPENCER)

Eu o vi em Macbeth, em 1970, eu acho, uma peça que foi montada no TCA. A atuação dele foi muito marcante; uma peça pincelada de loucura; muito forte, muito pesada; tinha o sacrifício de um cabrito. Uma coisa que envolvia uma religiosidade muito pesada e que impressionou muito aqui na Bahia. (ROBERVAL MARINHO)

A fala de Petrovich, entretanto, revela seu fascínio pelo referido espetáculo, ao tempo que reconhece a sua influência no *Salvador em Salvador*. Relatou a Élon Rosário (2005), e a mim com ar zombeteiro e de contentamento, a extravagância que à época possibilitou ao grupo anunciar, através do teatro, que o rei, afinal, estava nu:

*E eu sabia que Arimã era um demônio persa. E ele se considerava um sujeito demoníaco porque ele desmanchava o espetáculo, ao mesmo tempo mostrava o espetáculo dividido em múltiplos personagens. Aquilo me seduziu. Você criar vários personagens numa peça que tinha um personagem! Havia vários Macbeth, vários Macduff; aquilo era fantástico. Eu acho que, neste momento eu me dou conta, eu tenho a impressão que isso foi uma das sementes que me fez fazer o *Salvador em Salvador* com vários Cristos; vários personagens, vários Judas, que eu tive que dividir pelas múltiplas cenas; porque isso foi uma coisa que sempre me seduziu. Eu achava que os personagens, nenhum deles era único, eles eram sempre coletivos e foi aí que eu me seduzi com isso. [...]. Tinha uma coroa de madeira lá em cima cheia de urubus e durante o espetáculo os urubus faziam CROAR! O croachar, o croacitar dos urubus, as galhas lá em cima, e tinha que sacrificar um bode como símbolo do sacrifício do inocente: igual ao que estava havendo no Vietnã; e isso foi o que me sensibilizou. Se estavam sacrificando a juventude americana no Vietnã, mandando destruir, porque não aqui a gente simbolizar isso, sacrificando um animal inocente que era o Macduff, vítima de Macbeth, que queria tomar o poder? Então nós sacrificávamos um bode em plena cena. E isso assustou todo mundo da comunidade. Abria-se o espetáculo, todo mundo vestido de andrajos, um pouco lembrando aqueles movimentos americanos e aí aparecia uma multidão de andrógenos, aquela multidão como se fosse o teatro da peste do 'Teatro e seu duplo'. Então a gente descia para a plateia com o jarro cheio de vinho e uns copos de cerâmica. Aí quando ia dando aos atores e aos intelectuais da Bahia, eles se negavam a tomar. Eu achava o máximo; era o vinho de Dionísio. (PETROVICH, 2005)*

As apresentações foram proibidas pela censura e ele foi demitido da direção do TCA, mas com a convicção de que aquele momento inaugurava, como num ritual de passagem, a década de 1970. É importante ressaltar, aqui, que esse espetáculo incorporava características do drama barroco – uma arte originalmente denominada “pervertida, decadente e patológica” (ROUANET, 1984, p. 25) –, expressas na cena da decapitação e na convocação dos sentidos através do vinho. É possível inferirmos, também, uma referência a Ogum, cujo nome é louvado por ocasião dos ritos sacrificiais “no momento em que a cabeça do animal é decepada com uma faca – da qual ele é senhor”. (VERGER, 2006, p. 7)

A mitologia grega remete-nos aos ditirambos e à violência do deus Dioniso nas cidades por onde peregrinava, como podemos ver n’*As bacantes* de Eurípedes. Rituais semelhantes eram característicos dos carnavais da Idade Média e do Renascimento, quando a cultura oficial era degradada, destruindo a falsa seriedade e o falso impulso histórico. No discurso carnavalesco, ambivalente por excelência, a cabeça representava topograficamente o alto corporal, aquilo que deve ser rebaixado para deixar surgir o novo, considerando que o corpo grotesco está sempre em metamorfose – “Perdida a cabeça, perece apenas a pessoa; perdidos os colhões, perecerá toda a natureza humana”. (BAKHTIN, 1999, p. 274)

A potência sexual, a fecundidade e a abundância, representadas pelos “colhões”, apontam para um corpo que se transforma alegremente, numa escala cósmica; perder a cabeça pode, por analogia, ser pensado como enlouquecer, perder a razão. E, no contexto de Rabelais, para Bakhtin (1999), a loucura dá lugar à ambivalência e está indissociavelmente ligada à ideia dos bufões, para os quais a decapitação é um ato cômico – não devemos esquecer que o bufão era o rei às avessas, e enquanto Sua Majestade tinha a cabeça ricamente adornada pela coroa que representava a iluminação divina e os altos valores; o outro, como contraparte da razão, usava um chapéu colorido, com orelhas de asno e com guizos que apontavam para baixo, sinal de rebaixamento e derisão.

Servir vinho à plateia pode ser pensado na dimensão do convite para compartilhar da mesa. A imagem do banquete em Rabelais é recorrente. A vida da personagem Gargântua (RABELAIS, 1964) organiza-se em

torno da abundância da comida e da bebida; ela engole o mundo ao invés de ser engolida por esse. Aos dez meses, o pequeno glutão Gargântua habituara-se de tal maneira ao “licor de setembro” (RABELAIS, 1964, p. 60) – vinho produzido naquela época – que mal podia ouvir o ruído dos barris e das garrafas que entrava em êxtase. Já no prólogo de *Gargântua*, o autor convoca seus leitores – “Abri, pois, vossas garrafas!” (RABELAIS, 1964, p. 23) – e conclui, dizendo que seu livro cheira mais a vinho que a azeite. Bakhtin (1999), acerca desta referência de Rabelais (1964), opõe a seriedade do azeite (das lamparinas que iluminavam a mesa dos estudiosos) à verdade livre e sem medo que emerge com o vinho e nas praças públicas. A embriaguez daqueles que provam do licor da vinha excita à mania diosináica, e no transe realiza-se a purificação, aproximando o humano do divino:

Cabe aos homens experimentarem o vinho puro, a bebida que queima como os cem fogos, que verte a morte gelada como o sangue do touro oferecido nos ordálios. Na época de Icário, o vinho aparece primeiro como um veneno violento; e Dioniso, que saiu de cena, deixa aos homens o cuidado de descobrir o poder do vinho e do deus que o habita, sem aparecer nunca ele próprio. É por outra porta que entrará o deus do banquete, a divindade anunciada por Tirésias desde Tebas. (DETIENNE, 1986, p. 54-55)

A descrição do espetáculo está cheia de traços do realismo grotesco, a começar pela direção feita por um demônio. O *di-abólico* refere-se a tudo que separa e é múltiplo, em contraposição ao *sim-bólico* que implica em síntese e em unificação. O diabo é a encarnação da ambiguidade e do baixo alegre e festivo. É o próprio Sileno, um sátiro, e seu cortejo de personagens vestidos com andrajos, sujos, indicando um corpo aberto, rasgado, que exhibe as tripas e, nas vestes, os restos de excrementos. Também cada personagem é muitos: a multiplicidade própria do grande corpo social e cósmico, referido por Bakhtin (1999). Tudo isso sob o olhar de abutres e gralhas, que se alimentam daquilo que é morto para viver. Os intelectuais, como não poderiam deixar de ser, rejeitam o convite à mesa – sangue e vinho se misturam, e o horror da guerra é regenerado pela paródia.

É ainda relevante a alusão direta ao teatro de Antonin Artaud, mencionada por Petrovich. O dramaturgo francês condena o teatro distração que não cause profundo impacto na plateia. Pensa que, de preferência, devem-se levar ao palco temas sociais emergentes que se configurem como preocupação das massas, arrebatando sua sensibilidade por todos os lados. Sobre o Teatro da Crueldade, diz Artaud: “Proponho, assim, um teatro no qual imagens físicas violentas trituram e hipnotizam a sensibilidade do espectador que se vê no teatro como presa de um turbilhão de forças superiores”. (ARTAUD 1985, p. 107) Aqueles que me narraram a cena de sacrifício do bode recordavam, sobretudo, do grande susto da plateia e das repercussões no dia posterior à estreia.

Lembremos, também, que Macbeth é um general, e sua história é a história da ambição humana. *Macbeth segundo Arimã* foi encenado em 1970, momento de grande violência no Brasil que, sob um governo militar, tinha como presidente o também general Emílio Garrastazu Médici (1969 – 1973). Interessante observar a atuação de Petrovich nesse episódio – naquele momento, diretor do Teatro Castro Alves. Entrara no poder para rir dele desde seus intestinos. Desse modo, o senhor diretor, por meio do espetáculo, rebaixava os poderes oficiais, regenerando-o com o convite feito para partilhar o vinho.

30 anos depois, no *A paixão de Cristo em Salvador: Salvador em Salvador*, posteriormente denominado *Paixão em Salvador*, Petrovich refere ter dito tudo de si enquanto diretor. Em balsas sobre as águas do Dique do Tororó,⁴⁵ dirigiu um elenco de 170 atores, de grande maioria negra como se orgulhava em afirmar, por quatro anos consecutivos. Sobre essa experiência, compartilhou mais uma vez com o produtor Élson Rosário:

⁴⁵ Localizado numa região central da cidade do Salvador, é cercado por árvores centenárias e destaca-se por oito esculturas de sete metros de altura, do artista plástico Tati Moreno, representando os orixás – Oxalá, Xangô, Ogun, Logun Éde, Iemanjá, Iansã, Nanã e Oxum. Antes, o parque era local sagrado de oferendas aos deuses do culto afro-brasileiro. Cada uma das três bacias que formam o dique, hoje bastante diminuído como resultado do processo de urbanização é dedicada a um orixá feminino das águas: Nanã, Oxum e Iemanjá.

Esse espetáculo, Salvador em Salvador, que é cheio de negros, é o espetáculo de mais negros que existe no Brasil e eu tenho a honra de tê-lo trabalhado, encenado; até a Nossa Senhora é negra. Três Cristos negros, um Cristo índio e a população negra toda representada. Eu vejo que a cultura afro-brasileira me deu não só régua e compasso, deu-me, também, búzios para ver meu destino; deu-me o título de filho de Ogum e ogã do Ilê Axé Opô Afonjá. Então, eu sou um sujeito hoje gratificado, eu sou adotado pela cultura afro-brasileira, pelos orixás, pelas mães-de-santo, pelos negros, porque eu me dediquei profundamente. (PETROVICH, 2005)

O espetáculo era aberto por uma personagem especialmente criada por Petrovich para o ator e estudante da Escola de Teatro, Ângelo Flávio. No papel de João Batista, o estudante dançava como um Ogum, mesclando o mito judaico-cristão com o africano, enquanto abria caminhos para a peregrinação dos Cristos que denunciavam o martírio do povo negro e indígena. A professora Vanda Machado, que assessorou as pesquisas para elaboração do roteiro, registra o quanto foi difícil inserir o índio – para ela, “mais ultrajado que o negro na sociedade brasileira”.

Novamente, os rituais de inversão aparecem, dessa vez na forma de Nossa Senhora negra, Cristos negros e indígenas, driblando a ordem instituída. Borra as fronteiras que separam o sagrado do profano, operando essencialmente de modo dialógico e tenso. Notamos também que, à medida que envelhece, Petrovich passa a utilizar estratégias mais sutis se comparadas com aquela utilizada, por exemplo, no episódio do Teatro Castro Alves. Um João Batista que também é Ogum; um que é ao mesmo tempo dois. E não posso me furtar a mais uma referência à cabeça: enquanto João Batista a tem cortada, é Ogum quem a corta. Num só ato, há o rebaixamento e a regeneração dos baixos. Petrovich parodia a cena milenar da paixão, e faz ecoar o riso zombeteiro com as bênçãos da oficialidade e do povo.

Pela mesma via, o desdobramento dramático – a dobra (*le pli*) é característica fundamental do período barroco – aparece na história de Petrovich não apenas no *Macbeth*, segundo *Arimã*, como também n’*A idade da Terra, do qual participou*. Neste último, o cineasta Glauber Ro-

cha criou quatro personagens denominadas de *Cryzto*: um negro, um índio, um português militar e um guerrilheiro. Essa pluralidade de máscaras está presente nos carnavais da Idade Média e nas múltiplas aparições de Dioniso na Antiguidade, assim como de Exu para o povo do Axé. – “E ao expulsar o espírito impuro do corpo do homem atormentado Jesus perguntou-lhe: ‘Que nome é o teu?’. Ao que o anjo decaído respondeu: ‘Legião é o meu nome, porque somos muitos’” – Marcos 5:9. (BÍBLIA, 1987, p. 1327) Mais uma vez, o riso carnalizado aparece no movimento e no múltiplo.

“*Espelho, espelho meu, será que ainda sou eu?*” pergunta Petrovich ao final da entrevista no *Frente a Frente* (1997). Ao invés de uma resposta, uma pergunta que novamente faz ecoar a questão originária para os creem numa subjetividade egóica – quem sou eu? Para ele, contudo, esta questão o lançará sempre num interminável jogo de linguagem, espelhos dentro de espelhos, máscaras sob máscaras.

No *Paixão em Salvador*, o apelo ao coletivo através do desdobramento de personagens, a multiplicidade de máscaras, a insistência na diversidade étnica e a exibição em local público e aberto criaram um ritual de passagem para um novo momento na sua vida, no teatro, na educação e na forma de fazer arte e política. Por feliz coincidência, o último espetáculo ocorreu na data em que Petrovich completava 69 anos, aproximadamente um mês antes da sua morte. Vanda Machado recorda a derradeira fala do companheiro naquele dia, maravilhado diante da cena pública: “É bonito de ver aquele magote de negros entrando.”

Ao chegar em sua casa, ainda movido pelas emoções do dia, Petrovich rabiscou numa folha de papel aquilo que sintetiza uma educação que se faz na relação intensiva com a vida vivida e vivente, abrindo brechas para a paródia e para o riso:

Após a última apresentação do espetáculo Paixão em Salvador, no aparato de fogos de artifício e efeitos de luz ouvi de uma senhora negra idosa:

– Meu coração só falta explodir de alegria, agora que vi meu Cristo negro abraçado por todo este povo...

Dois meninos se aproximaram:

– Petrô, arranje lugar prá gente neste teatro.

Apontando para o outro:

– Ele sabe tudo que o Cristo diz e eu sei tudo que o Cristo faz.

E saíram imitando as personagens sem se importarem com a minha resposta... Segui meu caminho saboreando a magia da última cena, a cena do povo. (PETROVICH, Páscoa de 2005).⁴⁶

⁴⁶ Este escrito está no marcador de texto oferecido como lembrança, por Vanda Machado, àqueles que estiveram presentes no missa de sétimo dia de Petrovich, em 04 de maio de 2005.



ATO 3

Cum hilaritas in infinitum⁴⁷

Cena única E os bobos fazem a festa

27 de abril de 2005: *Dom Quixote Alça Vôo* (UZEDA, 2005); *Evoé ao Dioniso do Teatro Baiano*. (BOCHICCHIO, 2005)

Os nossos dotes nem sempre são bons.
Ainda bem que temos outros dons:
O dom de sonhar, o dom de ser forte
O dom de lutar desafiando a morte
O dom de saber que se tem outros dons
O dom de ter algum DOM
Que se chame QUIXOTE! (MENDES; MEIRELES, 1998)

A vida, como um alto valor, nos rituais fúnebres é rebaixada, dando lugar ao novo. O Tal Dom Petrovich, enquanto conduzido de volta ao colo da mãe terra, fez cantar o coro que trouxe à cena o Cavaleiro da Triste Figura e o deus do vinho. As crianças da Didá Escola de Música, banhando-o com pétalas de rosas brancas, celebraram em Yorubá:

*Ara aiyê, modupé
Orumila fun fun ojô
Nilê ô
Fun fun ojo nilê ô
Fun fun ojo nilê ô.*⁴⁸

Ao cerrar das cortinas, sob aplausos, ele reuniu universidade e povo. Havia tristeza e risos, seguidos pela *cont'*ação das suas façanhas. A morte avivou a memória comum através da narração das histórias que se entrelaçavam, aproximando as pessoas.

Puxando um fio aqui, outro acolá, recorro a cerimônia de entrega do título de *Doutor Honoris Causa* ao cantor e compositor baiano Caetano Veloso, no carnaval de 1998, num trio elétrico instalado no Porto da Barra, Salvador – Bahia. Do alto de uma escada Magirus do corpo de bombeiros, Petrovich “[...] descia do céu, lá do Olimpo”, lembra-se o professor Paulo Lima. Descia vestido como o deus Dionísio, ainda que o Olimpo não fosse o seu lugar, com folha de louro na cabeça e segurando um cajado. Caetano Veloso foi recebido e conduzido ao púlpito pela atriz Nilda Spencer, contemporânea de Petrovich em 1956, na Escola de Teatro. Saudavam, assim, o homenageado, compondo o espetáculo de carnavalização da universidade, sob a batuta dos mestres Felipe Serpa e do próprio Paulo Lima, respectivamente reitor e pró-reitor de extensão naquela época.

O caráter herético da solenidade guardava obediência à liturgia requerida em tais ocasiões, provocando tensionamentos importantes para fazer pensar a universidade desde a perspectiva da praça pública – território da livre expressão do povo, como cantou o próprio Caetano Veloso,⁴⁹ parodiando os versos do poeta Castro Alves que declamava em praças públicas. Aquele Castro Alves que ensinara o ABC a Petrovich, e que lhe precipitara a viagem em 1956:

⁴⁸ Canto de celebração. Letra cedida pela professora Vanda Machado. Segundo ela, não há tradução literal para a língua portuguesa.

⁴⁹ No carnaval de 1970, Caetano Veloso criou a paródia musical “Frevo Novo” – “A praça Castro Alves é do povo/como o céu é do avião...” – louvando o poeta da liberdade e a praça que leva o seu nome, coração do carnaval de Salvador nos anos 70 e 80.

A praça! A praça é do povo/Como o céu é do condor,/É o antro onde a liberdade/ Cria águas em seu calor./Senhor!... pois quereis a praça?/Desgraçada a população/Só tem a rua de seu.../Ninguém vos roube os castelos,/Tendes palácios tão belos.../ Deixa a terra ao Anteu.
(CASTRO ALVES, 1956, apud SENA, 2006)

A praça pública é o lugar, por excelência, do carnaval e este, como discurso, foi atualizado através de um ritual pela instituição que outrora o condenou. É curioso observar, ainda, que a cerimônia foi conduzida por um velho e uma velha: Petrovich, Serpa e Nilda Spencer. A velhice é o símbolo grotesco da degeneração e da morte que se realiza alegremente para deixar surgir o novo. Parodicamente, a universidade foi degradada e rebaixada. O deus da orgia e do caos homenageou o artista (ou a arte) e abriu as portas do sagrado ao cortejo momesco. Sob o primado da arte e da alegria desmedida, o tom dogmático cedeu à seriedade aberta e jovial que incorpora o riso como potência criativa. Para Bakhtin (1999), as festas populares e recreativas, principalmente o carnaval, possibilitavam a experiência da “segunda natureza do homem” que deveria se manifestar livremente, opondo-se a toda e qualquer fixidez, ao dogmatismo, ao mundo perfeito e acabado.

A ênfase nessas festas era dada ao movimento permanente, à alternância e à renovação encarnada em fantasias que exaltavam a liberdade e invertiam, através de paródias, a ordem conservada. A vivência carnavalesca permitia perspectivas plurais que resultavam na morte do antigo e na revelação do novo, que se sabia necessariamente provisório – “O tema do *nascimento*, do *novo*, da *renovação* associava-se organicamente ao da *morte do antigo*, tratado num plano degradante e alegre [...]”. (BAKHTIN, 1999, p. 68) Fora dos muros oficiais, o povo inventava modos de viver diversos daqueles cristalizados pela oficialidade.⁵⁰

Pensadores como Maffesoli (1985) e Duvignaud (1983), por exemplo, defendem que a festa evoca o caos como afirmação de uma socialidade radical, negada pela tecnoestrutura. Ela é o rito que resgata e renova

⁵⁰ Cabe ressaltar, contudo, as porosidades das estruturas, pondo em suspeita qualquer purismo.

os laços “societais” que se tecem na socialidade e na alteridade, revigando o ser-junto-com, traço das sociedades fundadas na tradição oral.

A festa é, por excelência, o lugar do riso. O riso medieval e renascentista era universal e histórico e não se limitava à degradação e ao enfrentamento do regime oficial; ele era simultaneamente afirmação e negação porque visava, antes, o conhecimento e a verdade. Ecoava nos limiares, nas porosidades dos sistemas. O povo era o grande corpo que crescia e se renovava na materialidade, pois não havia transcendência possível. Na cultura cômica, a oficialidade era destituída pela galhofa do povo; o rei era malhado e o bobo entronado em rituais de inversões e de rebaixamento que resultavam numa nova ordem. O riso carnavalesco traduzia-se num movimento contínuo de destronamento e de coroação. (BAKHTIN, 1999)

Ao colocar fora dos muros a cultura cômica popular, a educação oficial, desde o século XVI, tornou-se revestida de uma seriedade que contrapõe o pensamento aristotélico ao riso movido do povo, afeiçoando-se a uma metanarrativa única e legitimadora dos poderes hegemônicos.

Como forma de salvaguardar a verdade, foram criadas e intensificadas estratégias de controle e de sanção para consolidar o que se constituiria na ideologia da seriedade. A Igreja, sobretudo, fabricou um medo oficial tutelado pelo Tribunal do Santo Ofício, criado em 1545, como representação do grande vazio cósmico e do medo ontológico da morte. Vale recordar, contudo e mais uma vez, que em período anterior, essa divisão não se fazia representar nas estruturas, podendo se ter acesso a textos sacros escritos na forma de paródias, bem como notas sobre festas da Igreja, na forma de sermões burlescos, por vezes verdadeiros carnavais litúrgicos; além das festas universitárias, nas quais os rituais incorporavam o riso e o escárnio. Conhecemos, através de BAKHTIN (1999), a participação, na Idade Média, de escolares e de universitários juntamente com o baixo clero, em celebrações como a “festa do tolo”, “festa do asno”, “riso pascal”, “bufonarias escolares”; quando a ordem do sério era temporariamente suspensa para gozo do contato livre e familiar entre os indivíduos.

Entretanto, especialmente a partir da modernidade, com o advento do pensamento científico, o riso passou a ocupar relativamente a ins-

tituições de ensino, lugar de pura diversão e relaxamento das tensões estudantis, observando-se que quanto maior o grau de escolaridade, maior também a sua ausência nas salas de aula – o que implica numa relação que se estreita de modo diretamente proporcional entre níveis de escolaridade e aderência à verdade dogmática.

Na disciplina *O riso na escola*, Projeto Irecê,⁵¹ em 2005, a despeito da ementa apresentada, as expectativas dos cursistas eram: divertirem-se, aumentarem o repertório de piadas, aprenderem técnicas que lhes favorecessem o controle da classe. Apreciações desse tipo, contudo, não são incomuns, indicando a estreita relação que se estabelece entre o riso e a ludicidade com fins estritamente pedagógicos. Tais percepções acerca do riso e da ludicidade não incluem o seu potencial revolucionário e regenerador; contrariamente, converte-os em estratégia para alívio de tensões e imposição da ordem pretendida. Nas falas, observou-se também a necessidade de diversão num ambiente marcado pela austeridade e pelo peso do saber científico, que não incorpora o saber da experiência.

A história do riso, segundo Alberti (2002), confunde-se com a história do pensamento humano. E a história do pensamento humano enquanto história oficial tem sido a história do pensamento sério dogmático. A expulsão do riso ou o seu ocultamento nas diversas instituições sociais têm como pressuposto a imutabilidade da vida. Essa desmesura da racionalidade atenta contra a plenitude da existência, considerando que

A noção de *Dasein* tem aqui um valor totalizante, compreendendo por um lado, a ordem positiva e essencial e, por outro, aquilo que essa ordem exclui como nada. É da essência da ordem e do sério obrigar uma metade do *Dasein* a existir sob a forma de oposto. (RITTER, 1974 apud ALBERTI, 2002, p. 11)

⁵¹ O projeto Irecê – BA é resultante da parceria entre a UFBA e a prefeitura da cidade de Irecê para formação superior de professores da rede pública municipal, em pedagogia. A referida disciplina foi especialmente criada para integrar o currículo do curso do qual participei como docente, a convite da professora Maria Inez Carvalho, coordenadora.

O riso, contudo, como experiência existencial, não pode ser considerado em oposição ao sério, mas em diálogo com ele. O riso é ambíguo e imanente. A oposição historicamente instituída entre o pensamento sério e o riso é resultado de um jogo de forças que busca impor uma lógica única e transcendente, fundada na “vontade de verdade”. (NIETZSCHE, 2001)

A “vontade de verdade” expressa no pensamento sério desqualifica o devir, reificando e esquematizando o real para dominá-lo. Alberti (2002) aponta a abundância de referências sobre o riso na obra de Nietzsche, em especial na *Gaia ciência*. Entretanto, dentre os filósofos contemporâneos, foi Bataille, apaixonado leitor de Nietzsche, segundo esta autora, aquele que mais veementemente assumiu o riso como possibilidade de uma experiência radical para além do pensamento – seu riso é sua filosofia; e tomá-lo como experiência é assumir a intensidade da angústia e do êxtase que lhe são próprios para se arriscar na vivência do nada, do não-conhecimento e da morte.

O desafio é, então, pensar como o riso se imiscui na universidade, considerando que este *re-vela* o não-saber, o não-ser e o não-conhecer (ALBERTI, 2002) como o avesso daquilo que justifica a sua existência. E, claro, o avesso que se quer como dobra: o que significa a não exclusão dos opostos, mas um modo de operar dialogicamente e tensivamente, como jogo.

Retornando à narração do professor Paulo Lima, a entrega do título de *Doutor Honoris Causa* a Caetano Veloso, que teve lugar na praça onde o povo bebia e dançava sem entraves, fazia parte de uma série de eventos protagonizados pela UFBA com o objetivo de estudar o carnaval da Bahia. A transgressão rendeu à universidade notas no *Le Monde*, em jornais locais e nacionais, além de problemas com a polícia. A liturgia que tradicionalmente teria lugar na Reitoria foi cumprida com preciosismo pelo Magnífico Reitor Luis Felipe Perret Serpa, precedida por um espetáculo teatral organizado por professores da Escola de Teatro. Em cena, personagens das músicas do próprio Caetano.

O lugar da tensão é o esteio do riso ambivalente e regenerador – morte e vida alternaram-se e a universidade abriu suas portas ao povo. Num movimento invertido e de matiz paródica – retomando o sentido de canto paralelo – a academia foi às ruas. Petrovich apareceu vestido

de Dioniso, e bem cabia a Felipe Serpa e a Paulo Lima o chapéu de guizos, ainda que magnificamente usassem togas.

Numa outra oportunidade, em 2003, novamente envolvendo as três personagens, na disciplina criada por Paulo Lima e Felipe Serpa, denominada Universidade, Nação e Solidariedade,⁵² contemplando estudantes da pós-graduação⁵³ na Faculdade de Educação da UFBA, o povo foi convidado a falar o seu *índio*⁵⁴ na academia. O desafio era fazer dialogar lideranças comunitárias e pensadores sobre os temas que davam nome à disciplina. Diante de um grupo de pessoas que moravam nas ruas de Salvador, Petrovich, indignado com a com a distância que a universidade mantém dos problemas sociais concretos, interveio, clamando os estudantes:

Ou a UFBA ultrapassa o sucateamento, e a iniciativa do ser humano vai em dos busca de seus irmãos na comunidade, ou não haverá outra oportunidade. Quem sabe se Lula [referindo-se ao então presidente Luiz Inácio Lula da Silva] vai aguentar o repuxo, se não houver uma correlação de forças social e estudantil? Será que a universidade vai ter futuro se ficar encastelada em seus muros como na Idade Média, ou é hora da gente ir para rua e colocar uma aula pública na universidade e seis outras na comunidade? Eu acabava com a aula na universidade; haveria só uma, a primeira do semestre, o resto tudo na comunidade. Eu acabava curso de graduação, só botava mestrado em cima dos problemas sociais. A gente passa muito tempo dentro da universidade, como diz Vanda Machado, treinando para ser sentante; é hora do estudante ser

⁵² Participavam dessa disciplina, ainda, os professores Menandro Ramos (Faculdade de Educação), Antônia Herrera (Instituto de Letras), Nancy Unger e João Carlos Salles (Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas), todos da UFBA.

⁵³ A mesma disciplina foi oferecida para alunos da graduação pelos professores Felipe Serpa e Menandro Ramos, também na Faculdade de Educação.

⁵⁴ Comunicação pessoal. Expressão utilizada por Lorenilson de Souza Cerqueira, morador de rua que esteve presente nesta disciplina, em duas oportunidades, ao se referir à distância entre a linguagem oficial e a fala do povo.

andante, operante, transformador; por que ficar encastelado na sala de aula, para aprender o quê? (PETROVICH, 2003)

Era evidente o tom indignado e o convite para uma nova *univer-cidade*. Sua atuação convocava para ultrapassar os muros institucionais, comprometendo a universidade com o cotidiano e lutas da cidade. E, mais uma vez, ele fez uso da farsa, autodegradando-se ao iniciar a sua fala: “Sou um tolo, um velho tolo”. Confundia ou (co)fundia fronteiras, provocando perspectivas inusitadas, pela inversão – a transferência da universidade para espaços onde a vida concreta se realiza; a indistinção entre os de dentro e os de fora da universidade; a quebra de hierarquias ao afirmar que começaria pelo mestrado. A alusão ao mestrado indica, ainda, a premência do espírito investigativo e problematizador e a compreensão de um educar que se dá na esfera da vida mesma. Finaliza rebaixando a formação universitária, “treinando para ser sentante”, numa clara alusão à falta de movimento, à abstração e universalização do conhecimento produzido, e à morte do corpo. Sua proposta é regenerá-la, a universidade, sob novos e risíveis princípios: pela carnavalização, referência ao traseiro, “sentante”.

Além das iniciativas informais, cito, mais uma vez, a criação da ACC *Griô Kaiodê: contando histórias com alegria* e, também, a sugestão para incorporar ao Núcleo de Cultura Popular da Escola de Teatro um espaço especialmente dedicado ao estudo da cultura negra, como refere a professora Eliene Benício, diretora dessa unidade:

Ele estava completamente voltado para trazer para dentro da universidade a questão do negro. Isso é uma lembrança atual dele. A gente estava organizando a ida dele para Angola.⁵⁵ para criar lá a Universidade das Artes, com todo pensamento da cultura afro-brasileira para ser implantado lá. Ele estava muito confiante de que esse trabalho, que ele fez com Vanda [referindo-se a Vanda Machado] ia impactar na rede pública – no ensino fundamental, no ensino médio. (ELIENE BENÍCIO)

⁵⁵ Petrovich morreu no mês em que viajaria para Angola.

O extrapolar muros, afinal, vinculava a universidade a um projeto de educação que enredava outros povos e o sistema de ensino público básico, no qual atuou desde o início da sua carreira diretamente com estudantes e/ou com apresentações de espetáculos teatrais, a exemplo da ópera negra *O menino que era rei e não sabia* (2001), autoria sua e de Vanda Machado, além do projeto *Irê Ayó: caminho da alegria*, já referido. Em ambos, a presença de estudantes da Escola de Teatro.

Ora, assim sendo, seria possível a sonhada “comuniversidade”,⁵⁶ ou “comumdiversidade”, acreditava o velho professor. A fala de Vivian Queiroz, presidente da Didá Escola de Música, mostra-nos a coerência dos projetos petrovichianos com tais movimentos:

Era sempre um processo livre. Quando a gente fez o Natal Negro eu achei que ele chegaria com o texto, mas não, tudo se construiu num clima de absoluta liberdade e as coisas iam tomando seu lugar, se organizando, e ele confiava nas pessoas. A ideia é essa: um flash de ideias perdido no universo que a gente captava; era uma liberdade tamanha que você se assustava; como é que pode ir tão longe? A gente fazia coisa que nunca imaginava fazer e de repente era tudo muito natural. (VIVIAN QUEIROZ)

Não se assistiam aulas, viviam-se elas, pois existiam para todos: eram universais e celebravam a vida em acordo com as leis da liberdade e da alegria. Assim, eram criadas como momentos de encontro e de celebração da vida, experiência de liberdade só possível com o outro. E, antes, partia da confiança. Confiar vem do latim *com fides*, com fé, e por outro lado, também, entregar-se aos cuidados. Se formos mais adiante, veremos que a fé difere da crença por não encerrar certezas, mas possibilidades; e cuidar, derivada do latim *coera*, é cura, envolvimento afetivo – envolver é encantar. Esse era o pacto: confiança, cuidado e encantamento.

Na aula referida, da disciplina *Universidade, Nação e Solidariedade*, ficava evidente o contraste entre a fala de tom profundamente apaixonada

⁵⁶ Termo cunhado pelo professor Felipe Serpa para se referir ao diálogo fundamental entre a universidade e a cultura popular.

do e entusiasta, e o corpo frágil – naquele dia, em especial, estava adontado e já perdera percentual significativo da visão em decorrência do diabetes. Para o professor Jorge Gaspari, esse entusiasmo era uma das marcas características de Petrovich, “no sentido grego da palavra: Deus em nós, Deus em mim”, ainda que ele próprio, Petrovich, reconhecesse que essa afecção da alma muitas vezes lhe ocorria como desmedida. Assim era quando se envolvia num novo projeto, e mesmo quando me falava de uma nova universidade que despontara em 1997 com o projeto *UFBA em campo*, “uma revolução feita por jovens”, dizia-me.

O *UFBA em campo* foi proposto na gestão do reitor Felipe Serpa, sempre em cumplicidade com o professor Paulo Lima, e parceria com prefeituras municipais do Estado da Bahia. Estudantes de áreas diversas instalavam-se nessas cidades durante as férias para levantarem problemas locais e construir coletivamente estratégias que apontassem possíveis soluções. Segundo Paulo Lima, a despeito do interessante trabalho dos estudantes e do cuidadoso acompanhamento desse, nas cidades parceiras, pelo próprio reitor, a universidade foi severamente criticada pela iniciativa. Em seguida a essa ação, sentindo necessidade de maior aprofundamento teórico, pois no *UFBA em campo* não havia participação dos professores, foi criada a Atividade Curricular em Comunidade (ACC). É interessante observar que a dupla já referida, do lugar da autoridade legalmente instituída, intervinha de modo risível em acordo com a cosmovisão carnavalesca, fazendo inversões e rebaiando os papéis que ocupavam, além de insistentemente quebrarem hierarquias e promoverem o embaralhamento de fronteiras.

Na entrevista para o *Frente a Frente*, 1997, ao referir-se a esses projetos, Petrovich parece relembrar a própria juventude quando do rompimento com a Escola de Teatro, e a posterior a criação do Movimento dos Novos, além da sua participação nas manifestações populares e políticas do país:

Eu fico empolgadíssimo com isso; eu acho que é a mesma energia que tinham as pessoas fazendo as escolas de arte há 40 anos e agora está mudando a universidade. É essa juventude que vai criar essa nova universidade; não são as leis nem as propagandas antigas; é uma universidade nova, de ação, uma universidade que vai conhe-

cer criando o conhecimento que é dinâmico; é no fazer o conhecimento que se faz o conhecimento, que se conhece. Aquela universidade que estava aí é aquela que estuda, estuda e não acontece nada. Falta coragem de mudar tudo, de transformar, porque tudo já acabou e as pessoas não querem perceber. O apocalipse já aconteceu. Acabou tudo, nós estamos em pleno terceiro milênio; precisa de uma outra perspectiva, de um outro ponto de vista; coragem, sem medo de ser feliz. (PETROVICH, 1997)

“O apocalipse já aconteceu”: não nos demos conta que os princípios que até então nos orientaram e orientam, já não têm vigor. O novo deve ter início. A mudança e o movimento são o que deve imperar – *le roi est mort, vive le roi!*⁵⁷

Ainda sobre a universidade e o riso, especificamente sobre os laços entre a extensão universitária e o riso, o professor Paulo Lima, reitor da extensão, como denominado por Petrovich, concluiu:

A questão do riso na Universidade se insere numa questão maior que é de desconstrução na contemporaneidade do próprio conceito de universidade. Não é uma desconstrução que meramente desconstrói, mas uma desconstrução que reconstrói de outras maneiras, que enxerga estruturas de saber em lugares que em geral não são vistas. Esse movimento que nós fizemos era justamente contra isso, a separação ensino, pesquisa, extensão; era pleiteando a morte da extensão. (PAULO LIMA)

A provocação de Petrovich, de Paulo Lima e de Felipe Serpa implicava, necessariamente, a morte da universidade e na sua regeneração. Mas é sempre bom lembrar que aquilo que surge já traz em si o sêmen da destruição, resultando num ritual incessante de coroaço e destro-

⁵⁷ “O rei está morto, viva o novo rei!” (tradução livre) Ritual que se repetia ao final dos carnavais com o sacrifício do bobo, que representava a ordem invertida, para estabelecimento da ordem oficial. Este movimento, de destronamento e de coroaço deveria, contudo, ser incessante e infiltrar-se no cotidiano para regeneração dos sistemas.

namento. Assim, pois, o professor Petrovich e seus colegas sonhavam com uma nova universidade, que representasse a utopia universal da solidariedade. Suas atitudes e propostas não apenas incitavam a desrealização do instituído, mas apontavam caminhos para o que se instituía pela força da criação coletiva e do amor fraterno. Entretanto, as estruturas resistem a despeito da orgia festiva que não reconhece fronteiras e hierarquias. Como fazer da universidade uma comuniversidade? Essa era a questão guia para os três, e que até hoje persiste com o professor Paulo Lima.

Ao considerar que a ideia de universidade que temos nasce no interior da Igreja, a história da expulsão do riso é permeada pelos dogmas da fé católica e, por conseguinte, a universidade também. Uma descrição desse movimento pode ser observada em Bakhtin (1999) e na obra *O nome da rosa*. (ECO, 2003) As duas fontes retratam a preocupação com os efeitos do riso sobre o espírito dos homens eruditos e sobre as ideologias que sustentam as instituições. Para aqueles que não riem, o riso, ao incentivar a dúvida,

[...] pode deformar o rosto de toda verdade. [...] Talvez a tarefa de quem ama os homens seja fazer rir da verdade, fazer rir a verdade, porque a única verdade é aprendermos a nos libertar da paixão insana pela verdade. (ECO, 2003, p. 470)

A Igreja, como a universidade, tinha o sagrado dever de formar homens tementes a Deus. Deus era a verdade. E, para nos libertarmos da paixão insana por essa, talvez Nietzsche sirva de inspiração, alertando-nos quanto à verdade que não acolhe uma gargalhada, e ao mestre que nunca ri de si. Hoje, as caras de Deus são muito mais plurais, e seus poderes, mais difusos. São evidentes os mecanismos de controle que se *re-velam* nas tramas do instituído, muitos dos quais, dando sinais evidentes de falência, pelo endurecimento ou pelo uso excessivo de alguma substância botulínica. E se são diversas as caras, diversas também necessitam ser as estratégias para imputar o temor e forçar a obediência, vez que apenas o temor nos mantém em servidão. Por isso, o culto à sisudez e ao dogmatismo moral. Por outro lado, o riso rebaixa o medo, regenerando-o em alegria e em galhofa.

Então, para preservar a verdade, é preciso expurgar do espírito a dúvida, e do corpo, o prazer. A dúvida corrói as estruturas e as relações de poder, pressupondo uma dinâmica sempre renovada. O riso medieval e renascentista, estreitamente vinculados à cultura popular, aos carnavais e ao baixo material e corporal, pelo potencial subversivo tinha caráter de revigoração e ameaçava romper com os automatismos sociais através do movimento, da inversão da ordem estabelecida, da sagração do bobo como rei, da libertação do corpo. Pelo relativismo, fazia cessar o medo, instaurando uma alegria universal. (BAKHTIN, 1999)

Por outro modo, o corpo foi morto, como insisto em afirmar quanto às práticas pedagógicas que têm lugar nas escolas, especialmente a partir da segunda fase do ensino fundamental, com treinamentos para ser “sentante”; crônica de uma morte anunciada pela Igreja e posteriormente pelo Estado para purificação e controle das mentes e instituições⁵⁸. Há, então, o riso com lugar e hora previstos, como estratégia de catarse para relaxamento de tensões, desde que não interfira nos planos sequencialmente pensados para o projeto formativo previsto e em curso.

Assim, o riso festivo incorporado pela Igreja, pela universidade, e posteriormente pelo Estado, tem como propósito a manutenção da oficialidade – um riso amarelo. Na escola, como ação prevista em calendário e em agendas diárias, a purgação coletiva é tolerada como garantia da retomada posterior da ordem do sério, a exemplo dos intervalos recreativos. O sério, nesse caso, é o sério dogmático, que pressupõe a obediência ao professor e ao sistema de ensino, livrando-nos do pecado e das conseqüentes punições – das notas baixas, da reprovação, e de uma não inserção no mercado de trabalho, no caso do professor.

O pensador marxista Vladimir Propp (1992), que conduz suas pesquisas para a tipologia e a manifestação do riso e do cômico na cultura popular da Rússia, refere como comportamento típico das elites do Estado totalitário o desprezo pela alegria desenfreada e por qualquer outra manifestação da cultura popular, representada pelas festas, pelos bufões, pelos atores de teatro e de feira, em geral.

⁵⁸ Para aprofundamento do tema, ver FOUCAULT (1987).

Uma universidade pensada às avessas, que pregava a morte da extensão e que propunha estudos que partissem dos problemas sociais concretos, primava pela relação indissociável entre conhecer, pesquisar e viver, como vida vivente, incorporando o riso, a alegria e o jogo como potências criadoras.

Sobre a ideia de universidade para Petrovich, os professores Jorge Gáspari e Maria Eugênia Millet comentam, ratificando o seu compromisso com o livre pensar e com a coletividade:

A ideia de universidade para ele era uma universidade aberta, pluralista, absolutamente democrática, onde coubessem todos os tipos de questionamentos; uma universidade que fosse fundamentalmente um fórum de debates. Mas o principal: era uma universidade que formasse homens, indivíduos e cidadãos; não apenas alunos, especialistas ou eruditos etc. Era essa a ideia dele; ele lutava bravamente por isso; era um Dom Quixote. [...] Petrô tinha uma visão absolutamente progressista da universidade e parecia muito aquele sonho de Darcy Ribeiro; sonhava muito como Darcy; sonhava muito como Paulo Freire. Ele é herdeiro desses pensamentos; herdeiro não, já que eram contemporâneos: era copartícipe desse pensamento. (JORGE GÁSPARI)

Uma universidade dialogando com tudo o que a cidade tem de melhor, principalmente com cultura negra, manifestações tribais, comunitárias. (MARIA EUGÊNIA MILLET)

Analisando a universidade do século XXI, Santos (2004) discute crises importantes não superadas ao longo dos tempos – institucional, especialmente vinculada à autonomia universitária, de legitimidade, referindo-se à elitização da universidade, e de hegemonia. Em especial, gostaria de me ater à última, ainda que compreenda a sua interdependência com as demais.

A questão da hegemonia mantém nexos diretos com a exclusão do riso festivo do interior da instituição universitária, valorizando o conhecimento lógico-formal em detrimento daquele próximo das produções populares. O resultado é um saber destituído de historicidade

porque está distante dos problemas sociais, além da reificação uma ciência séria dogmática comprometida com a ideologia do capital. Tais consequências impactam diretamente nas crises de autonomia e de legitimidade.

Penso que a crise da universidade é também crise de humor. Quero dizer com isso que a universidade e os universitários podem agir no mau humor, que implica em fechamento; ou gozar do bom humor que se traduz em abertura e, por consequência, em invenção. Considero, entretanto, que essa crise é produtiva na medida em que, se bem soubermos aproveitá-la, poderemos descobrir ou abrir novas fendas por onde escape o riso.

Ora, parece-me tolo falar da universidade desde o universalismo. A universidade é caracterizada pela multiplicidade: há a universidade que opera através da ortodoxia dos seus processos, servindo-se das mesmas armas que utilizam os poderes instituídos totalitariamente, como também há a universidade criada por Petrovich, Paulo Lima e Felipe Serpa, dentre outros que certamente existem, tramando nas suas cavidades. Considero, contudo, que é preciso reagir aos poderes excessivos da burocracia que necessariamente resultam em hierarquias e em regulamentos rígidos que impactam nas relações entre as pessoas, e nos modos de conhecer e de aprender. Destaco a regulação da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), que funciona como um órgão exterior à universidade e desconhece ou nega, dessa forma, processos e demandas que são necessariamente contextuais e políticos.

Ao operar com a mesma lógica que os poderes hegemonicamente instituídos, recusando a heterogeneidade através do apagamento das diferenças, a instituição universidade funda no seu interior uma “sociedade de classes” (SANTOS, 2005, p. 221) que hierarquiza os saberes, criando dicotomias entre o saber de ciência e os saberes do senso comum; entre pesquisadores, professores e estudantes, entre universidades de elite e universidades de massa – critérios que podem ser entendidos, ainda, à localização geográfica, conforme estejam situadas nos hemisférios norte ou sul do planeta; no eixo Norte-Nordeste, ou Sudeste-Sul e Centro-oeste brasileiros.

É relevante registrar que tal quadro se mantém a despeito dos discursos produzidos a favor da diferença e da democratização, evidenciando o fosso que separa a teorização daquilo que Derrida (2003, p. 13-27) denomina de “ato performativo”. Este, segundo o autor, compromete o enunciador com a enunciação, diferenciando seu discurso do meramente constatativo. Ao professar “performativamente”, portanto, o professor afirma publicamente uma fé, produzindo acontecimento. Esse é o lugar onde penso o professor Petrovich, em especial porque, para fazer acontecer, é necessário ousar o testemunho radicalmente livre e público – quantos, na universidade, estão dispostos a pagar o preço pelo “direito de tudo dizer” publicamente?

Assim, a crise de hegemonia da universidade denuncia o seu contrasenso na medida em que ela se encastela e, simultaneamente, dispõe como fundamento a regulação social. Essas contradições aumentam se observadas as distâncias estratégicas e calculadas que historicamente mantém dos conflitos sociais. É nesse território que a morte e o riso digladiam com a domesticação de costumes, convertida, no âmbito da universidade, na domesticação dos intelectuais. Em 2004, sobre o papel dos intelectuais, Petrovich reflete: “o que deu o salto ao Homem foi cruzar informação; o que dá o salto atualmente para os intelectuais é cruzar caminhos: é encruzilhada”.

Nesse sentido, a perspectiva do educador é radicalmente dialógica e, por conseguinte, tensa e complexa. Como ser brincante que era, criava brechas e provocava fissuras para que o riso e o povo pudessem embrenhar-se no discurso e nos processos instituídos. Essa era a aposta de Petrovich – e, por mais paradoxal que possa parecer, nela não há diretividade, só jogo.

Algumas situações na universidade, envolvendo-o, tornaram-se emblemáticas. Uma delas, referida por vários professores e escrita pela professora Eneida Leal Cunha, do Instituto de Letras, registra o episódio ocorrido durante uma reunião do Conselho de Coordenação da UFBA, do qual ele participava:

Mas lembro do Prof. Carlos Petrovich, representante da Escola de Teatro, atropelando a lista de inscrições com a voz invejável que o palco lhe deu. Pedia que olhássemos para a janela. Obedecemos

todos, com a rapidez que os sustos provocam. Um pássaro investia contra a vidraça, batia-se, perdia o equilíbrio, desaparecia; teimosamente voltava, esbarrava outra vez contra o obstáculo invisível. A cada retorno parecia mais deliberado, embora mais frágil. No entardecer entre as árvores, as luzes da Sala dos Conselhos Superiores da UFBA provavelmente o atraíam. (Os colegas de biologia que nos perdoem, ao Prof. Petrovich e a mim, que repito a história, pela interpretação do ato transformada em imagem, pois não sabemos ao certo se os pássaros, como as mariposas, são atraídos pela luz).

Enquanto olhávamos a cena, imóveis, penalizados, o Professor nos fulminou com a pergunta: não estaríamos sendo como aquelas vidraças, invisíveis, incólumes e intransponíveis, ancorados em argumentos acadêmicos? Na defesa da integridade institucional, estávamos quase dizendo não a estudantes que insistiam incansáveis, em querer ‘As luzes da Universidade’.

‘As luzes da Universidade’ foram palavras do velho amigo Petrô, há mais de dez anos. (ENEIDA CUNHA)

Petrovich contou-me essa história no nosso último encontro, cedendo-me uma cópia do texto que lhe fora presenteado pela professora Eneida Leal Cunha. O que ocasionou a contenda entre os pares do Conselho e a consequente intervenção foi a sua atitude de deferir processos de estudantes jubilados que requeriam retorno à instituição. Dramatizava a cena e ria de si, ao recordar que à medida que fazia a analogia entre os estudantes e o pássaro que se arremetia contra a vidraça tornava-se, ele mesmo, pássaro e estudantes e vidraça. O Tal Dom Petrovich, à semelhança do seu homônimo, vivia, naquele momento, num espaço ficcional, no qual a metáfora e a alegoria se tornavam seu modo mais vigoroso de se comunicar e de fazer política. Movido por essas lembranças, Paulo Lima pensa que a *performance* teatral de Petrovich não poucas vezes causava impacto nas reuniões do Conselho:

Ele podia se exaltar, subir na mesa e bradar coisas e poemas, e ganhar causas perdidas com essas estratégias. Às vezes irritava porque era percebido como excessivo, fora de propósito; dava um pouco de vergonha no “ser universitário” – essa expressão é de Nádya Miranda. O pudor da sala do Conselho, Petrovich rompia isso com uma facilidade muito grande. (PAULO LIMA)

A postura não recomendável e torpe do colega da Escola de Teatro, com suas chalaças e momices, rasgava as solenidades universitárias, envergonhando o Conselho. O seu despudor e a sua inadequação – excesso grotesco – ao ambiente sério e normativo constrangiam o “ser universitário”. E o “ser universitário”, certamente, nada tinha a ver com essa conduta pouco convencional.

Acerca das referências negativas a essa (ex)posição de Petrovich – lembrando que a autoderrisão promove o deslocamento e o descenramento, favorecendo outras perspectivas –, ainda o professor Paulo Lima reflete: “O humor tem um perigo muito grande de autodesqualificação; o próprio movimento de desconstrução gerar um descrédito; Petrovich não tinha medo disso; falo de um balanço político do seu discurso”.

O despudor de Petrovich estava na crença de que “ser universitário” implicava um modo de vida consistente e coerente de tornar-se aquilo que é. Performaticamente.

Na Idade Média e no Renascimento o ridente era também matéria de riso. É interessante a análise que faz Neves (1974) ao se referir às sanções que sofrem os que hoje atuam burlescamente sem a devida autorização, em espaços sagrados:

Uma das mais cruéis seria a que o tornasse motivo de ridículo, alvo das chacotas proferidas por suas ‘vítimas’ habituais dando-se, então, uma nítida inversão de papéis e anulando-se o poder do próprio bufão, apagando-se sua singularidade e revertendo sua posição social à que ocupava antes de ser bufão: alguém sem origem fidalga, sem terras, sem armas. (NEVES, 1974, p. 39)

Não poucas foram as referências dos entrevistados à detração que sofreu Petrovich por sua atuação extra-vagante⁵⁹ e exagerada. Muitas vezes, impulsivo e desmedido, o filho de Ogum desempenhava seus papéis sem considerar as circunstâncias, movido unicamente por sua paixão, atuando de modo inconveniente.

O fato é que, mesmo sob censura, diante da infalibilidade dos argumentos utilizados para indeferir o retorno de estudantes jubilados, a poesia carregada de dramaticidade desmontou a lógica do sistema, favorecendo o diálogo:

Sim, pensando nesta perspectiva, eu até sou bufão. (PETROVICH, 2005)

disse-me ele, reconhecendo as armas de que fazia uso para dar a pensar quando o unilateralismo se instalava. E era assim que o riso de Petrovich convocava à autoderrisão dos intelectuais e à reinvenção da instituição universitária. Para ele, nos seus devaneios, a universidade deveria ser o lugar do riso, lugar da festa, lugar da morte, lugar da vida: lugar da desordem e do caos que funda intermitentemente uma nova ordem com preeminência do coletivo.

A citação da professora Eneida Cunha deixa perceber a perversão do sistema que se cerca de muros transparentes e intransponíveis, criando a ilusão do livre acesso a pássaros e a estudantes. Petrovich alardeia a nudez do rei. A ele não interessava o discurso puramente constataivo e abstrato, assentado numa razão que não se abre à sensibilidade e à sensualidade. Num movimento de matiz carnavalizada e grotesca, mais uma vez transgride as fronteiras, dessa vez entre o humano e o animal, tornando-se pássaro. Para ele, pensar era ato performativo. É preciso, então, dizia no seminário da disciplina *Universidade, Nação e Solidariedade*: “Aprender como colocar uma questão e pedir transformação. Porque a gente fica pensando que o diálogo é só pensar e ouvir. Não! Tem que conversar, ouvir e partir para transformar a realidade”. (PETROVICH, 2003)

⁵⁹ A palavra foi separada para ressaltar os sentidos de excesso e, também, de uma errância constante.

Não lhe bastava, pois, jogar pedras nas vidraças, era preciso dispor-se a construir com os cacos, caleidoscopicamente. E, nesse sentido, mais uma vez aproximava-se da carnavalização ao incluir a corporeidade como palco de afetações e de paixões, de afirmação de um modo de vida enquanto na vida mesma.

E as luzes? Há explicitamente uma contradição entre as luzes da universidade como objeto de desejo dos estudantes e do pássaro, e o Século das Luzes que definitivamente vinculou a universidade e a razão – idealismo abstrato que produz a história naturalizada, que desdenha de Rabelais, reduzindo seu riso à grosseria, declarando-o “bufão número um” e “encarnação perfeita do ‘século XVI selvagem e bárbaro’”. (BAKHTIN, 1999, p. 100) Uma ideologia iluminista rouba a liberdade dos pássaros, excluindo o povo e as produções culturais da vida acadêmica, mantendo-os fora da universidade. Por essa via, desvitaliza e confina o riso na abstração que priva da experiência do corpo e da vida material. Esse é um exemplo do modo como o pensamento sério encastelou-se para sobreviver à sensualidade do riso festivo orgiástico.

A antinomia entre o riso e a sisudez, defendida pela ideologia da seriedade, afasta-nos da verdade, aqui no sentido grego retomado por Heidegger de caminho de desvelamento e produção do ser. (HEIDEGGER, 2001) Também o poder do capital, ao impor a sua supremacia, desvitaliza as manifestações da razão que não coadunam com os seus propósitos. A oposição histórica entre o pensamento sério dogmático e o riso é, portanto, resultado de um jogo de forças que busca infundir uma metanarrativa única.

Ao analisar “a geopolítica do poder hegemônico”, Lander (2001) tece importantes considerações acerca da fragilidade da reflexão crítica que a universidade faz sobre os processos de produção e de reprodução do conhecimento, e sobre o seu impacto na ordem social estabelecida. Ao mesmo tempo em que reconhece o papel assertivo dessa instituição na denúncia e na luta contra as injustiças sociais, afirma a legitimação acadêmica de “[...] saberes e pressupostos paradigmáticos e teóricos que fornecem sustentação a essa ordem⁶⁰”. (LANDER, 2001, p. 68) A universidade opera, então, sob a égide de um “colonialismo

⁶⁰ Refere-se à ordem capitalista.

intelectual”, assegurado pela censura metodológica e mercadológica – esta, bem representada por Brecht (1976) ao narrar o encontro do Senhor Procurador da Universidade de Pádua com Galileu:

PROCURADOR – Vale escudos somente o que rende escudos. Se o senhor quer dinheiro, precisa produzir outras coisas. O senhor não pode cobrar mais pelo saber do que ele rende a quem o compra. Por exemplo, a filosofia que o senhor Colombe vende em Florença rende pelo menos dez mil escudos anuais ao príncipe. A sua lei da queda dos corpos levantou poeira, é verdade. O senhor é aplaudido em Paris e em Praga. Mas as pessoas que o aplaudem não pagam o que o senhor custa à Universidade de Pádua. A sua desgraça, prezado Galileu, está na sua especialidade.

GALILEU – Eu entendo: liberdade de comércio, liberdade de pesquisa. Liberdade de comerciar com a pesquisa, é isso? (BRECHT, 1976, p. 66)

O Galileu de Brecht é irreverente e irônico. Aquele que o inspirou foi ameaçado pela Santa Inquisição por ousar a liberdade de pensar e de se pronunciar publicamente. A fogueira e o silêncio não poucas vezes são oferecidos como opções para aqueles que se atrevem a confrontar a oficialidade. Sabiamente, contudo, o professor Felipe Serpa aconselhava aos seus estudantes, ao tempo que incitava à desobediência: “Não se trata de romper com o instituído, mas de tensioná-lo com aquilo que se institui”. E, relembando o episódio da entrega do prêmio para Caetano Veloso, Serpa sorria como o Galileu de Brecht: “Não fizemos nada além daquilo previsto no regimento da universidade. A liturgia foi a mesma que aconteceria no Palácio da Reitoria. Só mudamos o lugar”.

O caráter subversivo das interpelações de Serpa, de Petrovich e de Paulo Lima nos faz supor alternativas à mercantilização do conhecimento, ao contrário do que intenta nos fazer acreditar o projeto de globalização econômica, ou os critérios de produção instituídos pela CAPES. Ao invés da opção binária oferecida pelo poder, apontam para uma multiplicidade de saídas. O lugar do riso como um não-lugar favorece o descentramento para experimentar outras e novas miradas,

tensionando o instituído com aquilo que emerge como potência criativa. Uma outra perspectiva, ressaltado, implica-me um outro modo de ser. Assim, o silenciamento da razão poética na universidade pode ser pensado, de acordo com Barthes (2003), como aquilo que “burla o paradigma”; como Neutro e como desejo de

[...] suspensão (epokhé) das ordens, leis, cominações, arrogâncias, terrorismos, intimações, exigências, querer-agarrar [...] aprofundamento, recusa do puro discurso de contestação: suspensão do narcisismo: não ter mais medo das imagens (imago): dissolver sua própria imagem [...]. (BARTHES, 2003, p. 30)

O intenso pulsar da vida-vivida/vida-vivente desencadeia nesse jogo um lento desgaste dos paradigmas vigentes. Fala-se, então, na emergência, não exatamente de um novo modelo, mas de um movimento que se desenha como abertura, complexidade e incompletude; o que não deixa de ser, de pronto, apropriado como discurso dos mecanismos midiáticos e mercadológicos. Entretanto, uma razão poética não cessa de infiltrar-se nos territórios consagrados pela razão séria, através do riso e da arte, às vezes silenciosamente, outras de modo grandiloquente, denunciando a fragilidade do sistema, como muitas vezes fazia Petrovich e Brecht (1976), quando falam pela boca de Galileu:

As verdades mais consagradas são tratadas sem cerimônia; o que era indubitável agora é posto em dúvida. Em consequência, formou-se um vento que levanta as túnicas brocadas dos príncipes e prelados, e põe à mostra pernas gordas e pernas de palito, pernas como as nossas pernas. Mostrou-se que os céus estavam vazios, o que causou uma alegre gargalhada. (BRECHT, 1976, p. 58)

Não se trata da exclusão de um princípio em favor de outro, considerando que tal estratégia resultará, indubitavelmente, no fortalecimento do seu contrário, como aconteceu quando o Diabo visitou Deus para informar-Lhe do audacioso projeto de construção da sua igreja. (ASSIS, 1996) Todos os homens e mulheres são livres para o pecado, anunciou o Diabo; contudo, não lhes será facultada a imperdoável heresia de não

pecar. A advertência, demasiado normativa e séria, novamente encheu de fiéis o templo do seu oponente. A ironia machadiana desmonta o olhar de perspectiva única e o dogmatismo, a partir do escárnio do representante da não-oficialidade, avesso da santidade que, contudo, rende-se à sedução do poder autocrático e pretensamente imutável. O riso é ambíguo e necessita da seriedade para vigorar como potência, por isso não a exclui.

Petrovich, Felipe Serpa e Paulo Lima, diabretes espertos, projetaram como utopia uma universidade popular. Uma universidade popular é, sobretudo, polifônica, polilógica e polissêmica. Sobre a cumplicidade de propósitos entre os dois primeiros, Vanda Machado comentou:

Claro que existem os apaixonados, os sonhadores, corajosos, os negros, os brancos que escolhem ser de qualquer cor. Universidade e comunidade, coisas de Serpa e deste outro [referindo-se a Petrovich] que o acompanhou com a alegria de um menino que confia noutro menino. (VANDA MACHADO)

Dois meninos ligados pela fé e pela alegria. A alegria das crianças é pura intensidade e presença: é jogo.

Mas, afinal, é a professora Cleise Mendes quem dá o sentido do “ser universitário” para Petrovich, durante sua fala como professora homenageada dos formandos da Escola de Teatro, no segundo semestre de 2005. Narra um episódio no qual o observara dando aula numa tenda erguida no pátio da referida escola, debaixo de uma forte chuva, no momento em que a UFBA enfrentava considerável restrição de recursos:

Eu me lembro que a nossa escola ainda estava com uma lona que era um palco; toda rasgada, com goteiras. Nesse dia estava chovendo. Ele estava dando aula sob esta lona rasgada; as cadeiras dos alunos tentando evitar as pingueiras. E eu passei longe por causa da água. E olhei. Quando eu olho, uma cena que a gente vê todos os dias, não todos os dias com esse conteúdo que eu vou dizer, mas cenas que permeiam nosso cotidiano; a questão é como a gente lê essas cenas e como a gente se coloca dentro delas. Então eu vejo numa distância considerável, isto de fora, aquela lona rasgada, aquela chuva,

aquelas cadeiras, aquela impressão de favelização que todos nós já vimos; lutamos contra isso todos os dias na nossa universidade e em outras também. E vejo Petrô dando aula para os alunos com uma postura como se ele estivesse no mais suntuoso auditório. Ele estava falando para os alunos e eles ouvindo... Ele falava com aquele peito estufado e eu não ouvia as palavras, mas sei o que ele estava dizendo. Ele estava dizendo exatamente da importância do teatro, da opção que eles tinham feito, se sabiam o que implicava essa opção; e eu via aquela imponência como se tivesse num auditório suntuoso; e aqueles alunos. Ele não tinha que ficar do tamanho da lona rasgada, nem os alunos; nós não temos que ficar do tamanho da precariedade da nossa UFBA, nós escolhemos o nosso tamanho, essa é uma lição que Petrovich nos deu. Porque ao mesmo tempo era o militante disposto a reclamar pela falta de condições no momento preciso; e toda essa reivindicação necessária. Mas no momento, se o que nós temos para dar aula é aquela lona rasgada, vamos fazer isso escolhendo a dimensão que nós queremos dar. Essa é uma das várias lições que ele nos dá. (CLEISE MENDES)

A narrativa da professora nos faz recordar os circos de lona rasgada que percorrem o interior do Brasil, levando alegria ao povo. E, por maior que seja a precariedade da estrutura, as arquibancadas lotam e os espectadores se entregam, vivendo por um momento um mundo às avessas: mulheres barbadadas, homens e mulheres que voam, animais que se comportam como humanos, palhaços que agem como loucos e como crianças, levando tombos e arrancando gargalhadas. Não importa a lona do circo, importa o espetáculo e o deslumbramento. Os buracos, se pensados de outra perspectiva, são o que permitem o arejamento e a invenção; a lona exhibe suas fronteiras rasgadas, deixando entrever o infinito e criando um dentro/fora que não cessa de acontecer.

Dentre as inúmeras metáforas utilizadas para falar da universidade “a universidade em ruínas”, expressão encontrada no título do artigo de Trindade (2001): *As metáforas da crise: da “universidade em ruínas” às “universidades na penumbra” na América Latina*. O texto discorre sobre o processo de privatização da universidade e mercantilização do saber, traçando um percurso do avanço neoliberal nessa instituição. O con-

ceito de ruína, contudo, não adota a perspectiva de destruição e aniquilamento, mantém, diversamente, estreita relação com o que Benjamin (1984) compreende como história, especialmente com o que chama de anti-história.

A ruína sugere, para Benjamin, no reino das coisas, aquilo que a alegoria sugere no reino dos pensamentos. Podemos considerar, então, que o enclausuramento da história pode assumir uma feição alegórica, de criação de sentidos múltiplos, na relação com o mundo fragmentado e desordenado dos objetos, ao abrir-se à história-destino (devir). A expectativa incessante do milagre da criação não aparece, pois, na posituação da ruína, mas na ausência do que nela se faz presente pela linguagem.

Em meio às ruínas da universidade, Petrovich sonhava uma nova universidade que se constrói a cada aula, no compromisso radical com a vida vivente. Afirmava, assim, aquilo que ao olhar dos incrédulos não se constituía como oportunidade – ver estrelas, ou simplesmente o nada, por entre os buracos da lona. Era desse modo que traduzia a falta como intensidade e espaço de produção e criação. Observou seu amigo Jorge Gáspari:

Esse ambiente não contaminava o entusiasmo dele, não interessava o ambiente; claro que incomodava, contudo, importava mais o que ele dizia às pessoas e o que as pessoas davam de volta a ele. Interessava o corpo a corpo, a voz: isso é o que interessava a ele. (JORGE GÁSPARI)

Somente se vivida como campo de ruínas, a vida vivente pode transformar tendas em suntuosos teatros, goteiras em aplausos, e afinal, a fala, o corpo e o encontro em potência de ser.



ATO 4

Bufonarias⁶¹ e docência

⁶¹ Há uma distinção entre o bufão e o bobo da corte. O primeiro remete aos cortejos satíricos, bando que percorria as cidades e os campos desde a antiguidade, dançando, bebendo e escarnecendo de todos e tudo por onde passava. Era comumente encontrado nas feiras e praças. O segundo vivia, talvez como estratégia de sobrevivência, nas cortes palacianas e sob a proteção do rei. Sua função era divertir a corte e desnudar as convenções, pela paródia e pelo riso. Em geral, ambos possuíam deformidades físicas, fugiam aos padrões de beleza da época, e eram tidos como loucos. Tal distinção não será importante para o propósito do texto, ainda que Petrovich se assemelhasse mais ao segundo – um bobo na corte universitária –, utilizando, contudo, não poucas vezes, a liberdade do vacante bufão.

Cena I^a Magister dixit⁶²

No seminário com pessoas que moravam nas ruas de Salvador, referido, numa sessão da disciplina *Universidade, Nação e Solidariedade*, Petrovich, ao iniciar a sua fala, repetiu o que observei em inúmeras outras oportunidades: auto detratou-se, aludindo ao fato de ser velho, de ser impotente e um tolo. “*Eu não tenho poder de decisão dentro da universidade, só de insuflação e de questionamento*”. (PETROVICH, 2003)

Ao velho frágil e débil, ele associa a falta de juízo do tolo, qualificativos ratificados pelo advérbio de exclusão “só”, que antecede a segunda oração. É interessante notar, contudo, que o mesmo advérbio, ao invés de minimizar a sua ação, exalta-a, posto que ele se ocupa com insuflação e questionamento, contrários a falta de poder. No primeiro caso, remete-nos ao Gênesis 2:7, episódio no qual o Criador inspirou nas narinas do seu Adão um sopro de vida, “e o homem se tornou um ser vivente” (BÍBLIA, 1987, p. 50); no segundo, trata da instalação da dúvida que abala toda certeza e imobilidade, fazendo nascer o questionamento que igualmente resulta em criação. Saiu da fala ambivalente para o

⁶² Expressão latina usada como apelo à autoridade: O mestre disse.

profundo silêncio. Essa falsa ingenuidade foi também alvo dos comentários de Roberval Marinho sobre o amigo e irmão: “*Como eu conheci Petrô pelo viés religioso, eu sempre achei que ele tinha um Exu zombeteiro, provocador; provocava situações. Um toque, uma intervenção, e o ambiente inteiro desmoronava. Ele depois ficava com a cara mais inocente do mundo*”.

A máscara do tolo encarnava a estética carnavalesca – o bufão não era um ator que desempenhava um papel; era um modo de ser que prevalecia em todas as ocasiões da sua vida; era a representação emblemática da cultura cômica popular que transitava nos palácios para fazer rir, e de certo modo ser um *alterego* da corte. Na figura do louco e do bobo com orelhas de asno, escondia-se a perspicácia, o humor inteligente e refinado que provocava o riso pela incongruência. O riso do bufão era o desmonte do unilateralismo – “Como tais, encarnavam uma forma especial da vida, ao mesmo tempo real e ideal. Situavam-se na fronteira entre a vida e a arte (numa esfera intermediária), nem personagens excêntricos ou estúpidos, nem atores cômicos”. (BAKHTIN, 1999, p. 7)

No seio da monarquia, o riso foi institucionalizado na figura do bobo da corte. O cargo de bobo era vitalício e de grande projeção. Eles gozavam do prestígio e das benesses do rei. Sua função primordial era fazer rir a verdade e da verdade, único meio pelo qual o soberano a conhecia, livre das intrigas palacianas. A essa personagem também cabia a tarefa de lembrar ao rei a sua finitude “[...] para evitar que mergulhe na embriaguez do poder solitário”. (MINOIS, 2003, p. 231) E ainda esse autor prossegue:

O bobo é a contrapartida à exaltação do poder, porque ele é o único que pode dizer tudo ao rei. Sob a proteção da loucura e, portanto, do riso, ele pode se permitir tudo. A verdade passa a ser a loucura do riso: ‘As relações do rei e de seu bobo’, escreve Maurice Lever, ‘repousam, definitivamente, nessa convenção unanimemente aceita. O bobo dá o espetáculo da alienação e adquire, a esse preço, o direito à palavra livre. Em outros termos, a verdade só se faz tolerar quando empresta a máscara da loucura. ... E se a verdade passa pela loucura, passa, necessariamente, pelo riso’..

Maquiavel (1996) adverte aos príncipes quanto ao perigo dos adula-
dores, sugerindo que é preciso entender que a verdade não é ofensiva
e que sua livre expressão resultará na gratidão de Sua Majestade – “Se,
porém, todos a puderem dizer, te faltarão ao respeito”. (MAQUIAVEL,
1996, p. 113) Por isso, diz ele, o príncipe deve escolher aqueles que lhe
possam mostrá-la se por ele questionados, para que suas decisões se-
jam prudentes. O bobo, diferentemente dos sábios, é um tolo que tem
a função de divertir o rei. Contudo, como o riso aproxima os homens
dos deuses, bafejada pelas divindades, Sua Majestade concede ao bobo
o privilégio de, conduzido pela loucura⁶³, enunciar a verdade, ainda que
não lhe seja solicitado. Adverte, contudo, que o bobo é prerrogativa do
soberano: a verdade deverá ter lugar apenas no palácio, onde o povo
não possa ouvi-la.

No mundo da globalização econômica, contudo, as estratégias de
controle dos suseranos são mais sutis e criam a ilusão do livre trânsi-
to nas instituições. A relação com a verdade se dá através de uma teia
ideológica que oculta espaços para a multiplicidade de lógicas e senti-
dos próprios do viver. A verdade é, então, um conceito desenraizado e
enclausurado em categorias, mantidas sob a tutela da cultura oficial. O
abismal sofrimento humano infringido pelo devir incessante da histó-
ria-destino é, assim, transformado, não necessariamente em beleza e
em arte, mas em ilusória segurança.

O bufão Petrovich padecia dessa tensão entre o movimento inces-
sante e a segurança dos portos, como vimos na sua relação com Gregó-
rio de Matos. Inconformado com a condição humana ele perambulava
pelas instituições e espaços públicos. Segundo o ator Narcival Rubens,
era a um só tempo um fazedor e um destruidor de verdades:

*Quando eu me lembro de Petrô eu lembro da precisão [...] pegar
todas essas verdades, ele tem a verdade dele, todas as verdades das
pessoas que estão ao lado dele, que fazem parte do universo dele.
Ele pega todas essas verdades, mistura todas; tem a capacidade de
formar uma química entre essas verdades e descobrir uma gran-*

⁶³ A loucura, a *manía*, por outro lado, e não esqueçamos, é a fonte da sabedoria.
Para ampliar essa discussão: COLLI (1998); bem como ERASMO ([198-]).

de nova verdade que serve para todos e inclusive para ele. E você percebe que aquela verdade, essa verdade é de todos. Aí, de repente, essa verdade ela é comum a um grupo, mas não é comum ao sistema. E nesse sentido ele é transgressor, sempre foi porque acreditava naquela verdade mesmo. Talvez o outro grupo precisasse absorver essa verdade e só viesse a descobrir isso depois. E acredito até que se esse outro grupo não absorvesse a verdade dele, ele novamente transformaria em outra, para fazer surgir uma nova que mais uma vez fosse comum aos grupos. E aí ia. Acho que ele nunca teve receio de apresentar a verdade dele. Não era com a intenção de transgredir: 'vou de encontro'. Tenho a impressão de que foi muito difícil para ele estar à mercê de regras e normas impostas. (NARCIVAL RUBENS)

Para além do papel de conciliador, ou de propositor de sínteses dialéticas, interessava a Petrovich provocar o diálogo, valendo-se da polifonia – princípio do riso carnavalizado – que emergia nos encontros. Ser ou não ser transgressor estaria relacionado à dissonância das diferentes verdades confrontadas. Narcival Rubens deixa claro que ele defendia apaixonadamente suas posições; entretanto, a elas não se aferrava como um crente, importando mais a dinâmica das relações e o próprio movimento de busca da verdade do grupo.

Em um estudo sobre a catarse na comédia, Mendes (2008) exalta as habilidades intelectivas e corporais daquele que protagoniza a arte bufa. Citando Baudelaire, refere ser o bobo aquele mais próximo da alegria original, por isso, objeto de curiosidade de historiadores e antropólogos. Sob o disfarce da insanidade ou da tolice, das roupas coloridas, do exagero na linguagem, da deformidade física e do riso, o bobo era mordaz ao enunciar a verdade. Não representava, contudo, a verdade de algum segmento em especial; ele transitava, solitariamente, nos limiares. Nas obras de Shakespeare, o bobo aparece em destaque, sobretudo no *Rei Lear*. Sua imagem especular desperta sentimentos contraditórios em Sua Majestade: pesar, ao mirar-se na grotesca figura, e júbilo, pela dádiva de poder ser outro, livre do peso da realeza.

Assim, aos poucos, o riso desenfreado da praça pública foi sendo substituído pelo riso discreto e refinado das cortes, o que coincide

com o fortalecimento da monarquia e o declínio do regime teocrático. Observa-se, então, que o papel do bobo começa a desaparecer mais incisivamente à época do Absolutismo, no reinado de Luís XIV. (MINOIS, 2003)

Os movimentos de Reforma e Contrarreforma pregavam a austeridade e a observância às leis da Igreja; os desvios expressos na forma de paganismo, da loucura, do judaísmo e da possessão demoníaca atentavam contra os dogmas cristãos e eram severamente punidos. Segundo Harvey Cox, citado por Minois (2003), o desaparecimento dos bobos está diretamente ligado a instauração do regime totalitário. A despeito das resistências, o autor refere que “Lentamente o Rei do Carnaval cede terreno ao rei absoluto”. (MINOIS, 2003, p. 331) O declínio do regime teocrático e o fortalecimento da monarquia concorreram, dessa forma, para enfraquecer o riso desenfreado da cultura cômica popular, substituindo-o pelo riso discreto, irônico e refinado das cortes.

Mas, enquanto aceito nos palácios, o bufão transitava sem restrições. Era comum que os convivas dos banquetes fossem divertidos por um bufão que, muitas vezes, oferecia seus préstimos em troca de um prato de comida. Minois (2003) registra uma passagem d’O *banquete de Platão* na qual o bufão Felipe, para conseguir as benesses dos convidados, tenta fazê-los rir, sem sucesso, contudo. Apenas o humor irônico de Sócrates, também mestre na arte bufa, arranca-lhes o riso pretendido.

O professor Jorge Gáspari relembra a relação que Petrovich estabelecia entre riso e poder, numa conversa que tiveram sobre as formas de silenciamento utilizadas pelos poderes oficiais:

Para não transformar tudo num quartel de polícia, não precisa transformar num puteiro; vamos para o meio termo; pelo caminho do meio como os budistas falam. Agora regras, fica sem graça, você fica seguindo aquilo a vida inteira. A regra amarra, amordaça, impede você de andar. Vamos quebrar com essa merda porque talvez debaixo pode ter coisa melhor”. Nesse ponto ele era louco; lutava contra a oficialidade, contra o poder instituído; ele enfren-tava com o riso, e dizia: “Jorge a forma mais corrosiva de acabar com o poder é rindo dele. No momento em que você dá banana para

o poder você está com medo, no momento em que você ri do poder, acabou. (JORGE GÁSPARI)

Assim, o temor era degradado para dar lugar à alegria festiva. (BAKH-TIN, 1999) Por isso, a Igreja e os poderes oficiais não podiam aceitar o riso, considerando que ele esvaziava o medo, pilar no qual se sustentavam. A afirmação de Petrovich, contudo, resgata a atualidade da estratégia, provocando-nos a refletir sobre as lógicas contemporâneas de controle e os modos como podemos desvelá-las e degradá-las.

A fala do professor Jorge Gáspari traz à cena o episódio do espetáculo *Macbeth segundo Arimã*, e também a constante ambiguidade em que vivia Petrovich: entre as regras e o seu avesso. Tanto Jorge Gáspari quanto a professora Eliene Benício referem-se às frequentes intervenções de Petrovich para normatizar os processos acadêmicos. Veja-se o relato desta última:

A figura dele era emblemática, um Antônio Conselheiro, esse homem meio profético [...] ao mesmo tempo que ele queria regras dentro da escola, porque também era muito solto em alguns momentos; lá fora ele vai rompendo regras injustas, muitas vezes injustas. (ELIENE BENÍCIO)

E se os bufões não eram atores para Roberval Marinho, definitivamente Petrovich também não o era, em especial do tipo cômico. Seu riso aproximava-se do riso bufo, promovendo o diálogo com o pensamento sério de forma zombeteira e alegre:

O riso dele era um riso dramático; talvez nesse sentido ele tivesse o perfil genuíno de um bufão; de um bobo da corte. Porque o bobo da corte era o que tinha um riso dramático, um riso trágico; é o que através do riso tinha a liberdade de dizer coisas muito sérias, muito pesadas para a corte inteira, falar a verdade; de mostrar que o rei estava nu; de ridicularizar o rei e a rainha, todo mundo. E eu sentia um pouco isso em Petrô. Jamais veria Petrô como um ator cômico. (ROBERVAL MARINHO)

E ainda que, sem exceções, todos os entrevistados tenham exaltado suas qualidades no palco, Paulo Dourado e Sérgio Farias respectivamente concordam que denominá-lo ator não dizia da intensidade do homem que vivia com inteireza a multiplicidade de ser:

No caso de Petrô não é muito correto chamá-lo de ator; porque Petrô era no palco como ele era na vida. Ele não exercia uma profissão. Para ele o palco era igual porque ele não era um ator profissional; ele não estava interessado em teatro a não ser como modo de vida, valores, como modo de interferir; esse sentido de que a obra de arte não se esgota nela. Aquilo que a arte faz não pode se esgotar na impressão, na apreciação estética. Petrô não era um virtuose. Não é justo dizer que Petrô era um bom ator; acho que isso deprecia quem ele era. O que estava em jogo nele não era ser bom ou não; era o que ele estava defendendo. [...] O palco é um acidente como é a rua, a sala de aula. (PAULO DOURADO)

Eu acho que essa expressão de que Petrô vivia um personagem o tempo inteiro; eu acho que é porque ele jogava muito socialmente; ele provocava, ele fazia pequenos discursos brincando, mas ele tinha momentos de extrema intimidade dele com ele mesmo, se é que a gente pode falar nisso. Enfim, era um modo de ser que, como tinha muita brincadeira e muito jogo, algumas pessoas podiam encarar como se ele tivesse representando o tempo inteiro. Mas ele era daquela forma: brincalhão, sempre alegre, às vezes preocupado e aí dizia uma coisa importantíssima, socialmente, da profissão nossa de professor, de ator. Ele então, muitas vezes, se colocava de uma maneira muito aberta, pessoal, como ele mesmo. Eu percebia assim. Não via ele sempre vestido como um personagem. (SÉRGIO FARIAS)

Petrovich reconhecia-se como um arte-educador, ainda que para alguns fosse um poeta e para outros um palhaço, uma criança e um louco. Todos, personagens ou modos de ser, lhe permitiam a experiência trágica.

Tendo em vida aceitado o qualificativo de bufão, perguntei aos entrevistados se o percebiam desta maneira. Ainda que a ideia sobre o ser bufão tivesse conotações distintas, são interessantes as falas de Rafael Moraes, para o qual antes de bufão ele era um griô; de Marinho Gonçalves, que o percebia como um Erê; de Ângelo Flávio, que se irmanava a ele como filho de Ogum e, finalmente, de Merry Batista, que o denominava Dom Quixote. As narrativas abaixo não apenas guardam semelhanças com o homem/educador Petrovich, mas também expressam a percepção dos mais jovens, recém-egressos da Escola de Teatro (o primeiro e a última) ou ainda de estudantes, nos casos de Ângelo Flávio e de Marinho Gonçalves. Todos participaram de projetos educacionais e de espetáculos nos quais contracenaram com Petrovich ou por ele foram dirigidos:

Eu acho que ele também tem essa coisa de artista, ele consegue ser a presentificação desse coletivo nosso que está precisando de alguém como ele. Na universidade, na Escola de Teatro, acho extremamente necessário para desmistificar um monte de coisas. E surge como o griô, o bufão e o palhaço também, de uma necessidade coletiva. Acho que ele tem esse papel. Uma vez eu falei para ele “você é um agitador de massas; você chega e vai agitando as coisas”. Quando eu estou fazendo teatro de rua eu sinto assim: como se tivesse entregue a coletividade. A gente fazia projetos lá, que era a sexta-feira da transformação; lá na escola do Ilê Axé Opô Afonjá; a gente fazia atividades com os professores, a gente fazia tudo com palhaço; e ele assistia todas as apresentações; e Petrô quando assistia vinha brincar como uma criança; era muito mágico você ver um velho correndo atrás de um palhaço. (RAFAEL MORAES)

Falar de Petrovich é falar do próprio lúdico, da imagem da criança. Por que a criança? Eu remeto a ideia de um Erê. Porque por mais que ele levasse muito a sério o trabalho que ele desenvolvia, ele era uma grande moleque, ele era um grande menino. Acho que esse brilho que Petrô tinha de ser menino, de ser moleque no olhar, é que impulsionava um pensar diferente de fazer a própria universidade. As aulas que ele dava aqui no pátio, a relação que ele tinha

com a gente enquanto aluno, levava a gente para fora, transcendia os muros da própria instituição. A faculdade tem um mal terrível, que é a ideia de isolar completamente o saber. Será que o saber só está aqui dentro? Será que o saber não está nas comunidades?.
(MARINHO GONÇALVES)

Ele é filho de Ogum. E geralmente os filhos de Ogum são extremamente sérios. Marinho vê o Erê, claro que está presente; com o Erê ele pode ser metamorfoseado nesse ser bufa. Porque o Erê é um brincante. Ele traz um riso muito sério: é um riso reflexivo, não é um riso perdido; e é político. Aqui na universidade, o Griô Kaiodê é um curso político, também. É um riso político que foge da ordem, e tudo que foge da ordem é motivo de ridículo, é motivo de riso. Então ele tem o papel de bufa e político, no sentido que faz as pessoas rirem, mas refletem, mas percebem a diferença.
(ÂNGELO FLÁVIO)

Petrovich é o Dom Quixote; ele sempre foi o Dom Quixote; sempre foi um sonhador e eu terminei sendo o Sancho dele, depois.
(MERRY BATISTA)

Os mais novos reconhecem no mestre a inocência e o jogo do infante; percebem nestes a possibilidade de transformação e de criação do que está cristalizado nas tradições. O brincar com seriedade aponta, contudo, para um tensionamento que, por certo, não está presente no velho que corre atrás do palhaço; nesse, só a alegria original, descomprometida e livre. Posso pensar, aqui, continuando na perspectiva do lúdico, que o brincar com seriedade pode ser, também, um brincar com a seriedade.

A referida arte bufa nas perspectivas acima também implicaria um fazer poético e praxiológico que nasce da necessidade comum, remetendo fatalmente a uma práxis política. O bufão é, portanto, protagonista da trama, ao anunciar e denunciar o drama coletivo de formas zombeteira, ambivalente, lúdica e alegre, incitando um pensar radical e crítico.

Petrovich encerrava, no templo do pensamento sério, conforme os depoimentos, características que o aproximavam mais uma vez do princípio carnavalesco da vida. A referência ao riso festivo é feita não apenas através da figura do bufão, mas também do velho, da criança e do Quixote, símbolos que remetem à loucura, à ludicidade e a uma nova visão de mundo – todos opostos à ideia de acabamento, de perfeição e de imutabilidade. O que seria, então, um professor mestre na arte da bufonaria, se a penso como ofício de bufões, de velhos e de crianças?

Para compreender tal ofício, talvez seja conveniente buscarmos inspiração na *Escola de Bufões*, do dramaturgo belga Michel Ghelderode (1968). O mestre Foliál,⁶⁴ bufão da corte do imperador Felipe da Espanha, num convento abandonado do século XVI, dará a sua última lição para aqueles que irão divertir reis, rainhas e cortesãos. Num “clima de porão”, Galgut, bedel do torpe ajuntamento de figuras disformes, planeja com seus comparsas o golpe que arrancará do mestre o segredo da sua arte, sem o qual os bufões não passarão de meros “palhaços de quermesses”. Decaído pela velhice, Foliál sente-se retornando à condição humana. Já não recorda o segredo e, na avidez de por fim a farsa, desabafa:

FOLIÁL – Sim! Eu chutaria o cu⁶⁵ dos relógios com a minha bota. Como tu, tenho pressa de acabar. Com o quê? Ora, com esta impos-

⁶⁴ Em inglês, “fool” significa “louco”. É interessante observar que o verdadeiro nome de Triboulet, primeiro bobo a tornar-se personagem central quando reinava Francisco I, é Felial. (MINOIS, 2003) Num outro texto de Ghelderode (1950), *Escorial*, o bufão também se chama Foliál. As duas peças fazem referência à corte do rei Felipe.

⁶⁵ É proposital a inserção desse trecho para ressaltar uma das características fundamentais da cultura cômica popular: o vocabulário da praça pública. Este era rico em grosserias, imprecações e injúrias; era uma linguagem livre e familiar com o fim de aproximar as pessoas e não de ofendê-las. É amplamente ilustrada por Rabelais em seus livros *Gargântua e Pantagruel*. (BAKH-TIN, 1999) Veja-se que a palavra “cu” serve também ao propósito de rebaixar, coerente com o princípio do baixo material e corporal – baixo traseiro e a um só tempo abertura e lugar de trocas. Petrovich, muitas vezes, inseria numa conversa palavras do tipo, com o objetivo de desestabilizar o interlocutor.

tura que é meu ensino! Esta folia, digna do meu nome, de acreditar que um homem pode ensinar a outros!...

GALGUT – Mestre, nas árvores das Américas, os viajantes viram com freqüência um velho macaco rodeado por jovens macacos barulhentos. Este concílio simiesco, vede, é apenas um efeito desta escolástica, em voga por toda parte

Os bufões iniciam a representação de uma tragédia: encenam a morte da linda Veneranda, filha de Folial, criada sob as benesses do trono real de Felipe, e assassinada pelo bufão Folial II, morto pelo rei após o trágico episódio. A moça, tendo seu amor rejeitado pelo então infante Dom Carlos, contraiu núpcias com o bufão como vingança para, em seguida, confessando a impostura, rogar-lhe que a encerrasse num claustro. Interrompendo o espetáculo, irado, em meio a algazarras e escárnio, Folial dirige-se à súcia:

FOLIAL – O intermezzo foi representado; a lição vai continuar, para chegar ao fim. Não vos felicito, Bifrons e Horrír. Vós vos pretendestes trágicos e provocastes risadas; quisestes me fulminar e me devolvestes a força de viver! Vosso espetáculo me despertou, vereis. [Ele ri]. Não é fácil matar um bufão de raça! Rejubilai-vos, pois, assim conheceréis o segredo [Ele mostra o chicote].

Em seguida, o mestre obriga os protagonistas da cena a usarem as máscaras mortuárias do casal e, enquanto gargalha, açoita ferozmente a horda de bufões que rugem de horror. Afinal, volta a experimentar o vigor da sua arte. Os bufões fogem na noite. Esgotado e só, o mestre *re-vela-nos* o seu segredo:

FOLIAL – Há, há! Então se tornaram sábios finalmente. Escutai vosso velho Mestre; escutai: Em verdade, vos digo: O segredo de nossa arte, da grande arte, de toda arte que queira durar? [Pausa. Em voz baixa, mas distintamente] É a CRU-EL-DA-DE.

Devaneia por um instante, com os olhos dilatados e cheios de lágrimas. Depois, começa a bater no vazio, primeiro suavemente, depois, recuperando-se, mais e mais forte: uma alegria interior inunda seu rosto em lágrimas. Com gesto largo de quem semeia, flagela o espaço, seu gesto se amplia ainda mais e ele, impiedosamente, flagela a si mesmo, e não o sente; como um autômato, tragicamente.

O que significa dizer que a arte do mestre, distante da impostura escolástica, é a “CRU-EL-DA-DE”? No ato de Folia não há sadismo; as chicotadas severas não pretendem o dilaceramento das carnes, apenas. Apenas porque toda abertura é oportunidade de vazamento e de trocas. Crueldade para Artaud (1985, p. 133) tem “[...] sentido de apetite de vida, rigor cósmico e necessidade implacável, no sentido gnóstico de turbilhão de vida que devora as trevas”. Apenas quando a besta retorna e faz esquecer as dores do velho débil, o mestre recupera a sua maestria. Apenas com as carnes rasgadas e tendo matado o “homem superior”, ao discípulo é facultada a sabedoria. As chicotadas de Folia fazem ressoar a voz de Zaratustra: “Ó solidão! Solidão, minha pátria! Quão feliz e meiga me fala tua voz” [...] “Agora, eu vos mando perder-vos e achar-vos a vós mesmos; e somente depois que todos me tiverdes renegado, eu voltarei a vós”. (NIETZSCHE, 2003, p. 105, 221)

Mais uma vez, a morte e o riso comungam. A ambivalência entre vida e morte, através das máscaras mortuárias, é o que faz retornar a intensidade esquecida. O ensinamento, enfim, acontece pelo lirismo violento que rompe com a linguagem, transtornando e inquietando o espírito. Assim também foi a lição que os bufões fizeram o mestre recordar: uma vida intensiva só é possível pela via da crueldade. Apenas o retorno à natureza própria possibilita que a verdade seja *re-velada*.

O espetáculo *Escola de Bufões*, dirigido por Moacyr Góes, foi apresentado em 1990 no Rio de Janeiro. É curiosa a narrativa do ator Leon Góes acerca da composição do papel de Galgut:

Nós andávamos em cima de traves de madeira sem poder colocar os pés no chão. Tentávamos uma forma física que aproximasse o sexo e as partes baixas do corpo, da nossa cabeça. O que nos deformava e nos provocava sensações e sentimentos nunca antes expe-

rimentados. Aquela forma tinha seu próprio conteúdo. O humor comparecia. O riso era absolutamente subversivo e destruidor. Só que quando o ensaio acabava, o que estava ali era você. Não foram poucas as noites que não dormi, pensando em como fui capaz de fazer determinadas coisas. Outra coisa: a palavra. Primeiro trabalhei a palavra do corpo e percebi que aquela forma tinha vida própria: inspirações e aspirações próprias. Era muito assustador no início, mas acho que fui acolhido pelo Galgut e também o acolhi. Depois eu trabalhei o corpo da palavra e aí, talvez, o ganho pessoal tenha sido ainda maior. O poder da palavra. Isso está na história dos bufões. O segredo é uma palavra. Isto é extraordinário. [...] Estreei os Bufões com os dois pulsos abertos e dois dedos quebrados, e o meu ombro e o meu ser nunca mais foram os mesmos. (LEON GÓES)

A criação da personagem conduziu o ator ao estranho de si. A crueza da experiência possibilitou-lhe viver seu corpo como palavra destituída de sentidos e codificações prévias; a palavra como corpo porque radicalmente encarnada. O riso rebaixava e, ao aproximar o alto do que está no baixo – nesse caso, do sexo, do que fecunda –, possibilitava-lhe o não-lugar da origem, ou das intensidades livres. Nunca mais seu corpo e o “algo” que lhe restava após os ensaios, como diz, foram os mesmos. Passa, então, a ser um resto depois que toda a humanidade, ou toda moral, lhe é arrancada. Finalmente, numa versão grotesca, ele ainda se reconhece como um si mesmo, diferente, contudo, do que fora. Este é o singular exercício da crueldade: ao mesmo tempo em que açoita, faz surgir o desconhecido novo Homem, revelando outras formas de existência – talvez aquelas que acolham a besta.

Surge outra existencialidade, através de corpos intensivos que acontecem nas trocas com o mundo, através das chagas forjadas pelos cortes das chicotadas, pelos pulsos e dedos quebrados, pelo afastamento das vértebras que vergam. Cada buraco, cada abertura constituiu-se em uma espacialidade que possibilita o trânsito livre do dentro/fora, do que é criatura e do que é mundo, até que ambos se (co)fundam, potencializando espaços limiares. Todo o corpo é um entrecruzamento de intensidades.

Escorial, também de Ghelderode (1950), narra a dor do bobo Folial pela eminente morte da rainha. Os diálogos com o rei desvendam a trama do poder e as tentativas de Sua Majestade para esquecer a própria finitude. Convocado para divertir o rei, o bobo, referindo-se aos cães que uivavam pressentindo a morte, diz com ironia: “Eu os acaricie; aos vossos cães. Sei falar com os reis e com os cães, Majestade. Mas estes últimos, realmente, me enternecem”. O rei ordena-lhe: “Se conseguires fazer-me rir durante o funeral, o mundo inteiro falará na dor magnânima do rei. Procura fazer-me rir!”. Um paradoxo se estabelece: o riso é, então, dor profunda? Os cães uivam ininterruptamente, e, mais uma vez, riso e morte se fazem presentes.

Prosseguindo com a farsa, Folial sugere, com típica astúcia, uma inversão de papéis: o rei poderá rir às gargalhadas, um riso flamenco como deseja, e gozar a liberdade de um bobo; a este, como homem, será concedido sofrer a perda da sua amada. Encerrado o jogo, reassumindo a coroa, o rei ordena a morte do bobo à semelhança dos ritos medievais e renascentistas nos quais o sacrifício deste, sagrado rei nas festas populares, significava a reinstauração da norma. Pesaroso, o rei confessa: “Uma rainha, padre, não é difícil de substituir; mas um bobo da corte...”.

É, no mínimo, intrigante a relação que o rei faz entre o riso e a morte, e mais ainda como a resolve: mandando silenciar os cães e convocando o bufão para fazê-lo rir. Não as lágrimas e o choro, mas o riso como a dor maior. O seu riso dará mostras da sua humanidade; o seu riso como o que lhe tira da gravidade do poder e o iguala aos súditos na condição efêmera de tudo o que vive. Esse será o grande espetáculo para o seu povo. Por outro modo, os cães não cessam de ladrar, mesmo após a morte do bobo.

E, mais uma vez, a crueldade se impõe. O silenciamento das feras não se faz possível: elas resistirão mesmo ao carrasco. O poder oficial sofre não pela rainha, mas pelas contenções impostas pela coroa. O rei é um solitário. O bobo acompanha-o nessa agonia, por isso sua morte é tão mais dolorosa que a morte da rainha. O bobo é quem faz rir o rei, ainda que sob o peso do manto, da sua própria condição. Ele é o seu duplo. Por isso, aceita o jogo e se diverte. Mas o jogo, ressalte-se, só se faz dentro das regras ditadas por Sua Majestade, porque a coroa,

referência aos altos valores e à razão, precisa vigorar sobre as paixões. Inspirando-nos em Ghelderode, pergunto: o que faz rir os professores sob o peso da sua toga?

As duas histórias têm lugar em castelos medievais, fazendo-nos transitar pelo escatológico e pela decomposição, sempre pela via do poder e da morte, sugerindo mudança. Ambas findam de maneira a apontar essa possibilidade: no primeiro caso, o mestre conclui a sua tarefa e uma horda de bufões, que irá habitar cortes pelo mundo afora, é formada na mais alta arte da crueldade; no segundo caso, ao cerrar das cortinas, os cães ladram.

Seguindo, encontrei semelhanças entre as reflexões de Leon Góes e as de Deuzi de Magalhães, atriz que fez o bufão Folial na peça *Escorial*. Contou-me ela que, para a criação da personagem, inspirou-se nas pinturas de Bruegel e de Hieronymus Bosh, na *Commedia Dell'arte* e nos *clowns* – referências que incorporam torções corporais e maneirismos grotescos. Na busca de um teatro visceral, narrou-me, utilizou a corporeidade “como denúncia da podridão instalada no reino”. Sobre o fato de uma mulher representar o papel de bufão⁶⁶, referiu outras experiências no teatro, como a da colega Regina Duarte em *A vida é sonho*, de Calderón de la Barca, na qual essa fez o papel de Segismundo, personagem que incorpora elementos masculinos e femininos⁶⁷. Para a entrevistada, em Folial ambos os princípios estavam presentes, considerando que o bufão está no limiar e é a encarnação da ambivalência e do movimento – características igualmente grotescas: feminino-masculino, *yin-yang*, positivo-negativo, alto-baixo.

É interessante o seu comentário acerca da inversão de papéis que fazem o rei e o bufão na peça:

⁶⁶ Vejam-se outras referências a mulheres bufões em SABUGOSA (2007).

⁶⁷ Atualmente, no Brasil, destacam-se as pesquisas da professora Joice Aglae Brondani sobre bufões, *Commedia dell'arte* e as relações com manifestações espetaculares brasileiras. Atua no teatro como atriz, diretora e dramaturga, com espetáculos sobre os temas referidos, incluindo o seu bufão. Oferece cursos nos quais trabalha com ferramentas desenvolvidas na sua tese, para fazer emergir o bufão de cada um (BRONDANI, 2010), experiência da qual participei. (FERRAZ, 2013)

Há uma relação de espelho até que o espelho se quebra e o bobo morre. O rei diz: ‘uma rainha, padre, é fácil de substituir; mas um bobo da corte [...]’. Por quê? Na verdade aquele bobo da corte é o que ele gostaria de ser, tanto que ele propõe a inversão. Faz parte do rei aquele bufão. E por isso era tão difícil perder o bobo. Perder o bobo era como cortar um pedaço dele. Ao mesmo tempo quando eles se batem como espelho é quando se rompe. Ele mata o bobo; ele não suporta se ver. [...] O lado que o rei gostaria de ter e que perdeu.
(DEUSI DE MAGALHÃES)

A leitura do texto, pela atriz, aproxima-se do estranhamento vivido por Leon Góes ao referir que se tornou outro após interpretar Galgut. A vivência dos limiares, concretizada no corpo, evoca o “outro do Homem”. Este é percebido com horror pelo rei, por confrontá-lo com a estética dionisíaca – o que é desejo de liberdade é também a sua sentença, pois Dioniso afirma o devir, a finitude de Sua Majestade e da coroa.

Mas, felizmente, temos os bufões, os loucos, os poetas, os tolos, as crianças, os artistas, os velhos e os palhaços que nos ajudam a suportar. E que nos fazem rir. No filme *I clown*, de Frederico Fellini (1970), um cortejo fúnebre transforma-se em carnaval, num circo. O pesar, que de modo derrisório acomete os palhaços, cessa quando, como um homem-bala, o defunto é projetado de uma imensa grande garrafa de champanhe para o alto e, dependurado por um fio, celebra. Todos dançam, jogam confetes e serpentinas; uma grande confusão festiva se instala – a carnavalização da morte representa a vida em contínuo fluxo: ambas se encontram no picadeiro, espaço aberto e limiar.

Finda a cena, resta apenas um palhaço no picadeiro; recorda-se de um amigo também morto, como o qual fazia um *duo*. Melancolicamente, toca o seu trompete e, como que convocado, do outro lado da arquibancada surge o amigo morto, que responde ao chamamento, compondo um diálogo musical. Iluminados por um feixe de luz, deixam o palco. Como derradeira imagem, apenas suas sombras. Sobre *clowns* e sombras, Fellini comenta:

Neste tempo de racionalismo, que direi eu? Bem, o clown encarna os traços da criatura fantástica, que exprime o lado irracional do homem, a parte do instinto, o rebelde a contestar a ordem superior que há em cada um de nós. É uma caricatura do homem como animal e criança, como enganado e enganador. É um espelho em que o homem se reflete de maneira grotesca, deformada, e vê sua imagem torpe. O clown sempre existirá, pois está fora de cogitação indagar se a sombra morreu, se a sombra morre. Para que ela morra, o sol tem que estar a pique sobre a cabeça. A sombra desaparece e o homem, inteiramente iluminado, perde seus lados caricaturais, grotescos, disformes. Diante de uma criatura tão realizada, o clown, entendido no aspecto disforme, perderia a razão de existir. O clown, é evidente, não teria sumido, apenas seria assimilado. Noutras palavras. O irracional, o infantil, o instintivo já não seriam vistos com o olhar deformador que os torna informes. (FELINNI, 2005)

A radicalidade da arte dramática está na vivência deste “outro do Homem”. Deusi de Magalhães pensa que à atriz/ao ator é facultado gozar mais intensamente de tal privilégio – de certa dose de liberdade e de loucura para “ser o que é”, sem que de longe suspeite aquilo que seja, como afirma Nietzsche (1985), protegidos pela personagem. Alguns, entretanto, reiterou, talvez por desmesura, acabam por se tornar “personagem de si mesmo”. Citou-me José Celso, do Teatro Oficina, quando lhe perguntei se conhecia alguém assim. “E Petrovich?” Gargalhou. Afinal, a morte dos bufões e a expulsão do poetas da cidade, como queria Platão, são momentos nos quais o Sol se põe a pique.

A crueldade é o segredo do mestre bufão. Para o professor Petrovich, era fundamental que não saíssemos impunemente de um encontro, afinal, sua meta era transformar pessoas. Agia cruelmente nessa empreitada. Pois, se transformar resulta em atravessamentos, em alterações de formas e gramáticas, sofrendo na carne essa mudança, é preciso revirar as próprias vísceras, ou devorá-las. Um professor que usa chapéu de guizos, então, é aquele que convida para essa festa da carne, e o conhecimento dá-se pela comunhão nesse banquete autofágico, antropofágico.

Conhecer, em francês, é *connaître*, derivada de *naître* – “vir ao mundo”, “partir do organismo maternal” (REY, 1998); é também “abrir-se”, “brotar”, “rebentar”, “formar-se”, “instituir-se”. (FERREIRA, 1986) Conhecer, portanto, como conascer, só é possível no encontro e na dilaceração. O nascimento é o abandono do repouso. É a celebração pela dor e pela alegria, daquela(e) que abre as suas entranhas para ver partir o novo, e daquele(a) que sai da posição de conforto para adentrar num outro mundo possível. Por outra via, também se pode parir com todos os aparatos da ciência e não sentir dor; mas serão sempre necessários os cortes e as aberturas, e o parto será banhado de sangue e mucos.

Na educação oficial, paradoxalmente, enquanto cuida-se para que todos passem sem arranhões, exercita-se a perversão e o gozo pelo silenciamento do outro, através de práticas institucionalmente legitimadas, a exemplo dos salários dos professores e das avaliações. Observa-se, então, uma distância insondável entre o ofício do mestre e o papel do professor. Enquanto o primeiro de tudo escarnece, inclusive do poder que o abriga e de si mesmo, reatualizando a ambiguidade e a oposição, no seu corpo e na sua *performance*; o segundo alia-se à cultura oficial e, numa atuação sisuda, expulsa qualquer riso que ameace a ordem do sistema. Por fim, sem riso e sem corpo, há apenas abstração; e a palavra desencarnada cristaliza-se em representações ideológicas.

Petrovich talvez vivesse tormentos semelhantes aos que viviam o mestre em *Escola de Bufões* e o bobo de *Escorial* – de um lado, o cansaço e a dor das limitações impostas pelo sistema oficial e pela prescrição de papéis; do outro, o atravessamento de intensidades e a gana por mais vida. Ambas as personagens de Ghelderode sabiam que o riso livre e a implacável lucidez que este lhes devolvia também os lançavam na solidão, ainda que conhecessem “as dolorosas honras concedidas pelos reis”. Honras que desfrutamos. Pois, expulsos do céu e do inferno, seres vagantes, restava aos bufões apenas o ofício – já que, por outro modo, seriam apenas “palhaços de quermesses”. Para o autor, trata-se, pois, de uma escolha: palhaços de quermesses ou mestres bufões. Opção difícil que acomete aqueles que sem pudores experienciam o cru e, ao mesmo tempo, buscam possibilidades de consistir no sistema. Eis o nosso desafio.

Ghelderode, fortemente influenciado por Artaud, apresenta um teatro que pretende atingir com agudeza a sensibilidade do espectador – como atingir a sensibilidades dos estudantes? Artaud (1985, p. 109) tece contundentes críticas a Shakespeare ao responsabilizá-lo por um teatro desencarnado e psicologizante que deixa sair impune a plateia. Para Artaud, “Tudo que atua é uma crueldade”, e o teatro psicológico analgesia, desvinculando a arte da vida mesma – sinal da decadência dos tempos. Tudo que se move, move-se para a vida, ratificando a imanência absoluta dessa como devir e comunhão cósmica. Entretanto, Ghelderode suscita-me novas dúvidas: há sentido em se falar de bufonaria, hoje?

O fato é que o ensino – ou talvez devêssemos falar apenas de aprendizagem – na universidade está longe da radicalidade e da visceralidade presentes no Teatro da Crueldade. A primazia do pensamento abstrato, da psicologização e da pedagogização dos fenômenos políticos, sociais, econômicos e culturais resulta em ações educativas que não desacomodam e não rompem com o estado de alienação instalado. Raramente saímos de uma aula com as carnes rasgadas. Já não conhecemos pela experiência, partejando.

Vivemos uma época confusa na qual estão em suspenso as certezas que nos orientavam: a identidade egóica e o futuro. Em consequência, observamos o recrudescimento dos poderes instituídos que lutam para manter a sua hegemonia, como sempre aconteceu quando esses se viram diante de ameaças. Assistimos ao retorno do fanatismo religioso e dos fundamentalismos; a ideologia capitalista aliada à tecnociência esmera-se em estratégias que disseminam violência e destruição. Acostumamo-nos a tudo isso e já não nos espantamos. A mídia comanda o espetáculo da alienação e o afã da novidade nos impossibilita de ver o sempre igual da produção mercantil e da moda. Os vínculos socioafetivos são esgarçados, rebordando na perda de um sentido comum e no silenciamento da razão poética e sensível. Precisamos produzir estranhamentos – para despertar a nossa sensualidade e sensibilidade adormecidas. Ou podemos pensar, ainda, que tudo é ordinário, e nada há para além; o estranhamento está na repetição do mesmo de modo diverso.

Por outro lado, cresce o interesse pelo riso nas diversas áreas do conhecimento. Surgem pesquisas nas universidades e são realizados simpósios, especialmente na medicina e na psicologia, sobre seus efeitos curativos; proliferam os grupos de *clowns*, os palhaços sem fronteira, os doutores da alegria; é criado o dia do riso – 18 de janeiro. Os palhaços sobem pelos bueiros. Mas se necessária é a estratégia, é porque, a despeito dos esforços da ideologia da seriedade, ele, o riso, insurge-se insidiosamente como potência revolucionária que é. Assim sendo, poderíamos pensar que essa necessidade de mais riso no século XXI prenuncia a oxigenação dos tecidos culturais e sociais.

Segundo a professora Cleise Mendes, quando tudo é relativizado não há lugar para a tragédia; só o sagrado incita o sentimento do trágico. Para ela, enquanto no mundo grego o diálogo entre Apolo e Dioniso possibilitava ao Homem contemplar a sua finitude, através do riso e da arte, na Roma Antiga, a comédia tornou-se, por excelência, expressão de angústia. Basta recordar que a interpenetração das culturas grega e romana, com a conquista da Grécia por Roma, implicou numa autofagia, ou num estado de barbárie social, cultural e política. A barbárie e a corrosão das fronteiras que garantem os limites identitários apontam para a “história-destino” (BENJAMIN, 1984); e a comédia, o riso, era e é um modo de escarnecer e gozar da nossa condição efêmera devir.

A barbárie, convém notar, tem para Walter Benjamin (1985b) sentido de redenção: momento que faz viger potencialidades criativas para instauração de uma nova ordem. Assim, em Roma, o cristianismo surge como renovação, em resposta ao caos instalado, para logo se constituir num império salvacionista. O sistema politeísta foi atacado em nome de um único Deus, cujo único representante foi, por séculos, a Santa Madre Igreja. Importante registrar que esta reestabelece o reino platônico da representação. A instauração de qualquer ordem, todavia, relativamente ao riso, deve igualmente ser vista como provisória: à toda coroação segue o destronamento, e novamente a coroação, insuflando novos ares nos sistemas.

Assim, pois, o tempo não para, e as microrrevoluções não cessam de acontecer. Uma vontade de mais riso ecoou nas últimas décadas do século XX e ecoa hoje nas brechas da cultural oficial. O mesmo Deus passa a ter muitos representantes, quebrando com a hegemonia da

Igreja Católica; inúmeras outras divindades parecem despertar. Talvez não fosse necessário dizer que o riso sempre esteve e está nos intestinos das instituições, como força livre; o fato é que em alguns momentos, ele ressoa como estrondosa gargalhada, e em outros, como o riso discreto dos salões.

Em 1997, o dramaturgo, escritor e ator Dario Fo recebeu o prêmio Nobel de Literatura. Conhecido como um anarquista saltimbanco (OBSERVATÓRIO, 2006), Fo esteve exilado e preso por diversas vezes, acusado de subversão por tomar como alvo o imperialismo e o capitalismo na Itália, chegando a ser processado pelo primeiro ministro Silvio Berlusconi em decorrência da peça satírica que tem como protagonistas o mesmo Berlusconi e Vladimir Putin, presidente russo. O escândalo na Academia não parou por aí: abriu portas para o escritor português José Saramago, laureado em 1998, e para a dramaturga e novelista austríaca Elfriede Jelinek, em 2004. O primeiro foi acusado de afrontar a Igreja Católica com o seu *Evangelho Segundo Jesus Cristo*, e a segunda, tida como pornográfica, por denunciar, abusando de “fantasias obscenas” e “linguagem vulgar”, as estratégias dos poderes dominantes, especialmente a posição da mulher e do homem no meio capitalista, no livro *Lust*, palavra que significa tara, luxúria, prazer, gozo, libido. Afinal, a academia, ainda que sob protestos de muitos acadêmicos, festejou uma outra gramática. A instituição Premio Nobel, ao honrar os méritos literários de Fo, de Saramago e de Jelinek, arrisca-se em estratégias de cooptação que, por outro lado, pode ser um tiro pela culatra na medida em que a intensidade dos transviados nem sempre se curva à sedução dos poderes oficiais.

Os bufões estão, afinal, novamente em alta. Retomando Artaud (1985), penso que Petrovich buscava o rigor da crueldade (*cruo, crudelis, crudus* – indigesto, cru, não digerido), convocando para uma vida intensiva, ainda que muitas vezes sucumbisse ao repouso da lei – afinal, são os portos também necessários, aliás, fundamentais à intensidade trágica e ao riso visceral. Por isso mesmo, a professora Cleise Mendes via nele um ator trágico. Não se saía de um encontro com Petrovich impunemente. Às vezes, atuava com rigores de carrasco, outras, com a delicadeza aguda de uma lâmina de aço. O fato é que todo encontro e

toda celebração tinha para ele uma radicalidade e força que nos impossibilitava sair ilesos.

Para o professor Maurício Pedrosa, “ele tocava na ferida”, mas não apenas: a exemplo dos bobos medievais, encarnava a ambivalência, mantendo-se atento às oportunidades de firmar acordos com o poder sem deixar de tensioná-lo. Vale relembrar que assumiu a direção do TCA em plena ditadura, para logo ser demitido por afrontá-la com o espetáculo *Macbeth segundo Arimã*. Para Vanda Machado, sua fala e atitudes eram provocativas e incitavam ao descentramento:

A fala forte dele era uma fala de quem diz não necessariamente ‘sigam-me’, mas ‘saíam do lugar’; no discurso dele havia muito ‘saia do lugar’, ‘faça diferente’, ‘faça de um outro modo’; você não tem que fazer as coisas a vida inteira desse jeito; você não tem que fazer como eu faço, mas faça. Todos os exercícios dele eram no sentido de que as pessoas pudessem se abalar. (VANDA MACHADO)

Ogunhê: aquele que abre caminhos convoca o caminhante para um caminhar próprio e apropriado. Convocar, derivado de *vocatione*, *vocare* (chamamento), significa “chamar para junto de”. (FOGEL, 1998, p. 78) Ainda Fogel prossegue: “Assim, vocação é o chamamento ou a convocação de ser. De ser o que se é, o que sempre já se é. E o que se é, é só uma promessa – a promessa de vir a ser o que se é, se se atende ou se acata o chamamento da vocação que convoca”. E, afinal, o caminho e o caminhar são o ser tocado por; *páthos*; experiência de “ser o que se é” como promessa. As intervenções de Petrovich tinham, assim, o sentido de um chamamento para sermos em acordo com a nossa natureza múltipla e cambiante.

Referindo-se a ele como um bufão, ainda Vanda Machado comenta:

Coisas de bufão é encarar um espelho sem a imagem do Narciso. Ao contrário, são imagens que se contorcem pelo desamparo, pelo possível desalento ou quem sabe o esquecimento que se aproxima galopante. É preciso esquecer para não se incomodar. (VANDA MACHADO)

O preço pago pelo mestre, muitas vezes, contudo, foi a solidão. Mirar-se num espelho sem a nossa imagem é mergulhar nas multiplicidades nômades. Petrovich, em certas ocasiões, também de acordo com a companheira Vanda Machado, com Jorge Gáspari e Márcio Meireles, via-se só, abatido e desamparado assim como o velho mestre Foliai:

Deve ter outros incautos nesta mesma encruzilhada, criando caminhos que se cruzam, atrapalhando o tráfego, andando pela contramão. Emancipação social da humanidade, revolução estética. Coisas de cavaleiros andantes. Eu nem sei mais. Ele não desgrudava daquele cavalo. Chegava a ir para casa montado no seu cavalo, empunhando a espada, eu falo de Petrô. Às vezes esquecia do escudo, se deixava atingir e não tinha um só Sancho para lhe acompanhar nos seus delírios de colocar os moinhos e seus ventos a favor dos que necessitavam colher muitos sonhos. O seu assombro mesmo, era conseguir fazer parar o moinho instituído que avançava sobre o teatro (Vila Velha), e como um rei Midas na sua inversa tradução, por certo não o transformaria em ouro. Foi muita luta, mas nada que um cavaleiro andante não pudesse enfrentar. Um dia eu vi o guerreiro chorar. Ele abaixou a cabeça na ponta da mesa e um grito saiu do seu coração: “Meu Deus, que falta de paz!” Eu chorei também. (VANDA MACHADO)

[...] essas pessoas [bufões] também morrem de tristeza, eu acredito nisso; morrem de cansaço. Petrô nos últimos anos, nos últimos meses [...] quando eu conversava com ele aí no jardim eu observava que ele estava cansado, estava triste, não tinha mais aquela garra, aquele fogo, fogo divino, fogo de Prometeu que dá vida, dá conhecimento, que abre a cabeça dos homens; ele não tinha mais aquilo, ele estava muito triste. Eu cheguei a perguntar a ele: “não é nada não, Jorginho. Problemas, saúde, o mestrado⁶⁸ está também ocupando

⁶⁸ Petrovich ingressou como aluno do mestrado de Artes Cênicas em 2003. Um dos motivos era conseguir ascender no plano de carreiras da universidade a fim de garantir maiores ganhos na sua aposentadoria. Aos 70 anos seria aposentado compulsoriamente. Interessante que, como ele, o profes-

a minha vida; a visão está cada vez mais curta, estou perdendo a visão progressivamente”. Eu tenho impressão que com essa doença e a proximidade da velhice, as oportunidades começavam a diminuir, as portas começavam a se fechar cada vez mais. Me parece que ele chegou a essa conclusão; no final da vida, perdendo a visão, a doença instalada, a idade chegando, a aposentadoria se aproximando. (JORGE GÁSPARI)

Tem uma correspondência grande dele com a diretora do Palácio da Aclamação que era uma briga séria, e a gente herdou essa briga até que ela saiu e graças a Deus as coisas melhoraram bastante. Mas a gente vê que era um cara sozinho mesmo, batalhando para manter esse teatro e sem uma produção dele porque se ainda fosse alguém que mantém o teatro para produzir, para fazer obra sua; não, não era nem para isso, era para manter o teatro mesmo. Uma vida inteira para o teatro. (MÁRCIO MEIRELES)

Muitas foram as batalhas porque não costumava evitar os seus antagonistas. Uma enorme solidão, que deixava antever, contudo, determinação e resistência. A professora Vanda Machado recorda que, para conseguir recursos a fim de manter vivo o Vila Velha, Petrovich levou espetáculos eróticos à cena teatral da cidade. Com o saldo de tais peças, fazia a manutenção do espaço. Lamenta que isso tenha sido percebido por alguns colegas e intelectuais como uma molecagem e não como estratégia para consolidar a sua luta. Deu ao povo, afinal, alegria, erotismo, diversão e uma casa de espetáculos. Em tempos de ditadura, o sexo era não apenas distração, mas purga do medo, era o riso dos corpos se misturando.

sor Felipe Serpa morreu aos 69 anos, beirando a saída obrigatória da universidade. O último, que também não possuía pós-graduação *stricto sensu*, mas orientava alunos dessa categoria e já fora reitor. Foi reconhecido como *Doutor Honoris Causa* após a sua morte, portanto, depois de outros que em vida receberam a honraria, como o cantor Caetano Veloso. O título foi entregue à família no Palácio da Reitoria, o que não deixou de ser uma farsa.

Cena 2^a

Um corpo risonho e brincante conta histórias

Envelhecer para ele era realmente difícil, uma vez que sentia em si o vigor da criança e do jovem contidos pelas restrições do corpo cansado do homem velho. Márcio Meireles relata que durante os ensaios do espetáculo *Um Tal de Dom Quixote*, liberava-o para poupá-lo fisicamente. Inconformado, não aceitava as determinações do diretor e fazia aulas de capoeira e de dança; “só não fez a de pernas de pau”, recordou Meireles. Ensaiaava todo o tempo, misturando-se aos atores jovens e iniciantes:

Então tivemos que parar o ensaio para falar da história do teatro baiano que estava ali na frente deles. Porque eles batiam em Petrô como se fosse um garotão, e realmente ele se comportava como um; ele ficava muito fascinado com isso. Essa disponibilidade dele era incrível, ele era pura emoção, puro sentimento. (MÁRCIO MEIRELES)

Ao professor Maurício Pedrosa, sobre o sentimento de envelhecer, Petrovich confessou: “Maurício, a velhice é uma merda. Eu tenho o pensamento de uma pessoa de 20 anos e um corpo que não quer mais obedecer”.

A velhice, entretanto, volta a aproximá-lo da loucura e/ou da sabedoria como se queira pensar, ou como nos mostram Ghelderode e Erasmo. A Loucura faz o seu autoelogio, confrontando-nos com a ambivalência vivida por Petrovich e pelo mestre Foliál. Não é, pois, pela boca do velho, da mulher e da criança que fala a loucura? E não são incômodos os velhos, por agirem como crianças? Sobre a velhice, a Loucura argumenta:

Perguntar-me-eis, sem dúvida, como o consigo. Da seguinte forma: levo essas caducas cabeças ao nosso Letes⁶⁹ (porque, entre parêntesis, sabeis que esse rio tem nascente nas ilhas Fortunadas e que um seu pequeno afluente corre nas proximidades do Averno⁷⁰) e faço-as beber a grandes goles a água do *Esquecimento*⁷¹. E é assim que dissipam insensivelmente as suas mágoas e recuperam a juventude. Alegrar-se-á, contudo, que deliram e enlouquecem: pois é isso mesmo, justamente nisso consiste tornar a ser criança. O delírio e a loucura não serão, talvez, próprios da criança?. (ERASMO, [198-], p.37)

O elogio da loucura, publicado em 1509, é avaliado por Bakhtin (1999) como a produção literária que mais se aproxima do riso de Rabelais. Averno é a porta para o inferno. A imagem dos infernos em Rabelais representa encruzilhada: condena o passado e festeja um presente que

⁶⁹ “Letes é o rio da morte, viscoso, lento, por onde leva Caronte todos os mortais – Letes, o rio do esquecimento. Ao navegarem rumo aos Infernos, os mortos deixavam passar, como as águas, todas as suas lembranças, rumando à contestação e ao obscurantismo – Letes, o deus da ocultação: nele está todo o esquecimento, nele reside o apagar das formas e o negativo das coisas; ele é uma força absolutamente de baixo, tudo que mantém em si se apaga. Nasceu para o apagamento da lembrança, nasceu desde o seu parentesco com Nix, a Noite, com Thánatos, a Morte, com Hypnos, o Sono. Esquecer é ocultar, na noite, na morte, no sono”. (SOARES, 2005)

⁷⁰ Averno: portal para Hades, o inferno. Guardado por um cão de várias cabeças e serpentes no pescoço chamado Cérbero.

⁷¹ Em outra passagem, a Loucura afirma ser a “ninfa Esquecimento” sua cara companheira.

é apenas enquanto possibilidade de futuro – Petrovich, recordemos, dizia-se um homem de encruzilhadas.

A história do riso é a história da luta entre Deus, como princípio ordenador, e o Diabo, representante da entropia e do caos. Para a Igreja, era fácil saber de que lado estava o riso, considerando que “Cristo nunca riu”. (ECO, 2003) O diabólico e o divino em Nietzsche (1985), contudo, são o mesmo, como afirma em *Ecce homo*, ao refletir sobre *Além do bem e do mal*:

Falando teologicamente – preste-se atenção, pois raramente falo como um teólogo –, foi o próprio Deus que, ao fim da sua jornada de trabalho, estendeu-se em forma de serpente sob a Árvore do conhecimento: assim descansou de ser Deus [...] Havia feito tudo demasiado bonito [...] O Diabo é apenas a ociosidade de Deus a cada sete dias. (NIETZSCHE, 1985, p. 137)

Nas religiões antigas, nas indígenas e afrodescendentes, entre os povos de tradição oral, à semelhança do Deus nietzscheano, em especial nos ritos sacrificais – momentos de comunhão entre o sagrado e o profano – a norma hegemônica é subtraída para ressurgir renovada. O que fica evidente, contudo, é que o riso como possessão demoníaca e manifestação da potência criadora necessariamente é, também, destruidor. São inúmeros os relatos acerca de atos desse tipo, cometidos, por exemplo, pelas bacantes de Eurípedes⁷², nas dionisíacas, ratificando a desordem que precede a instauração de novos ordenamentos; como também podemos constatar no saldo dos carnavais – ruas cobertas por lixos e dejetos, mortes e destruição. O que sobrevive segue, contudo, outro.

Na cultura cômica popular do medievo e do renascimento, o Diabo e o bufão engendravam a dinâmica dos infernos – como realismo grotesco, tais imagens incorporam a ambivalência e a dessacralização do

⁷² Dramaturgo ateniense, escreveu *As bacantes* em 405 a.C.. A tragédia narra a vingança de Dionísio contra o rei tebano, que se recusa a recebê-lo como um deus. As bacantes eram mulheres que faziam parte do cortejo dionisíaco, dançando, bebendo e entregando-se a todo tipo de volúpia.

mundo estável, negando toda forma abstrata e toda aparência. O riso de inspiração diabólica é o riso alegre da história-destino. A construção da figura do *daimónion*⁷³ encarnava todo desvio que atentasse contra os dogmas da cristandade. (CHAIN, 2003)

E é justamente no Letes, que passa pelo Averno, que as caducas cabeças são levadas para esquecer. Esquecer é matar o passado, para recuperá-lo alegoricamente, dotando-o de significações que, se existiram, o foram enquanto possibilidade de vir a ser. É preciso esquecer sob pena de não atualizar a tradição.⁷⁴ E Mnemosyne é a deusa que personifica a memória; é mãe das musas inspiradoras dos poetas. Mnemosyne salva o passado pela memória, através de acordo coletivo e universal.

“É preciso esquecer”, afirmou-me Petrovich em 2004, ao se referir ao esquecimento como necessidade fundamental para deixar que se instale o outro, ainda que seja esse uma personagem. “É preciso estar vazio para ouvir o outro e acolhê-lo”, dizia-me o mestre Petrovich, fazendo analogia com uma casa cheia que não tinha mais espaço para receber. O professor Jorge Gáspari crê que esse exercício de esquecimento tinha um sentido amoroso e acolhedor para o amigo, conforme observava no modo como ele recebia suas personagens:

Ele se identificava tanto com a personagem, a personagem passava a ser uma parte integrante da vida dele, do psíquico, da alma de Petrô – teve aquela história que Cleise narrou. Ele está chorando, aos prantos, se despedindo da personagem; ele estava se despedindo de uma parte dele; porque não é habitual para nós: personagem é uma coisa que a gente instala e desinstala com a maior facilidade. Para ele instalar não era fácil e desinstalar menos fácil ainda. Isso é uma prova da grandeza de Petrô: a humanidade que não era a dele, um ser que não era ele e ele amava aquele ser. Ele criava aquele ser, ele amava aquele ser, ele cultivava aquele ser de maneira tal que quando ele se despedia, sofria. Isso é característica fundamen-

⁷³ Sobre o Diabo e o *daimon*, CORAZZA (2002).

⁷⁴ Recomendo a leitura do intrigante conto de Jorge Luís Borges, *Funes, el memorioso*, que narra a história de um homem incapaz de esquecer.

tal daquelas pessoas que tem o humanismo como meta maior da sua vida, das pessoas para quem nada do que é humano lhe é indiferente, e é também característica dos grandes atores. Quando você é capaz de fazer esse tipo de coisa você tem uma possibilidade de entender o outro, muito, muito grande. (JORGE GÁSPARI)

A capacidade de acolhimento e de escuta é a qualidade daquele que deixa aprender, não no sentido do consentimento, mas do respeito à autonomia e à natureza do outro, sem qualquer ilusão de que a aprendizagem seja consequência de um ensinamento, como creem os professores pregadores. Essa era a marca do educador Petrovich, especialmente nos últimos anos, quando a Loucura banhou-lhe a caduca cabeça no Letes. Sim, velho com o vigor dos infantes, por isso tão desconcertante – os bufões, os *clowns*, os loucos, os velhos, os poetas e as crianças estão ligados ao mistério. Sobre a criança e sobre o tolo como arquétipos, Petrovich fez-me as seguintes observações:

O arquétipo da criança é quando a gente perde a inocência, mas não perde a esperança nem a alegria de ser feliz. O que é que está lhe dizendo: que seus ganhos não vêm de você ser isto ou ser aquilo; o ser isto e ser aquilo não existem; é um sonho, uma hipótese. O trabalho de Nietzsche e o trabalho dessas pessoas com o riso é o exercício da tolice; é a presença do arquétipo do tolo: daquele que ri, que ri, ri de tudo, toda resposta é um sorriso. Exatamente esse que sabe que tudo é uma grande ilusão e que tudo é uma grande tolice. (PETROVICH, 2004)

A criança e o velho, assim como o tolo, gozam do privilégio da insensatez. Destituem-nos de toda ilusão de permanência. Essa perspectiva ao tempo que excitava, assustava Petrovich, relembra a professora Vanda Machado: “[...] ele dizia: “vou me tornar onipotente como uma criança; tenho até medo de me tornar tão onipotente para não ficar como uma criança”.

É interessante que a velhice faz retornar de forma mais vigorosa o espírito da criança, como acontece com o mestre Foliai. O Eterno Retorno está na imagem da Ouroboros, serpente mítica que se alimenta e

se transforma engolindo a própria cauda – condição semelhante à observada nos orifícios corporais, imagens do realismo grotesco (BAKHTIN, 1999), e na boca aberta da caveira, na qual dentro e fora, início e fim (co)fundem-se nos limiares, persistindo em multiplicidade e tensão. O mesmo está presente no arquétipo do louco, do bufão, que no tarô é a carta número zero, e que como coringa no baralho pode assumir qualquer posição, alterando o jogo. Não importa se é a primeira ou a última carta do tarô: é uma e a outra ao mesmo tempo, ligando o princípio ao fim, interminavelmente – nascimento e morte. A criança, o velho, o louco, o bobo representam o Eterno Retorno, porque sabem que “*tudo é uma grande ilusão e que tudo é uma grande tolice*”. (PETROVICH, 2004)

E de que forma ensina um mestre que é velho, louco, infante, bobo e errante? Sobre o professor Petrovich, muito distante da escolástica simiesca, Cleise Mendes registra: “*Essa ideia de ensinar pelo exemplo, seja como ator, seja como diretor é muito forte. O que digo é que o lado bufão convive com esse lado messiânico que não é bufão porque leva muito a sério*”.

O levar a sério por si não representa unilateralidade, considerando que o sério aberto e trágico necessariamente incorpora o riso e sabe que participa de um mundo inacabado. Lembremos, ainda, que como ogã Petrovich inspirava-se nas tradições afrobrasileiras e nos mais velhos que ensinam pelo exemplo e na convivência, pelo encontro. Também é certo, contudo, que ele tinha posições extremistas e dogmáticas. Entretanto, relatos como o do estudante Marinho Gonçalves mostram sua disposição para o diálogo:

É claro que ele deve ter passado por algumas dificuldades, por exemplo, o fato dele ter sido tachado de louco; um lunático. Quando eu falo em romper, é porque o outro lado sabia que ele queria romper, que ele mostrava que existiam outras formas de se trabalhar com educação, com teatro. Petrovich, ele acolhia a gente, era um sábio. Eu discordava de algumas coisas dele, que era comum também e às vezes ficava “puto da vida”, e eu dizia: “pode ficar putinho mesmo, mas eu não concordo”. Ele fazia a mesma coisa comigo. Mas a gente sabia que aquilo ali era para desenvolver alguma

coisa, para que uma terceira coisa pudesse surgir. (MARINHO GONÇALVES)

Afirmação semelhante à da professora Cleise Mendes sobre o “ser professor” fez Vivian Queiroz. Igualmente, para ela, Petrovich ensinava pelo exemplo e acreditava que todo lugar e hora se constituíam em oportunidades para aprender: “*Você educa o tempo inteiro; você não tem um momento certo, é qualquer instante, em qualquer lugar, na praça, dentro de casa, na rua, na cozinha*”. (VÍVIAN QUEIROZ)

Para Vivian, esse foi um grande ensinamento, reconhecendo *performance* idêntica em Nequinho do Samba. A educação exemplar pode ser pensada na dimensão da tríade petrovichiana – na experiência do encontro, condição que se dá necessariamente de forma enraizada no presente e, portanto, na vida cotidiana. E, ainda, pela narração, ou seja, pela criação incessante de uma memória comum.

Vale lembrar que o bufão, como representante simbólico do princípio carnavalesco, atuava no sentido da desmontagem dos palcos e das verdades instituídas, a fim de regenerar a utopia universal. A subtração do palco numa sala, distendendo-a para espaços supostamente considerados pela ideologia oficial, inadequados para o ensino, move-nos na direção de uma escola e de uma aula como obras abertas. Se aberta, não há centro. Se aberta, é inconclusa como a vida. Se aberta, deve ser lida como ruína, comprometida com o tempo festivo do material e corporal. Se aberta e guiada pelo exemplo, só é possível na vida e não na relação com essa. Então, pois, não se educa para a vida, mas nela própria enquanto vida-vivida/vida-vivente. Se pelo exemplo não há hierarquias, mas jogos de linguagem e de papéis, políticas de força que produzem uma comunidade aprendente.

Ao associar o papel do professor/pesquisador à *performance* de um bobo, convoco-os a pensar um certo modo de busca da verdade. Trata-se de deslocar categorias de linguagem e de pensamento para espaços limiares, abandonando estruturas prévias e conservadas. E, também, de arriscar novas modalidades de revelação e de compromisso com ela. No jogo do *re-velar*, é o próprio professor que se *re-vela*, publicamente; e ao se comprometer (do latim *com-promittere*) ele faz uma promessa em comum, instaurando a ordem coletiva. Assim sendo,

seu jogo é político e ético a um só tempo. E estético, na medida em que ao atuar como um “outro eu” (do latim *alter* = outro; *egus* = eu), o professor versado na arte bufa, um professor que usa chapéu de guizos, se oferece como um espelho distorcido, possibilitando um movimento especular com múltiplas versões do si mesmo. Por essa maneira, além de desviar perspectivas, incita para a autoderrisão e para a experimentação da diferença. Incita, antes, pelo exemplo.

E, com o exemplo do velho mestre, aprenderam Rafael Moraes e Marinho Gonçalves:

Quando eu estou dando aula sempre levo em conta que a gente é exemplo; as palavras, elas às vezes, ganham força maior que a realidade; elas conseguem mudar, transformar caminhos, transformar as pessoas. Ele era a prova disso; era muito bom ter uma pessoa como ele na Escola de Teatro porque ele transformava através da emoção, do carisma, da elevação da autoestima da pessoa; através dessa paixão que ele tinha. Acho que o ator e o palhaço têm muito disso; o ator meio mambembe, essa figura do velho, do griô, que é meio que um bruxo, transforma através da presença; essa coisa do prazer está muito forte, também. Petrô não tinha nenhum pudor de falar do prazer, do prazer sexual: falava das mulheres, da alegria. O efeito do riso de desconstruir para construir outra coisa, ele está sempre estimulando isso [...] não é só a questão do corpo, é do ser pleno: quando vem inteiro, o corpo está presente ali, só escrevendo, só falando, chega através das brincadeiras. As brincadeiras populares, os folguedos, todos têm o corpo; as cantigas de roda, as cirandas, os cirandeiros, os palhaços, o griô. (RAFAEL MORAES)

Não era pura e simplesmente o conteúdo programático de uma aula. Eu via o quanto a história de vida dele estava ali, incorporada no personagem, e isso eu via também nas aulas, isso eu via quando ele passava nos corredores da escola, isso eu via quando ele cumprimentava as pessoas; era um estado de prontidão o tempo inteiro [...]. A gente saía ali pela Praça da Sé, descia pela Ladeira da Praça. Uma vez, Petrovich me levou ali no início da ladeira da Praça, num lugar para tomar sopa. A gente conversando lá nesse

lugar e eu percebia, só que não falava para ele, a maneira como ele parecia falar comigo: “olha, observa negão, se liga porque aqui vai ter material de trabalho para você”. Parece muito subjetivo. Parece, mas ali tinha não só a visão do diretor, mas tinha a questão da valorização das pessoas daquele local, o respeito, e como trazer aquilo ali para o personagem que eu iria criar. (MARINHO GONÇALVES)

Marinho Gonçalves reconhece no mestre a coerência e a disposição para experienciar. Percebe-o, expondo-se e auscultando o mundo de modo atento e paciente. Compara-o a um erê, a uma criança em permanente “estado de prontidão e vitalidade”. Nessa relação parecem-lhe dispensáveis as palavras, e a comunicação dá-se pela forma como um e outro são afetados pelo *páthos*. O deixar aprender do mestre é, para Marinho, um aprendizado, pois possibilita a experiência no fazer-se dela. O projeto educacional de Carlos Petrovich, então, pressupunha abertura para ser afetado, radicalidade, liberdade e um profundo respeito à alteridade.

Rafael Moraes associa folguedos populares à vivência plena do corpo. E eis que não é possível falar de bufões e de festas sem mencionarmos a relação com o baixo material e corporal da cultura cômica popular, que representa uma “[...] concepção estética da vida prática que caracteriza essa cultura e a diferencia das culturas dos séculos posteriores”. (BAKHTIN, 1999, p. 17) O corpo em Rabelais em nada se aproxima do corpo moderno, biológico e individual, corpo mercadoria. Contrariamente, assemelha-se ao corpo vivido na dimensão do sagrado nos rituais das culturas de tradição oral.

O rebaixamento daquilo que no sistema de signos medievais liga-se aos mais altos valores espirituais, ideais e abstratos corresponde a sua volta ao material e corporal, representado pela fecundidade, pelo crescimento e pela abundância que faz nascer o novo, como busca Leon Góes com o seu Galgut. Simbolizado no realismo grotesco, o princípio material e corporal associava-se, ainda, a uma certa visão topográfica: no alto está o céu, a cabeça; no baixo, a terra e o baixo ventre (órgãos genitais e traseiro). No baixo está sempre o começo e a possibilidade de regeneração. Por isso, tudo o que está no alto é rebaixado pelo riso.

Essa insistência em tratar do baixo material e corporal justifica-se também pela relação que Petrovich mantinha com a corporeidade no teatro e na educação. O ator Narcival Rubens disse-me que as palavras lhes saíam dos dedos: “*Ele tinha uma coisa de fazer o desenho das palavras que estava falando.*” (NARCIVAL RUBENS)

Talvez por isso a *Iyalorixá* do *Opô Afonjá* lhe tenha dado o nome de *Ossobaró*, pois, no espaço do terreiro, onde a tradição dá-se pela oralidade, a palavra é sagrada e, necessariamente, encarnada e representada ritualisticamente. O professor Jorge Gáspari recorda como a *performance* do amigo condensava corpo, voz e espírito:

Era histriônico, era fantástico, era grandiloquente, era grande demais. Quando ele estava em cena não era somente a voz, ele era muito gestual; ele não sabia só falar com a boca, ele falava com o corpo todo. Ele se movia; ele tinha um hábito de começar a falar quando ele entrava, com entusiasmo, quase chegando ao êxtase; ele começava a ciscar o chão com o pé, parecendo um touro, na impaciência de falar. O corpo todo pensava. Quando eu via Petrô eu pensava: ele está pensando com o corpo inteiro, cada célula dele pensava e o corpo acompanhava a linha de raciocínio e, de repente, a fala era praticamente a duplicação dos movimentos dele e vice-versa. Ele era imenso, ele ficava grande. Ficava imenso, os braços abriam, era realmente um bufão. Era um homem que não era exagerado, ele não tinha uma performance exagerada; era corpo, voz e muito humor. (JORGE GÁSPARI)

Pensar com cada célula rompe com qualquer posição dicotômica entre mente e corpo, espírito e matéria. O crescimento do corpo pode ser, mais uma vez, tratado na perspectiva do realismo grotesco: abundância, um corpo que cresce desmesuradamente a ponto de romper suas fronteiras, misturando-se à materialidade, ou deformando-se, para renovar-se.

Para o histriônico bufão filho de Ogum, o corporal integrava-se ao corpo social e cósmico no sentido da utopia universal. Tais concepções, não devemos esquecer, têm uma profunda relação com suas experiências com a cultura das feiras livres, com o teatro de rua, com os movi-

mentos negros organizados, no terreiro de candomblé, nas periferias da cidade, no sertão nordestino, conforme relata a Élson Rosário:

Eu mesmo sou um homem que minha universidade primeira foram as feiras populares do nordeste. Os cantadores foram meus primeiros mestres. Os mitos cristãos foram meus primeiros traçados no teatro. Então, eu me achava ligado aos pastoris, aos bumbas meu boi, as cheganças de mouro. Isso veio influenciar minha vida. Eu tenho lembrança de muitos trabalhos hoje realizados a partir dessas memórias e dessas vivências. (PETROVICH, 2005)

Petrovich, depois de romper com o Movimento dos Novos, ainda nos anos 1960, trabalhou como feirante. Sempre cultivou o prazer de frequentar a feira de São Joaquim, em Salvador – Bahia. Gostava de comer mocotó⁷⁵ nas barracas, conversar e fazer compras para as festas e obrigações do terreiro. Bebendo da fonte originária, citou-me uma expressão popular bastante utilizada, à qual conferia sentido de movimento e de transformação: “A Bahia tem uma coisa muito bonita que às vezes as pessoas não enxergam: aí gente, vou tirar meu corpo. Quando você tira seu corpo de um lugar você resolve 80% dos problemas [...]”. (PETROVICH, 2004)

Mais uma vez, vale ressaltar o estreito vínculo que o repertório da praça pública mantém entre a oralidade e a livre expressão corporal e vocabular. Para o professor, o autoconhecimento era o conhecimento da linguagem e da história, inscritas na corporeidade, como me falou também em 2004:

cada lugar em nós, na mão, no corpo, é um mapa. Se tiver um problema você vai, abre a mente assim e procura: eu estou precisando disso; num certo momento você vai descobrir em que parte você tem que tocar: ou na sua mão, ou aqui nesse dedo, ou aqui, às vezes é assim; você vai tocar no seu corpo e aí vai chegando lá. Com você está a semente que você quer, as sementes estão todas plantadas no corpo; a gente se perde muito porque a gente não sabe que a nossa

⁷⁵ Comida surgida nas senzalas; hoje, integra a culinária da Bahia.

casa é o cosmos, e o cosmos está aqui, o macro cósmico está todo aqui, e o que a gente precisa é tocar. (PETROVICH, 2004)

Na estética carnavalesca, o corpo assume lugar de proeminência. A palavra só existe encarnada: uma palavra corpo que é também corpo social e cósmico. À medida que o corpo ri, ri também todo o universo. A professora Vanda Machado, implicando a fala de Petrovich com a cultura afro-brasileira, reflete: “*Não tem que ocidentalizar o pensamento; os africanos pensam o mundo, ele como parte de uma unidade, cada parte dessa unidade contém todos os princípios*”.

Petrovich agia conforme o pensamento africano. As apreciações do seu ex-aluno e companheiro de trabalho Rafael Moraes que, para além de um bufão, percebe-o como um *griô*, reforçam a relação entre a arte de aprender no encontro e, mais uma vez, o corpo:

No caso de Petrô, eu vejo mais do que essa coisa bufonesca. Eu acho que ele usa mais como elemento, como artifício. Eu vejo ele como um griô, um sacerdote. Há uma diferença entre o griô e o palhaço; logo que ele está iniciando tem a ver com o palhaço, depois tem a coisa do velho; o velho consegue fazer conexão com essa libertação que o bufão tem; ele usa isso a favor dele para provocar. Mas isso se perdeu um pouco aí no caminho da humanidade; esse sentido de bufão hoje assusta muito às pessoas. No caso de Petrô, ele trabalha mais com o encantamento do outro e com a transformação de princípios e valores. Ele usa o instrumento corporal (RAFAEL MORAES)

Convém, então, pensarmos a aula como construção coletiva que favorece a multiplicidade de narrativas e suas expressões, pela via da fala e do corpo (ou fala do corpo; ou ainda, do corpo da fala) – uma trama polifônica e polilógica de sentidos transitórios e incompletos que, na forma de drama, recria a memória coletiva, atualizando-a incessantemente. É interessante observarmos que a palavra drama, de origem grega, significa ao mesmo tempo ação presente e ação enquanto movimento consumado.

Parece-me coerente retomarmos a relação já mencionada entre o contador de histórias africano e a narração que se dá como conselho. Recordemos que o conselho não intenciona resolver incongruências, procedendo de uma metanarrativa legitimadora; busca, antes, o compartilhamento da memória coletiva a partir da escuta atenta da experiência que se narra. (BENJAMIN, 1985a) Para bem escutar, contudo, é preciso saber narrar, pois somente se abre a um conselho aquele que consegue contar a sua história – o que remete às preocupações de Petrovich com o resgate da capacidade de *cont’ação* daqueles silenciados pela história oficial.

A falta de uma memória comum concorre para o desaparecimento da arte de narrar e de aconselhar. Esse declínio está intimamente relacionado à pobreza de experiência, cada vez maior na sociedade da informação. (BENJAMIN, 1985b) Se, para o pensador alemão, o grande narrador tem suas raízes no povo, aqueles que se distanciam das fontes populares, isolando-se no abstracionismo da academia, certamente não seriam os melhores conselheiros. O professor que não sabe narrar e escutar limita-se a transmitir informações que não implicam os sujeitos no discurso vivo da narrativa; ele não compartilha experiências. A transmissão de informação nada tem a ver com a perspectiva oracular do conselho que interfere na narração, derivando-a e incitando a sua continuidade a partir de uma multiplicidade de possíveis caminhos (como encruzilhada).

A narração enquanto *cont’ação* de experiências num fluxo narrativo comum atravessa ouvintes e narrador que não saem impunemente do encontro, transformando-os – lembrem-se que esse é o objetivo de Artaud (1985), como era também do mestre Folia: não deixar que seus expectadores e discípulos saíssem sem arranhões. Esse é o sentido original da formação enquanto experiência estética. Para Larrosa (1999, p. 181), “[...] só são formativas as experiências em que se faz a prova da própria identidade”, o que ocorre pela via do encontro, necessariamente.

Um conto hassídico⁷⁶, de Anatol Rosenfeld, citado por Naffah Neto (1990), parece-me emblemático para ilustrar a narração tradicional que se dá pelo exemplo e pela experiência comum, como buscava Petrovich quando provocava, através do teatro:

Pediu-se a um rabino, cujo avô fora discípulo do Baal Schem Tov, que narrasse um conto. ‘Um conto, responde o rabino, deve ser narrado de modo a se transformar em auxílio’. E narrou: ‘Meu avô era aleijado. Certa vez pediu-se-lhe que narrasse um conto de seu mestre. Então ele narrou como o Baal Schem Tov costumava saltar e dançar enquanto rezava. Meu avô estava de pé, parado, e narrava e a narração empolgou-o de tal modo que, embora aleijado, se pôs, ele mesmo, a saltar e dançar para demonstrar como o fizera o mestre’. Desde aquela hora estava curado. É assim que se deve narrar uma história. (NAFFAH NETO, 1990, p. 79)

A despeito da “pobreza de experiência” que resulta nessa impossibilidade de narrar, constatada já por Benjamin (1985) na primeira metade do século XX, na cultura popular brasileira encontraremos contadores de histórias e de “causos” que utilizam seus corpos como veículos da memória coletiva. No conto hassídico, narra-se com todo o corpo, incorporando e dando passagem às idiosincrasias das personagens e contextos. Não apenas nas comunidades ágrafas, nos terreiros de candomblé, nos pequenos povoados e entre os remanescentes quilombolas e povos indígenas observam-se traços de oralidade típicos da narração tradicional; nos grandes centros urbanos, entre aqueles que vivem o processo de exclusão social e tiveram acesso mais tardiamente à educação oficial ou sequer viveram o processo de escolarização, podemos reconhecer essa tradição nos modos peculiares de comunicação e sobrevivência comunitária. O que nos leva a pensar que a instituição

⁷⁶ Hassidismo é um movimento no interior da religião judaica ortodoxa que abandona o ritualismo formal, cultivando a liberdade para entendimento das manifestações divinas. Afirma a importância do ser humano e de sua infinitude.

educacional, nas suas diversas modalidades, concorre para essa pobreza de experiência mencionada por Benjamin.

Distante da norma culta, a oralidade do povo – muitas vezes expressa na forma de grosserias e imprecações – faculta uma linguagem familiar livre, ainda que se possa dizer que as primeiras, hoje, pelo caráter eminentemente depreciativo, perderam o sentido mágico e ambivalente típico do princípio carnavalesco, e apenas rebaixam sem regenerar, não atualizando o sentido curativo da narração. Na educação oficial, o corpo foi morto.

Pesquisadores da tradição oral no contexto da cultura afro-brasileira, Petrovich e Vanda Machado publicaram em 1999 o livro *Prosa de nagô*. Escrito na forma de diálogos, narra o encontro entre professores da Escola Municipal Eugênia Ana dos Santos, localizada no terreiro do *Ilê Axé Opô Afonjá*, e os mais velhos da comunidade. O objetivo era criar situações pedagógicas para formação de crianças e professores da referida escola e orientar a construção de um currículo que incorporasse elementos da cultura em geral e da afro-brasileira em especial. A primeira atividade incluiu a leitura dramática do texto por estudantes da Escola de Teatro. Dessa pesquisa nasceu o *Irê Ayó: mitos afrobrasileiros* (MACHADO; PETROVICH, 2004), coletânea de histórias e mitos, também narrados pelos mais velhos do *Opô Afonjá*.

Em 2001, a vivência comunitária trouxe à luz o livro *Ajaká: o menino no caminho do rei*. (MACHADO; PETROVICH, 2001) Posteriormente, este foi transformado numa ópera popular, *O menino que era rei e não sabia*, levada às escolas públicas do município de Salvador. Criada e dirigida por Petrovich e inspirada na tradição oral e no culto dos Orixás, a ópera contou com a participação da companheira e co-autora do livro, Vanda Machado, para transposição de cantos e rituais da cultura africana. A produção integrou, ainda, o Núcleo de Estudos Populares da Escola de Teatro da UFBA.

No espetáculo, a figura do griô era uma homenagem a Mário Gusmão⁷⁷ A personagem “[...] tem como ofício construir berimbau (metáfora mestre/discípulo) e se importa em indicar às crianças que estão

⁷⁷ Primeiro ator negro da Escola de Teatro da Universidade da Bahia (UBA). Segundo Petrovich, foi ele quem o levou para lá, em 1956.

ao seu redor modelos exemplares de convivência e comportamentos adequados para a vida comunitária”. (MACHADO; PETROVICH, 2001, p. 9) O *Oluô*, aquele que joga os búzios, que provocava o menino para os caminhos na direção do seu povo, era uma homenagem a Pierre Fatumbi Verger – o arquétipo do conselheiro. A personagem griô, representada pelo estudante da Escola de Teatro da UFBA, Marinho Gonçalves, contracenava com crianças e jovens da comunidade do Pelourinho e da Didá Escola de Música, além de Vanda Machado e do seu neto.

O velho contador de histórias narrava para um grupo de pequenos o curioso caso de um rei que perdera a memória e se esquecera do seu povo. Enquanto narrava, o griô cantava, dançava e jogava capoeira com as crianças, dando passagem e recriando os códigos e o imaginário da cultura afro-brasileira. O espetáculo foi levado para as escolas da rede municipal de ensino, provocando discussões sobre o currículo escolar e a criação da memória coletiva, tendo a cultura afro-brasileira como pano de fundo. Acerca do papel do griô na tradição africana, os pesquisadores escreveram:

O menino que era rei e não sabia nos remete a matriz africana do griô. O griô como uma figura ancestral que apresenta a história como uma obra de arte. As suas narrativas propiciam que uma tradição seja transmitida de uma geração para a seguinte. O griô é um contador de história, um poeta, um cantante, comprometido com a verdade, com a beleza, com a emoção. Contando, por vezes, tocando e cantando histórias, o griô preserva a tradição oral do seu povo. Um griô não morre. (MACHADO; PETROVICH, 2004, p. 22, grifos do autor)

Dessa forma, Carlos Petrovich e Vanda Machado incorporavam a narração, o teatro e o exemplo como caminhos de aprendizagem e de autoconhecimento, posto que a busca do menino era a busca pelo si mesmo, ressaltando que esse si mesmo necessariamente inclui o outro múltiplo; era a busca pelo coletivo. Faziam aos professores uma convocação: “Quanto a nós, educadores, homens e mulheres afrodescendentes ou não, temos uma missão que é possível: temos uma missão de *Griô*”. (MACHADO; PETROVICH, 2004, p. 22) Na *Pedagogia Nagô*,

ensina-se pelo exemplo, poética e performaticamente, ao modo dos contadores de história. Petrovich contava histórias desde pequeno e continuou contando-as no teatro e depois no teatro-educação, como refere:

Eu vejo que uma história simples faz sentido; eu vejo que eu existo quando faço uma história simples. E às vezes sem fazer uma história simples eu não sou nada, aí eu me sinto assim um ninguém quando não estou fazendo essas coisas. [...] Tudo que acontece na vida da gente são limites pra gente transcender pra gente aprender; tudo que nos acontece é uma lição. Pra mim tem sido assim: às vezes invento histórias para os alunos da universidade, das escolas, ou por aí onde ando; pego histórias de fadas e mostro que a fada, a bruxa são tão importantes na vida para a gente se desafiar transcender e crescer. (PETROVICH, 1997)

a minha prática de arte-educador se realiza mais profundamente na companhia de Vanda Machado. Porque ela descobre o caminho de uma pedagogia baseada na cultura, fundamentalmente, e então o meu teatro na educação é um teatro que encontra toda sua base na mitologia afro-brasileira de matriz africana. Nesse momento eu estou aprendendo a escrever com isso; eu não sou escritor, eu sou um fazedor, um organizador da cena, mas eu laborei muito num palco, num espaço quadrado, retangular, onde eu preparei histórias de tempo, histórias sintéticas para desempenho de papéis e isso me dá uma capacidade sintética. Hoje, se eu abrir minha mente para me inspirar e conseguir transpor escrito, é possível que eu encontre uma maneira de ajudar as crianças na educação. Por isso que um dos meus caminhos de história, é contar histórias bonitas. É começar contando histórias. (PETROVICH, 2004)

Foi como extensão desta experiência que os professores pesquisadores criaram o *Griô Kaiodê: contando histórias com alegria*. Por que insistiam em caminhos de alegria, em caminhar alegremente?



ATO 5

Caminhar, encontrar e celebrar

Cena I^a

Porque o caminho é vivo

A metáfora da viagem era recorrente na fala do professor. Toda sua história de buscas orientada pelo desejo de “ser aquilo que se é” deixava antever o sentido da formação como experiência estética que se dá no encontro, à semelhança do conceito benjaminiano de *Erfahrung* – um despertar da memória coletiva através da *cont’ação* de histórias. Sua ideia de educação estava intimamente relacionada ao projetar-se dos sujeitos na direção de uma utopia que se realiza na própria viagem – viajar e projetar-se eram o mesmo, como pode ser percebido na interessante apreciação que faz a professora Maria Eugênia Millet, para quem Petrovich era um velho mestre:

O que fazia ele caminhar não era uma coisa projetada para frente que não tivesse nele; ele era muito ciente do que ele era e do que ele podia mexer. O projeto dele não é um projeto que não se realizou, o projeto de Petrô era ele mesmo. Ele era meu mestre, ele era um ator, uma pessoa muito provocadora, um Exu, um Ogun. O projeto dele era mexer com as coisas e ele se mexeu muito na vida; remexer, revirar as coisas pelo avesso, buscar essa Bahia escondida

[...] a história dele com o candomblé, com os mitos. Ele tinha muito vivo o mito dentro dele; o mito da existência, do renascimento, das coisas que não morrem, que ressuscitam, que se transformam, que transmutam. Ele era uma pessoa assim e ele fazia a gente entender essa dimensão [...] o projeto dele não é algo que iria acontecer, já estava acontecendo.

Então, Petrovich era um projeto que se renovava a cada instante, como o modo de ser daquele que se lançava – um lançar-se como ação que, paradoxalmente, mantém o sujeito atrelado às suas realizações. Entretanto, quando manifestei a intenção de conhecer o seu projeto foram inúmeras as intervenções que sinalizaram uma incoerência conceitual na universidade, no sentido de este seria um equívoco – atribuir um projeto a Petrovich. Considero que tais questionamentos estavam orientados pelo pragmatismo das metas que incluem uma concepção evolucionista de tempo. O tempo do projeto referido pela professora Maria Eugênia Millet é o tempo festivo que desmonta, regenera e faz renascer; um vir a ser enraizado no presente, que também é presente do passado e presente do futuro.

A concepção de um projeto como sistema organizado de estratégias concebidos por antecipação, próprios do discurso da qualidade, e em particular da qualidade total (GENTILI; SILVA, 1995), faz-me pensar sobre o que lança aquele que não está colado ao seu desejo e enraizado no seu presente. E, por tal via, incluem os projetos pedagógicos que definem um percurso formativo pautado na transmissão de conteúdos. Ora, todo conteúdo é história naturalizada, ou vida vivida. Um outro modo é pensar a história naturalizada como ruína. Por esta maneira a educação se realizaria como invenção interminável de sentidos, pela narração e no encontro o professor assumiria o lugar do alegorista.

Nos enfoques pedagógicos instrucionais, a crença na qualidade se sustenta no pressuposto de que seguir um conjunto de regras determinadas facilita a aprendizagem do estudante, ao tempo que oferece ao professor e à instituição o controle do processo, a partir de um planejamento rígido e guiado por normas oficiais. Inspirada na racionalidade instrumental, tal crença aproxima-se do paradigma mercadológico e

de ideais tecnocráticos, criando a ilusão de um sistema seguro e didaticamente correto.

A obsessiva afirmação de leis que operam com a negligência da pluralidade de sentidos cria a ilusão de um mundo estável que se baliza na concepção contínua do tempo. Assim, produz uma história dos indivíduos e a ideia de um futuro previsível e possível de ser controlado com uma razoável dose de certeza.

O projeto concebido nessas bases ignora a escuta atenta do mundo e limita-se a reforçar a hegemonia de uma dinâmica de forças que planifica os modos de viver, segundo categorias morais sustentadas na ordem do capital, sobretudo. Esse é o paradigma orientador do pensamento sério que recusa o diálogo com o riso, assegurando uma pedagogia normativa e dogmática que não possibilita a autoderrisão. A crítica ao conhecimento através da ideologia do sério, portanto, mantém-se restrita a uma retórica vazia e demasiadamente estável.

A contrapelo, o projeto de Petrovich é compreendido como tensão entre o instituído e aquilo que se instituí – dinâmica aberta na direção de uma utopia e de um desejo que se atualizam na experiência do encontro. Ele promovia uma situação comunicativa que, descentrada e errante, era capaz de renovar-se pelo riso. Tratava-se de um fazer que fincava suas raízes no presente, num plano ético, político e esteticamente projetado num mundo que não cessa de acontecer: [...] *a meta está no processo da vida, se manter vivo e, portanto, não haveria esse ponto a chegar.* (ROBERVAL MARINHO)

Durante nosso encontro em 2004, Petrovich fez referências à viagem de Ulisses e à de Dom Quixote, advertindo-me da necessidade de abandonarmos portos, bibliotecas e a casa paterna quando não mais nos submetemos à sua autoridade para, enfim, como aventureiros ou heróis lançarmo-nos aos mares, tendo sempre Ítaca em mente:

Numa jornada a gente tem que deixar a casa e geralmente a gente deixa a casa porque a gente transgrediu e não tem mais autoridade dentro da casa que a gente se submeta; a gente toma a autoridade sobre nós mesmos e parte. Agora você tem que ter objetivo porque só objetivo tem a magia de lhe levar na jornada. Nenhum indivíduo foi jamais em algum lugar sem um objetivo; nenhum herói civiliza-

tório, nenhum deles; nenhum guerreiro foi para algum lugar sem saber para onde ia. Por quê? Porque o caminho é vivo e ele só vem para quem o deseja. Quando a gente deseja um caminho, a gente se projeta lá onde colocou o foco do nosso desejo. Você não é mais aqui, você está naquele espaço, você está naquele tempo e aquele tempo nutre o seu desejo; ele arrasta para lá, porque lá você será outro, melhor, pior, depende de você; e lá você decide o que fazer. Porque tem uma outra história para contar: a história da sua viagem.

Mais uma vez, a viagem é abordada na perspectiva do projeto e do objetivo, provocando reflexões acerca da ideia de tempo nela implicada. A projeção no sentido do desejo e a maneira como o sujeito é enredado no caminho e no caminhar prescindem de um algo que lhe seja exterior, remetendo-o à vida mesma: “o caminho é vivo”, afirma Petrovich. Nessa acepção, causalidade e linearidade temporal transmutam-se em acontecimento, vinculando-se irremediavelmente à experiência enquanto vivência intersubjetiva e imanente que se dá no instante.

Essa é uma tentativa de compreender como o modelo racionalista da progressão temporal e do espaço definido no plano cartesiano cedem ao *páthos* trágico da experiência e à radicalidade daquele que se projeta sem âncoras – o sentimento de nostalgia pelo passado e a esperança referida ao que virá dão lugar à afirmação do instante, com tudo aquilo que ele comporta de alegria, de dor e de inacabamento. Mas Petrovich é um Homem e, como tal, não poucas vezes titubeou e cedeu diante do imperativo da morte de Deus. Em 2005, referiu-me que: “o tempo verdadeiro é o tempo da vida, um tempo orgânico; o outro tempo, loucura: loucura no sentido de desequilibrar, mecanizar o ser humano.”

Assim ele tramava seus projetos, como pode ser observado na fala do professor Roberval Marinho, que recorda as longas conversas que tinham sobre o tema:

O projeto está na realização cotidiana e não distanciado; não é um ponto a chegar e sim uma coisa para viver aqui e agora. Isso ficou estritamente relacionado com não nos deixarmos imobilizar em momento algum: se o que pretendíamos fazer nessa direção não deu certo, a gente desviava para fazer uma outra coisa, transferin-

do para a realização imediata, próxima do cotidiano. A realização das coisas está no processo e não num ponto a chegar, não haveria esse ponto a chegar. A nossa ideia era não perder o passo com a vida. Toda a filosofia do candomblé é o sujeito permanecer na vida; isso dá casa com a questão da meta, a meta está no processo da vida, se manter vivo.

É curiosa a observação de entrevistados como Sérgio Farias e Clei-se Mendes sobre as aulas de Petrovich. Ele, recorrentemente, inquiria seus estudantes sobre o projeto que lhes animava, conforme relata o professor: “O que é que você veio fazer aqui? O que é que você quer? Qual o seu projeto de vida? Que roteiro você fez?”. (SÉRGIO FARIAS) O dar-se conta da viagem era provocação para o compromisso com a vida-vivida/vida-vivente; somente possível no encontro.

Reconhecendo-se um ser de encruzilhadas, à semelhança de Exu, e, como ele, um brincante, falou-me de algo que norteia a “trajetória dos seres que almejam pensar”. E sobre buscas, sobre Exu, sobre encruzilhadas e caminhos, acrescentou-me:

Ele é um dos primeiros atores do mundo, porque ele toma a figura, a forma e a máscara que ele quiser para se comunicar com os seres humanos, orientá-los e até desorientá-los. Porque a gente pensa que a desorientação nos perde; não, a desorientação é para nós tomarmos consciência, para nos orientar. Às vezes você se desorienta de um caminho que não vai lhe levar; aí você pára, se desorienta para poder se orientar; esse é o segredo do caos, porque o caos é uma coisa de Exu. Todos os mitos existem para nos orientarmos; todas as histórias do mundo são para nós orientarmos nossas vidas, orientarmos nossa jornada e o nosso caminho. (PETROVICH, 2004)

O caminho, portanto, torna-se labirinto, desorientação e caos. A jornada é incerta e plural, resultando perigo. Histórias e mitos são pistas para dar continuidade à jornada. A metáfora do labirinto é tipicamente barroca e pode ser encontrada em diversas épocas, desde que aquilo

que se denomina de barroco, como propõe Calabrese (1987) seja, antes, atitude e qualidade.

O enigma do labirinto pode ser observado no filme *O Nome da Rosa* (O NOME..., 1986), homônimo do livro de Eco (2003), no qual mestre e discípulo perdem-se nos corredores da biblioteca que esconde livros perigosos, num mosteiro beneditino do século XIII. Procuram o II livro da *Poética* de Aristóteles, que trata da comédia e, portanto, do riso, que pode afetar o espírito dos homens eruditos, como um poderoso *pharmakós*.⁷⁸ O riso é a chave do enigma. Discípulo e mestre, nos labirintos da biblioteca, inadvertidamente se perdem e em seguida tentam se encontrar.

O primeiro prende um fio da sua túnica num ponto e, à medida que se desloca, a túnica se destece; em verdade, é ele é quem se destece enquanto procura o mestre. Este lhe indica que leia um livro qualquer para que possa orientar-se pelo do som da sua voz. O livro lido fala de paixão e de erotismo. O *páthos* orienta a caminhada e o encontro. Ao ver o mestre, o discípulo de início não o reconhece – cada um é outro. Também se assusta ao ver a própria imagem refletida num espelho. No espelho, está inscrito o enigma para acesso ao livro. O caminhar para a verdade resulta em desorientação e na experiência de produção do si mesmo. A saída do labirinto é garantida pelo fio da túnica, à semelhança de Teseu, o herói grego que matou o minotauro e conseguiu sair do labirinto conduzido pelo fio que lhe fora dado pela princesa Ariadne. O mestre, por fim, no filme, elogia a educação clássica do discípulo – o que lhes permitiu deixar a biblioteca. A educação clássica implica na renúncia pela busca e, também, num sentido preciso de orientação.

Tanto o livro *O nome da rosa* (ECO, 2003) quanto o filme homônimo estão repletos de signos referendados nas culturas cômico-popular e grega. A minha escolha por descrever cenas do filme foi provocada pelos estudos de Calabrese (1987). O autor faz distinção entre o labirinto medieval como estrutura, adotado por Eco (2003), que tem como saída a “[...] regra do virar sempre à direita em todo o cruzamento” (CALABRESE, 1987, p. 148), e o labirinto de Arnnaud (1986), diretor do filme,

⁷⁸ Veneno ou remédio, dependendo da dosagem ingerida.

que, inspirado na arquitetura das construções de Piranesi⁷⁹ e nos desenhos de Escher,⁸⁰ apresenta um labirinto de planos múltiplos e de grande complexidade, podendo-se reconhecer nele traços mais próximos da verdade no sentido grego do termo e do vigor do riso de Rabelais. Essa concepção do labirinto pode ser observada, também, no conceito de rizoma e de dobra de Gilles Deleuze e Félix Guattari, bem como no princípio da carnavalização, nos quais a regra citada por Calabrese (1987) acerca do labirinto medieval não se aplica, e cada ponto pode, livre e dinamicamente, ligar-se a outro sem obedecer a uma conexão lógica, dobrando-se e desdobrando-se ao infinito.

O paradigma racionalista da educação clássica, referida pelo mestre no filme, faz alusão ao esquema lógico de classificações que lhes possibilita a saída. O *páthos* do caminhar é cessado com a solução do mistério e, como diz Borges (2011, p. 86): “[...] a solução do mistério é sempre inferior ao próprio mistério. O mistério é o que tem a ver diretamente com o divino; a solução, com um truque de prestidigitador”.⁸¹

O que se chama de educação clássica, então, é aquela que dá a ilusão de escolhas e saídas seguras em labirintos e encruzilhadas. Nietzsche critica-a ferozmente quando, em *Zarathustra* (2003, p. 85), indica as características daquele que seria o seu leitor perfeito: “[...] um monstro de coragem e de curiosidade, e também um algo dúctil, astuto, cauteloso, um aventureiro e descobridor nato”. Decerto, o seu herói está mais próximo de Ulisses que propriamente de Teseu. Diz ele:

A vós, intrépidos buscadores e tentadores de mundos por descobrir, e quem quer que algum dia, com astuciosas velas, se embarcasse para mares temerosos – A vós, os ébrios de enigmas, os amigos do lusco-fusco, cuja alma é atraída com flautas para todo enganoso sorvedouro, pois não quereis, apalpando-o com mão covarde, se-

⁷⁹ Arquiteto italiano do século XVIII.

⁸⁰ Artista holandês do século XX.

⁸¹ “[...] la solución del misterio siempre es inferior al misterio. El misterio participa de lo sobrenatural y aun de lo divino; la solución, del juego de manos”. (Tradução de Calabrese, 1987, p. 155)

guir um fio que vos guie e, onde podeis adivinhar, detestais inferir [...]. (NIETZSCHE, 2003, p. 191)

Como Eco (2003), Exu desorienta, promovendo pela errância e pela desorientação um saber aberto e transdisciplinar – remete-me de pronto ao tipo de educação que praticamos quando diante da dúvida nos agarramos aos fios e, contraditoriamente, defendemos o discurso da transdisciplinaridade.

Os requisitos do labirinto – a ausência de referências, o movimento, o perder-se, o desejo, o caos, o ser outro – são os ensinamentos de Petrovich sobre caminhos e caminhar. Substituindo o fio de Ariadne, opção de “mãos covardes” e “um truque de prestidigitador”, nas perspectivas de Nietzsche (2003, p. 191) e de Borges (2011), respectivamente, por mitos e histórias, o educador, como um velho griô, também convida para o mistério – lição difícil para aqueles que buscam, na sua fala, saídas seguras. Por isso, este não é um livro, como afirmado no prólogo, com dicas de maestria e práticas pedagógicas para uma educação de qualidade.

Em lugar do fio que suprime a experiência da multiplicidade e da errância, considerando seu caráter de determinismo e de reversibilidade – características da ciência e da educação clássicas –, o labirinto petrovichiano ensina a possibilidade da saída enquanto liberdade de escolha dos caminhos que se emaranham com outros caminhos. Todavia, em nenhum momento ele desdenha da ordem pressuposta no caos, mas tal ordem, vale reafirmar, será sempre acontecimento e livre vontade. Para suportar a desorientação e o caos: o encontro, a arte e o riso. A saída apontará interminavelmente para outros jogos, outros labirintos e encruzilhadas. Essa é a grande farsa e o segredo do mestre

É curioso observar, entretanto, que, ao falar de encruzilhadas, o educador faz referência a um algo que se apresenta como “uma luz para ir e voltar[...] uma metáfora ao fio de Ariadne”, procurando, em seguida, situar o labirinto. No momento em que lhe disse sentir-me perdida, referiu-me:

Porque na realidade o mundo em que a gente se perde não é o mundo dentro da concretude do cotidiano, a gente se perde no mundo

interno da gente. Então esse mundo interno, no meu entender, ele é mítico, e a cada instante a gente está girando dentro de um mito. Nessa conversa que nós tivemos aqui, vários mitos passaram; entramos e saímos de cada mito. Como a gente não estava se dando conta que estava dentro dos mitos, a gente abria as portas, batia às portas e ia para outros; ia passando de tempos em tempos, de espaço em espaço, dentro de mitos; quer dizer: no meu entender, precisas apenas saber que mitos estais vivendo a cada instante [...]. (PETROVICH, 2004)

A atualização do mito é pensada como interconexões. O fio único da ciência clássica é colocado na ordem da mitopoética. A alusão a ele – ao fio – deve, pois, ser compreendida no diálogo tenso entre forma e força: da medida e da forma que constituem o supremo esforço da individuação, como também, do caos das paixões, da indeterminação e da morte.

O que se tem, portanto, é um projeto como invenção e *autopoiésis* que, através do jogo do perder-se-encontrar-se, *re-vela* a ambiguidade do labirinto e precipita para o mistério. A referência que faz à necessidade de não perdermos de vista a meta/objetivo retorna sob as forma de abertura e disposição, e de uma forte intuição anterior ao juízo reflexivo. Em 2004, já com a visão diminuída pela diabetes, necessitava de ajuda para se deslocar e para atividades de leitura. Nas oportunidades em que estivemos juntos, ria, brincava, mas não poucas vezes observei-o silencioso e atento. Sobre sua participação em debates, afirmei, em tom de pilhéria, que o percebia enxergando muito mais que antes. Respondeu-me: “*Tem horas que eu não me sinto enxergando; eu sinto as coisas se mostrando. É como se eu tivesse perdido o querer ver. É como se em determinadas circunstâncias as coisas viessem, mas para isso precisa um estímulo*”. (PETROVICH, 2004)

Para ele, o estímulo era que o convocava e o projetava a um só tempo. Naquele momento, sentia-se convocado pelas questões que eu lhe trazia, e eram elas que nos precipitava no encontro.

A referência que faz acerca da renúncia do “querer ver” remete-me às *Ruínas Circulares* de Jorge Luis Borges (2006, tradução nossa), quando o homem sonha um outro apenas no momento em que abandona

a intenção de sonhar – “Abandonou toda intenção de sonhar e quase ato contínuo conseguiu dormir uma parte razoável do dia: [...] Quase imediatamente sonhou com um coração que batia.”⁸² Nesse caso, a intenção tem o sentido de vontade deliberada que inibe a disposição e abertura para ver. Ou, ainda, aponta para um objetivo preexistente; talvez por isso, o sonhador de Borges refira-se a essa vontade como delírio. Quando abdica do querer ver, Petrovich abandona-se ao que chama de uma mente alerta e alegre:

Não precisa guardar a vida na mente; a mente tem que ser aberta para ter alegria, felicidade e ser o canal de tudo. Uma mente vazia todo o universo passa pelos seus olhos, pela sua boca; e é como os poetas cantam seu compromisso. [...] o segredo é quando você vê uma coisa linda e diz para a plateia: ‘eu tenho dificuldade de falar’, e ri, ‘porque eu estou vendo uma coisa tão bonita...’. Ri porque não consegue dizer, ri porque não consegue falar, ri porque fica vazio. Porque quando você pega uma criança vazia ela ri, ela dança, ela é maravilhosa. (PETROVICH, 2004)

Em muitas culturas orientais, o riso é considerado um modo de meditação ativa: enquanto gargalhamos, não pensamos, estamos vazios como uma criança e nos mantemos em conexão com o cosmos. Igualmente para Petrovich, o riso não coexiste com a lógica discursiva e nos dispõe a uma abertura radical: pela boca, pelos olhos, por todos os poros e buracos por onde as trocas se realizam. Dito assim, rir lança-nos nessa experiência de fronteira na qual não se pode nomear. Há êxtase e alegria.

⁸² “Abandonó toda premeditación de soñar y casi acto continuo logró dormir in trecho razonable del día. [...] Casi inmediatamente, soñó con in corazón que latía.”

Cena 2^a

No princípio era o carnaval... e depois, também

Petrovich me conduziu por caminhos de alegria. Acerca do nosso encontro, quando ainda não nos sabíamos implicados nesta pesquisa, disse-me ele: “Esse ato aqui é um ato de estética e de beleza absoluta, porque você é uma mulher com uma capacidade intelectual, sensível e estética deslumbrante. A minha mente está feliz”. (PETROVICH, 2004)

Abrir-se ao outro era caminhar. Os caminhos da alegria são irremediavelmente caminhos compartilhados e de abertura à afetações vividas no encontro, ou encontrar são as afetações mesmas. Vanda Machado refere que este era o modo de Petrovich orientar-se:

Ele tinha algumas ideias básicas para o seu trabalho. Ele era um leitor de Heidegger, de Brecht, do teatro da transformação, do formar para ser; mas na verdade era tudo acúmulo de um tempo vivido, de uma experiência [...] ele tinha princípios básicos; princípio básico de educar, de formar o sujeito para estar com o outro, para ser com o outro, para construir com o outro; educar para o diálogo, educar para falar. [...] Ele defendia essa convivência como desejo. (VANDA MACHADO)

Numa análise sobre o diálogo do ponto de vista bakhtiniano, Amorim (2001), acerca da estética carnavalesca, afirma que esta dissipa as tensões que permitem a alteridade, numa fusão ou metamorfose na qual toda a existência afirma-se, ou acontece, na multiplicidade. Assim, enquanto na dialogia as diferenças se mantêm e o si mesmo persiste como distinto do outro, ainda que numa relação de interdependência, no carnaval o outro é o si mesmo. De acordo com a autora, “O carnaval realiza plenamente o que o dialogismo apenas evoca sem poder concretizar”. (AMORIM, 2001, p. 173)

Na estética carnavalesca, pois, nada se fixa. Existe apenas o fluxo incessante da história-destino que degrada e regenera, apontando para outro tipo de alteridade: aquela que se estabelece com o universal. E, se assim é, podemos dizer que poucas vezes experienciamos a cosmovisão carnavalesca com a radicalidade posta pela autora. Assinala-se, portanto, maneiras distintas de encontro: na carnavalização, trata-se de encontro de intensidades e não de sujeitos, como na dialogia, já que na carnavalização, o sujeito não existe como unidade. O problema aparece, todavia, quando, no diálogo, o unilateralismo se instala.

É interessante observar que a palavra encontrar (*incontrāre*, de “in” + “contra”) teve ao longo dos tempos seu sentido derivado para algo que se aproxima da conciliação pacífica, denotando a perda do seu significado etimológico, que *re-vela* novos sentidos: achado, embate, choque, colisão, briga, duelo, disputa, objeção, cruzamento. (BUENO, 1968, p. 1105) Donde podemos dizer que todo encontro engendra tensão de formas e forças, pois necessariamente é o palco onde digladiam os diferentes. Inspirado pelo texto de Heráclito – “O contrário é convergente e dos divergentes, a mais bela harmonia” –, Galeffi escreve:

O pólemos, neste sentido, é o modo como tudo acontece em seu aparecer e desaparecer, em seu ser-fenômeno: a luta imperante dos opostos na perpetuação do movimento-vida-geradora de tudo o que é e de tudo o que não é. Pólemos é o mesmo que causação. Ora, tudo o que é causado é fruto da “discórdia” e da “necessidade”. A discórdia, assim, é um vetor da justiça, pois só pela causação surge a necessidade, e esta reclama para si uma medida justa, um ajustamento, um ajuntamento, uma reunião de opostos inseparáveis e

complementares. Deste modo, o pólemos é sempre uma condição de origem, uma ruptura, uma causação, um acontecimento imperante. (GALEFFI, 2005)

Na cosmovisão carnavalesca, *pólemos* surge na polifonia da praça pública. No diálogo, também, guardadas as diferenças, acontecem as tensões na multiplicidade das formas e forças em jogo. Na visão de Petrovich, caminhamos, encontramos e celebramos no tempo do aqui- agora. Se assim, toda celebração (*clebrãre*) é ajuntamento – frequentar em grande número um lugar ou uma pessoa; assistir (uma multidão) a uma festa; festejar; espalhar por grande número de pessoas; publicar; dar a conhecer. (MACHADO, 1967, p. 582) A festa é, por excelência, o lugar do encontro, da celebração, do anúncio e da experiência do diverso. *Pólemos*, pois, é princípio festivo.

A professora Maria Eugênia Millet reconhece esse caráter festivo e universal no projeto de Petrovich:

Um projeto muito perto da celebração, da festa, da alegria, do texto que brinca, do humano; essa dimensão é do humano, é da crítica. Eu acho que Petrô era uma pessoa muito crítica, olhava muito fundo nas coisas; queria saber das coisas; interessava-se em saber como é que você está, a sua vida, a dimensão do humano, de saber quem é você, o que você pretende, como é que você pensa o mundo. Isso implica numa questão comunitária; como podemos estar mais juntos na vida, na festa, celebrando; compartilhar com a diversidade, com a escolha de cada um; compartilhar esses tempos, esses momentos. Ele se dava muito bem com gente jovem. Uma pessoa que gostava de viver e tinha compromisso com a vida e no que ela pode ser bela, e ela só pode ser bela se for compartilhada. [...] ele era sempre ele e os personagens estavam ali naquele corpo que podia ser tudo. Um bom ator é isso, tem um centro muito forte e reconhece esse seu centro e pode ultrapassar esse centro. Mas o centro tem que estar ali; e ele tinha muita consciência do que ele era. (MARIA EUGÊNIA MILLET)

As festividades medievais e renascentistas eram veículos consagrados dos fins superiores da existência. Durante esses períodos, o tempo natural (cósmico) possibilitava a vivência dos diferentes num movimento de alternância e de renovação: coexistiam vida e morte, política e poética, a cidade e o campo, o alto e o baixo. Expressava-se uma concepção de mundo avessa ao tom oficial, liberando o Homem da verdade dominante. O contato livre e familiar, resultante da eliminação provisória das hierarquias e do medo, criava uma ambiência de fraternidade, não experimentada na vida cotidiana. “A alienação desaparecia provisoriamente. O homem tornava a si mesmo e sentia-se um ser humano entre seus semelhantes”. (BAKHTIN, 1999, p. 9) As festas oficiais, regidas pela ideologia da seriedade, contrariamente, primavam pela consagração da ordem vigente: era o reforço das fronteiras e das convenções sociais, ainda que em muitos momentos essas fossem completamente vazadas.

Nos terreiros de candomblé, território no qual o povo do Axé celebra a vida e os orixás, a festa tem lugar privilegiado. Afirma-se a existência em rituais que se realizam pela alegria, pela dança, pela comida, pela bebida, pelo amor, de acordo com o professor Roberval Marinho, pois se sabe que em breve todos retornarão ao colo da mãe terra, conduzidos pelo orixá Ijú (a morte), encarregado de fazer a devolução. A vida é, assim, celebrada no instante, pois o único movimento além deste é o de retorno ao berço ancestral. Como ogã, Petrovich era responsável por obrigações espirituais no *Afonjá*, o que necessariamente incluía festas.

Esses registros são importantes para pensarmos a educação dos pontos de vista oficial e carnavalesco. As palavras da professora Maria Eugênia Millet guardam ressonância com o modo de vida em Télema – do grego, “liberdade” –, abadia construída por Gargântua e pelo Frei Jean, personagens descritas por Rabelais (1964) no romance *Gargântua*. O autor narra a história de educação e o estilo de vida do jovem gigante Gargântua, e como esses incorporam a erudição e o prazer.

A abadia de Télema, ou a utopia de uma educação e de uma vida libertária, tem, para Rabelais, retratada na figura de Gargântua, a liberdade como condição: “Assim estabelecera Gargântua. Todo o seu sistema se resumia nesta cláusula: FAZE O QUE QUIERES”. (RABELAIS, 1964, p. 323) Ele acreditava que quando o homem é livre e instruído à convivên-

cia com pessoas honestas, tal instrução o conduzirá à virtude e à honra, despertando-o para a vida coletiva e fraterna. Para Marrach (1998), Rabalais sinaliza com os seus *Gargântua e Pantagruel*⁸³ a nova ordem renascentista, colocando questões que ressoam na contemporaneidade: “a da razão libertadora e a da finalidade social do saber”. (MARRACH, 1998, p. 34) E não eram essas, também, questões de Petrovich?

⁸³ Pantagruel é filho de Gargântua e recebe deste a incumbência de continuar a sua obra.

Cena 3^a

O riso libertador do Pelourinho

É instigador pensar o paradoxo de um projeto telemático no Pelourinho. Mas, afinal, não foi sempre em pelourinhos que surgiram os cantos de liberdade?

A liberdade é a utopia que irrompe, convocando à revolução, “re-volição” – do latim *volitione*, ato pelo qual uma vontade se determina a alguma coisa; portanto, uma nova vontade. Muitos poemas e canções surgiram da necessidade dessa vontade sempre renovada. Com a Didá Escola de Música não foi diferente: nasceu de um sonho de Neguinho do Samba, criador do samba *reggae*. Seu desejo era um espaço onde as mulheres pudessem, através da música e do tambor, ressignificar valores esquecidos. Mulheres pobres e negras da área do Pelourinho – Centro Histórico de Salvador – e adjacências, onde o músico foi criado pela mãe lavadeira. Inspirou-se na bacia em que ela lavava roupas, transformando-a em tambor.

Para Vivian Queiroz, presidenta da Organização,⁸⁴ educadora, instrumentista da Banda Didá, estudante de jornalismo da UFBA e uma

⁸⁴ Com a morte de Neguinho do Samba, em 2009, Vívian Queiroz deixou a presidência da Organização.

das primeiras alunas da Didá Escola de Música, havia semelhanças entre os mestres Petrovich e Neguinho: “*Ele e Neguinho se pareciam muito nisso [referindo-se à liberdade para criação]... eles são muito impulsivos: tanto que vinha uma ideia, Petrô começava, Neguinho ia e quando a gente via, um super espetáculo na cabeça deles montado*”.

É bastante esclarecedor o depoimento da estudante de teatro Lara Colina, que participou da ACC – *Griô Kiodê*. Registra suas impressões sobre a dinâmica na Didá num relatório final da disciplina, em 2002:

Assim vi que a Didá se propõe muito mais que ensinar mulheres e meninas a tocarem percussão (o que já não seria pouco); vi que o objetivo é educar de uma forma ampla, ajudando a formar cidadãos conscientes e ressaltando o papel da mulher negra nesta sociedade. Vi aulas de inglês, aulas de computação, aulas de dança e de teatro. Vi meninas e meninos, moças e rapazes, e mães que freqüentam as aulas, assimilarem novos conteúdos, adquirirão consciência da beleza de serem quem são e como são. Vi que existe uma lógica familiar de cuidado, carinho e autoridade no tratar com essas pessoas; cuidado que vai desde a oferta dessas aulas e alimentação enquanto estão na Escola, até a possibilidade de discussão sobre a metodologia utilizada. (COLINA, 2002)

Terreno fértil para contar histórias com alegria, a Didá possibilitou a Petrovich vivenciar mais intensamente, nos últimos anos da sua vida, o seu sonho de educação, como descrito pela professora Maria Eugênia Millet.

À época, Merry Batista, também estudante da Escola de Teatro, narrou-me o que chamaram de Jornadas de Estudos, nas quais reuniam os integrantes da Didá para problematizar suas relações e dificuldades, a fim de buscarem soluções coletivas. Desses encontros, nasceu a “família *malungu*”.⁸⁵ Surgiram, também, os espetáculos teatrais que

⁸⁵ Termo derivado da confluência entre “*m’ulungu*” (kimbundu) e “*m’alungu*” (kikongo) que significa “na canoa”; ou *malungu*, significando “companheiro”, nas línguas kimbundu e ubundu. (SLENES, 1992) Logo, a referência é

recriavam as vidas de Neguinho do Samba, de Zumbi dos Palmares e da escrava Anastácia – esta última, símbolo da Didá –; além do Natal Negro.

No primeiro caso, as pessoas eram instigadas a formar famílias a partir do desejo de constituição ou de estreitamento de laços afetivos. Petrovich inspirou-se nas famílias que os negros africanos constituíam como estratégia para sobreviver à brutalidade da escravidão – organização igualmente encontrada nos quilombos. O objetivo era garantir a sobrevivência do grupo, fortalecido por vínculos socioafetivos. Esse é um modo de vida também observado no terreiro de candomblé, como relatado por Vanda Machado:

E essas famílias se escolhem como no candomblé: eu tenho uma filha que é mais velha do que eu; eu tenho irmãs mais velhas do que eu; eu tenho irmãs mais velhas que são mais novas do que eu. Na família iorubana, todos os mais velhos são pais, todas as mais velhas são mães e todos irmãos mais velhos cuidam dos mais novos, não necessariamente ligados por laços de sangue.

Na família Didá, as conversas e trabalhos partiam de questões do cotidiano que eram levadas à roda. E na roda, assim como aconteceu durante a entrevista coletiva que realizamos, já relatado, contavam-se histórias, desenvolvia-se alguma atividade manual, ria-se muito, cantava-se em iorubá. Neste clima de celebração e de encontro Petrovich ajudava o grupo a buscar possibilidades de convivências mais solidárias e fraternais, atualizando o sonho palmarino, conforme relato de Vanda Machado:

Era sempre alguma coisa que era emblemática no funcionamento da Didá. A família mucambo tinha como função precípua a solidariedade, o cuidar do outro, fazer com que o outro estivesse bem, dar o que o outro não tem; uma espécie de troca. Construir juntos essa escolha de ajudar assim, de juntar.

feita aos laços criados pelos negros de origens diferentes, escravizados, traficados nos navios negreiros, vindos de África.

Sobre a formação das famílias, emocionada, a jovem Fátima, na roda de entrevista, recorda:

O que mais me marcava em seu Petrô é a criação das famílias. Você tem amigas, tem colegas, mas uma pessoa dizer assim: ‘vamos fazer uma família com as pessoas...’ Ser uma família é muito forte. É muito forte você chamar e dizer ‘vamos ser uma família’. Quer dizer o quê: compartilhar o respeito, o carinho, o amor. Isso a gente acha que só tem em casa.

As “famílias *malungu*” resgatavam laços afetivos muitas vezes inexistentes nas famílias de origem das crianças e jovens da Didá. Diluíam as fronteiras que socialmente delimitam as famílias legítimas, do ponto de vista da lei de consanguinidade, fazendo com que fossem reconhecidas outras possibilidades: de produção de vínculos forjados na solidariedade e amizade, no sentimento de pertença e de participação.

Petrovich era bastante rigoroso quanto aos compromissos (do latim *compromissus*, “promessa recíproca”), não tolerando faltas que negligenciassem o outro – irritava-se, brigava e, histrionicamente, ameaçava ir-se embora. Todos estavam irremediavelmente ligados pelo fazer-junto e, ainda que pareça um contrassenso, experimentavam uma assustadora liberdade.

Para a encenação da peça *Zumbi dos Palmares*, estimulados pela organização familiar dos *malungus* e pelo trabalho coletivo, realizaram uma extensa pesquisa e atividades, envolvendo todos os participantes do *Griô Kaiodê*. Os textos encenados eram coletivamente produzidos, assim como o cenário, adereços e vestuário.

A tônica dos encontros era a liberdade criadora. Ora, pois, a liberdade estava nas possibilidades que se descortinavam e no e autogoverno para decidir os rumos do projeto, em acordos coletivos, como observa Vivian Queiroz, já citada anteriormente, quanto ao temor do grupo diante de “tamanho liberdade”.

A experiência do “FAZE O QUE QUISERES” (RABELAIS, 1964, p. 323) assustava Vivian Queiroz, uma vez que a trama textual era criada na medida em que cada participante do grupo precipitava-se sem a certeza do que viria – comprometido, entretanto, com o projeto coletivo. Nes-

se processo, a alteridade e a solidariedade prevaleciam como organizadoras do drama a ser encenado. Petrovich amorosamente abdicava da tutela, incitando a criação livre e responsável sem, contudo, abandonar o lugar do diretor na transposição cênica do texto e nos arranjos técnicos necessários à montagem do espetáculo. O respeito ao outro e o compromisso com o fazer-junto eram soberanos.

Os encontros, obviamente, eram tensos. Aos domingos, dia sagrado de trabalho com a Didá, para ele, era dia de praia e de passeio com o namorado para as jovens. Vivian Queiroz e Neguinho do Samba, respectivamente, contam sobre esses encontros:

Eu me lembro que quando a gente ensaiava a peça Zumbi dos Palmares, a gente queria se divertir, passear, ir à praia; quando a gente chegava aqui todo mundo de cara feia; quando via Petrô era abraço, beijo, aí todo mundo ficava feliz da vida porque Petrô estava aqui; agradecia pelo espetáculo. Ele fazia as pessoas amarem ele. Ele tinha uma coisa de tratar bem, de cuidar e de zelar, de comunicar, de formar, de brigar diretamente e não mandar recado. (VIVIAN QUEIROZ)

Ele fazia pressão e depois tudo acontecia. Ele tinha todas as manhas de agradecer, de deixar você bem. (NEGUINHO DO SAMBA)

A amizade e o encontro, ou o encontro amoroso (o que parece sempre tautológico na medida em que todo encontro é *páthos*) prevalecia. Petrovich, atento, cuidava para que todos se descobrissem belos e capazes. Nas duas oportunidades em que estivemos juntos, tratando sobre o riso e a educação, narrou-me emocionado a história de Débora, do seu processo de autodescoberta e de autorrealização, e da maneira afirmativa com que passou a se colocar na vida. A história sobre a “nova Débora” era também referida por todos os que a conheciam e se surpreendiam com as suas conquistas; inclusive por ela própria e por Vivian Queiroz:

Eu descobri através de Petrô uma coisa que ele sempre me dizia: que eu era capaz. Eu achava que não [...] uma coisa que me sur-

prendia nele aqui era ele achar que todo mundo brilha, achar que todo mundo ama; mas era algo muito especial o que ele tinha por mim. Eu podia fazer coisas que eu sabia estarem erradas, mas para Petrô eu sempre estava certa, eu sempre estava bonita. A confiança que ele tinha em mim, que eu podia, que eu seria tudo que eu quisesse. Tudo que tinha responsabilidade ele me encaixava porque ele achava que eu era capaz. (DÉBORA DE SOUZA)

Uma vez a gente viajou e Débora ficou aqui na Didá, não sei o que aconteceu, era um problema grave, aí Débora correu lá no Pelourinho Dia e Noite, resolveu tudo com Tânia Simões; sei que quando ela contou já tinha resolvido e quando contou a Petrô ele ficou radiante. (VÍVIAN QUEIROZ)

A autoconfiança da jovem estava na provocação para que acreditasse e se lançasse ancorada nos seus desejos. Petrovich ainda instigava as jovens da Didá: podiam muito mais do que se permitiam ou imaginavam.

É interessante recordar que *Didá* significa “poder da criação”, em iorubá, e o seu símbolo é a escrava Anastácia, a bela negra que, tendo despertado o desejo do senhor e os ciúmes da senhora, viveu por anos com uma mordaca de ferro, só retirada para as refeições, até a sua morte. Contudo, Anastácia denunciou, através da sua dor, a resistência e o heroísmo do seu povo. Essa história foi recontada pela Didá repetidas vezes. Revivendo Anastácia, Zumbi dos Palmares e Neguinho do Samba, as mulheres descobriram-se também guerreiras. Tais referências estavam na fala daquelas que participaram da entrevista, sem distinção de idade. Todas as que realizaram os espetáculos descobriram-se dramaturgas, cenógrafas e atrizes:

Vanda contava sobre histórias da África, sobre os mitos, e o Petrô criava peças; ele me colocou pra fazer coisas, mas sem o Petrô e sem a Vanda eu não faria o que fiz. Eu toco, eu ensaio, mas atriz fica

difícil; interpretação é você tirar de dentro do seu eu. (ADRIANA PORTELA)⁸⁶

Petrô, ele fez as meninas se soltarem. Eu não gostava de teatro, eu não conseguia fazer, eu não conseguia dar uma palavra no teatro; hoje eu tenho peça de teatro, hoje eu faço teatro, hoje eu chego na frente do palco. (ROSALINA NASCIMENTO)

[...] e é isso: você descobrir potencialidades que estão ali dormindo e ter oportunidade para aparecer. (VIVIAN QUEIROZ)

Petrô sempre me deu confiança. Teve uma vez que a gente tava ensaiando uma peça e eu tava sempre errando e ele dizia: ‘não pare, continue; se esse é seu sonho, vá em frente’. (PAULA)

Entre conflitos e afagos, na Didá Escola de Música, tudo acontecia em clima de muita alegria e festa, terminando em banquete (ritual já observado quando conheci a Didá, em 1999, portanto, anterior à presença de Petrovich, cultivado por Neguinho do Samba). A comida para o ogã Petrovich era ingrediente fundamental no terreiro do *Afonjá*, como relata o professor Roberval Marinho, referindo-se à fartura da feira e do mercado para as reuniões sagradas, e na Didá, onde, a despeito da falta de dinheiro, magicamente⁸⁷ a comida surgia e rendia para todos.

O banquete, imagem por excelência da cultura cômica popular, como já referido, é o lugar da abundância e da renovação: engole-se o mundo, destruindo-o, para renová-lo. Gargântua (RABELAIS, 1964, p. 54), ao nascer, exclamou em voz alta: “Beber! Beber! Beber!”. Toda sua trajetória burlesca é comer, beber e satisfazer funções vesicais e

⁸⁶ Adriana Portela hoje é estudante de jornalismo na UFBA; refere ter recebido grande incentivo de Petrovich para ingressar na universidade.

⁸⁷ Neguinho do Samba negociava com os amigos feirantes, além do que todos contribuíam com algum dinheiro, inclusive Petrovich. A comida e a bebida representavam o encontro pelo trabalho coletivo, celebrando uma socialidade universal.

intestinas. Presidido por Dioniso, o banquete era visto como lugar de expressão de “uma verdade interiormente livre, alegre e materialista” (BAKHTIN, 1999, p. 249), onde todos celebravam a vida coletiva. Apreciação semelhante a de Bakhtin (1999) faz Maffesoli (1985), ao falar da mesa como território de passagem da “natureza” à “cultura”, tendo Dioniso como o grande mediador. Na ebulição da festa e do banquete faz-se o próprio Homem, ou o próprio do Homem. E assim acontecia ao se encerrarem as atividades na Didá.

E, como na festa, começo e fim são o mesmo, tudo principiava numa roda – formação onde todos mantêm a mesma distância do centro e onde a conversa circula livremente. Vanda Machado, ainda, registra a relação solidária promovida por esta conformação, incorporada pela Didá:

A referência do círculo, eu acho que ela se torna cada vez mais forte e a Didá fez com que a gente pudesse transladar todos os princípios, todas as possibilidades do pensamento africano. A roda de conversa na Didá tinha que agregar todas as pessoas presentes. (VANDA MACHADO)

A opção para estar e fazer juntos incitava questões sobre a forma de se chegar ao outro, que muitas vezes possuía códigos linguísticos tão diversos. No encontro que tivemos em 2005, Petrovich falou-me sobre uma atividade que costumava realizar com seus estudantes, estimulando-os a criarem histórias a partir de uma perspectiva própria e apropriada:

‘Quero que mostrem uma história na linguagem que vocês quiserem’. Eu aí estou mergulhando na liberdade de escolha: como falar, como dizer, como contagiar, como inventar música e dança; o que eles quiserem porque a gente sempre sub-valoriza a cultura dos seres humanos. Nós não temos que ensinar cultura, nós temos que partir da cultura; eu só dou uma estrutura do que eles têm de fazer; eles vão integrar todas as informações, todas as palavras e vão dar vida. A gente não faz as pessoas criarem a sua vida e a sua alma, a gente rouba a alma das pessoas, a gente destrói a história

das pessoas porque a gente não possibilita que as pessoas criem as suas histórias [...]. (PETROVICH, 2005)

Na sua fala, a palavra de ordem é liberdade. O chão é a cultura. Demonstra um profundo respeito pela alteridade e uma importante crítica à educação oficial que, segundo ele, subtrai do outro a sua cultura, a sua alma e a sua história. Mostrava-se autovigilante quanto ao seu lugar de professor e à sedução das benesses oferecidas pelos poderes oficiais. Por isso a criação e contação de histórias que partiam do cotidiano dos grupos era tão importante: afinal, reconhecia que o povo precisava aprender a falar o que quer. O teatro, igualmente, possibilitava-lhe dar vida aos textos que nasciam dos “encontros pedagógicos”.

Além da experiência como professor da Escola de Teatro da UFBA e com a Didá Escola de Música foi igualmente relevante a sua participação nos eventos das Tribos Jovens⁸⁸, em Porto Seguro- Bahia; assim como a vivência no *Ilê Axé Opô Afonjá*, onde criou o projeto *Ire Ayó: caminho da alegria* com Vanda Machado, e a Associação dos Jovens do Afonjá (AJA). Esses foram alguns dentre inúmeros trabalhos que realizou durante a sua vida, voltados para o teatro e para a educação. Em cada um deles, exercitava a escuta e o respeito ao outro, sem distinção de idade, conforme relata esta pesquisadora:

Uma forma de pensar a educação, brincante e extremamente séria. Porque ele não tinha um jeito de falar isso com as crianças, a não ser fazendo com que elas criassem os seus próprios diálogos para convivência. Neste sentido seria muito difícil para ele falar para as crianças de convivência, desse autoconhecimento, dessa possibilidade de chegar-se ao outro se não fosse a partir da fala da própria criança; portanto, ludicamente, brincantemente. (VANDA MACHADO)

Como a Didá foi a última radical experiência que viveu, ressaltando-se o espetáculo *Salvador em Salvador*, era recorrente referir-se às

⁸⁸ Promoção do Instituto das Tribos Jovens. Tais encontros congregavam jovens da rede pública de ensino e da tribo Pataxós.

atividades que lá desenvolviam. Brincantemente, coletivamente, livremente, eram construídos os textos e resolvidos os problemas na Didá. Como o dinheiro era curto para montagem dos cenários, tudo era realizado com vontade e imaginação. Para o Tal de Dom Quixote, sonhar e imaginar não eram problemas. No momento de aglutinar pessoas para o trabalho, Antônio Conselheiro arrastava multidões. Afinal, Ogum ia à frente abrindo os caminhos. Tudo com muita alegria e histórias, ressaltava o *griô*, acompanhado pelo bufão que instalava o clima festivo e burlesco, convidado pelo poeta Gregório de Matos. Muito sério, Petrovich, coordenava as ações do grupo, talvez inspirado pela austeridade de Dom Luís. Vivian Queiroz relembra: “*como a gente não tinha patrocínio, a gente acabava construindo tudo: cenário, figurino; ele não enxergava nada, mas via tudo; quando ele se danava era feio; a liberdade de espaço era prioridade.*”

Sobre a imaginação do velho mestre Rafael Moraes, também recorda:

O griô, quando ele conta a história, ele não só fica sentado; ele pega as coisas e transforma objetos. Uma imagem muito forte de Petrô, ele falava comigo assim: “o legal é que a gente não precisa de dinheiro, a gente tem a imaginação a favor da gente”. Não precisava de dinheiro para realizar os projetos, figurinos, porque lá (referindo-se ao projeto Irê Ayó) com os meninos a gente tinha umas imagens de figurinos, pernas de pau grandiosas; aí a gente começava a fazer com a reciclagem do lixo, com folhas. Lembro bem que ele pegava uma folha seca, fazia um buraquinho, fazia uma máscara e começava a fazer um texto; eu hoje vejo Ângelo Flávio fazendo isso, e vejo em mim também (RAFAEL MORAES)

Muitas lições foram aprendidas e os mais jovens da Escola de Teatro, entrevistados, relembram o mestre com intenso carinho. E quanto ao povo da Didá, segundo Vanda Machado, este sempre o surpreendia: “*Ele fez tanto bem a Didá quanto a Didá fez a ele.*” Certamente, ele ficaria feliz se tivesse ouvido o relato da menina Andréia sobre sua constante presença, ainda hoje, orientando-lhe os passos:

Teve uma peça no dia das mães; aí teve uma que era tipo Seu Petrô, Mariana – “você vai ficar de um lado observando, e a gente vai fazer a cena”; aí Mariana falava tipo Seu Petrô: “você, chega mais para cá porque você vai ficar de costas”. Mariana foi tipo o diretor e a gente seguiu assim rigidamente como Seu Petrô fazia: a fala, a dicção; a gente conseguiu tirar o primeiro lugar. (ANDRÉIA)

Algumas crianças choraram durante a entrevista. A menina Carla reiterou o que outros também verbalizaram: “*para mim seu Petrô não morreu, ele está em todos os momentos, principalmente na Didá.*”

Zombeteiro e errante, Dioniso aparece inesperadamente em múltiplos espaços; tem muitos nomes e caras. Para a Iyalorixá Mãe Estela de Oxossi: “*A memória é a continuação daquilo que não vive mais; está na nossa cabeça, no nosso pensamento, no nosso sentimento. Ele é a memória do Axé como ancestral e a memória do teatro baiano também, e do homem. Do amigo.*”

Memória da educação:

Há cinco ou dez anos, eu estabeleci para mim que o meu objetivo na vida era ser um agente transformador para ajudar pessoas. Isso está claro na minha mente. Midas não transformava tudo em ouro? Eu tenho essa coisa de querer transformar. (PETROVICH, 2004)

Cai o pano!⁸⁹

Por derradeiro, a cena primeira: “Mas como começar pelo início, se as coisas acontecem antes de acontecer? Se antes da pré-história já havia os monstros apocalípticos?”. (LISPECTOR, 1977, p. 31)

O velho mestre recebeu-me na sua casa em novembro de 2004, alertando-me de pronto:

Eu sou exatamente o contrário do que você acha que eu sou. A sua expectativa é de encontrar alguma coisa em mim, que vai te dar muita informação, muita orientação, ou alguma coisa que você acha que resolve esse problema que você disse, de estar perdida.
(PETROVICH, 2004)

A sua fala, mais uma vez, me desafia – e, como um duplo, Petrovich *re-vela-me* que a viagem continua e que será sempre inacabada, e infinitamente um Eterno Retorno. Como falar da alma de outrem quando quiçá possa eu dizer da minha?

⁸⁹ Expressão utilizada para marcar o fim de um espetáculo teatral quando as cortinas se fecham.

Ele morreu dois dias após aceitar a alcunha de bufão. Senti como se tivesse participado de uma farsa: convidou-me à sua vida e saiu à francesa, deixando-me só. Tudo em acordo com o papel que por antecipação eu lhe destinara – qualquer antecipação é vã, ensinou-me burlescamente. E apenas hoje, posso escutá-lo: “*é você quem traz a resposta; e a resposta bate em mim e reflete para você dentro de uma porção de leituras, e de fadas, e de coisas. Isso me faz acreditar que a verdade é você e não eu*”. (PETROVICH, 2004)

Cai o pano: a cobra morde o próprio rabo. A *autopoiesis*, o sujeito da criação, é a verdadeira viagem. “Caminhar, encontrar e celebrar”, como princípios da educação petrovichiana, foram os orientadores e desorientadores da sua e da minha jornada. Ao longo deste trabalho, somente encontros e celebrações. Viver é a grande festa, afinal.

Na universidade, território no qual Petrovich errou grande parte da sua vida, descobri o riso silenciado em ritos, processos e disputas frívolas. Com o fortalecimento da ideologia neoliberal, o saber de ciência converte-se na tecnociência, ratificada pelo imperativo da sisudez dogmática. Os movimentos de resistência à sanha por mais capital utilizam-se das mesmas armas dos poderes que se instituem pelo apagamento das diferenças, a despeito da retórica que defende a alteridade como fundamento. E novamente afirmo: a universidade está de mau humor quando investe no fortalecimento do pensamento sério dogmático. Entretanto e felizmente, a universidade define-se pela multiplicidade, e, como me segredou a professora Maria Eugênia Millet: “os bufões nascem aos borbotões” nos lugares mais inesperados.

Talvez seja isto a universidade: este chamamento incondicional na direção da verdade que hoje, em mim, se expressa como mais vontade de arte e de vida. O que equivaleria à crueldade infligida pelas chicotadas de Foliol, pelo encontro com Petrovich e pelo riso devastador de Nietzsche (2003, p. 115): “Criar – essa é a grande redenção do sofrimento, é o que torna a vida mais leve. Mas, para que o criador exista, são de-veras necessário o sofrimento e muitas transformações”.

O riso na universidade pode ser escutado nos seus corredores e salas de aula; dá mostras de que a nossa sensualidade e a nossa sensibilidade não cessam de acontecer como microfluxos, às vezes imperceptíveis diante da força com que se instituem os poderes oficiais. Não

esqueçamos, contudo, mais uma vez recorrendo a Nietzsche, este “bufão dos deuses”, que “Tais coisas alcançam apenas os mais seletos; ser ouvinte aqui é um privilégio sem igual; não é dado a todos ter ouvidos para Zaratustra”. (NIETZSCHE, 1985, p. 42) Nem todos riem ou conseguem escutar as gargalhadas que ecoam nos intestinos da academia.

A imanência própria da experiência risível, sua radicalidade histórica, convoca-nos para a desconstrução “da palavra do corpo” e do “corpo da palavra” (Leon Góes), exigindo-nos uma *performance* pública que necessariamente produza acontecimento – o que não poucas vezes, na universidade, observei ser preterido em favor do livre pensar desen-carnado.

O bufão Petrovich mostrou-me que, em tempos atuais, quando se defende não haver saídas do neoliberalismo, a arte resgata-nos e remete-nos ao “outro do Homem”. Insidiosamente, bufões transitam pelos palácios; fazem uso de máscaras diversas, estratégia aprendida com Exu e com Dionísio. Por vezes discretos, por outras, grandiloquentes e histriônicos, causam desconforto por provocar novas perspectivas e afirmar em tom de sentença: tudo passa.

O projeto educacional de Carlos Roberto Petrovich, ao tempo que degradou a educação oficial, especialmente através de rituais de inversão pouco convencionais, regenerou-a aos modos da Télema. Educar pelo exemplo, como acreditava, não obstante seus conflitos e incoerências, implicou ao velho mestre a invenção de uma vida preme de possibilidades amorosas. Por insistir nos espaços limiares, conviveu com príncipes, mas foi ao lado do povo, sobretudo com o povo do axé, que conspirou e lutou mais vigorosamente contra as desigualdades, a favor das diferenças.

E hoje, o que tenho eu como provas de que Petrovich tinha realmente um projeto? Viagens de (*trans*)*formação* que me foram narradas por crianças e adultos:

Petrô, ele fez as meninas se soltarem. Eu não gostava de teatro, eu não conseguia fazer, eu não conseguia dar uma palavra no teatro; hoje eu tenho peça de teatro, hoje eu faço teatro, hoje eu chego na frente do palco. (ROSALINA NASCIMENTO)

Um homem maravilhoso que por 23 anos me fez cantar e sonhar com a possibilidade da gente continuar construindo um mundo melhor. (VANDA MACHADO)

Eu tive o enorme prazer de contracenar com Petrovich. Temos aí uma outra lição. Estar em cena com alguém é, sobretudo, essa troca de energia, o que faz crescer; o que você faz é exatamente porque aquilo que você joga vem triplicado em termos de força, e só quem contracena com atores assim sabe o que é essa magia; as forças se encontram e multiplicam o seu poder de ação. Eu tive essa. (CLEISE MENDES)

Aprendi como resolver as coisas. Eu tinha a maior dificuldade de resolver as coisas. Engraçado que essas jornadas da Didá me ajudaram muito. [...] o que eu consigo agora entender é que eu aprendi a ler, saí da faculdade e aprendi a ler com Petrovich. Duas faculdades: fiz também pedagogia. Fui alfabetizadora durante 14 anos. (MERRY BATISTA)

Vanda contava sobre histórias da África, sobre os mitos, e o Petrô criava peças; ele me colocou pra fazer coisas, mas sem o Petrô e sem a Vanda eu não faria o que fiz; eu toco, eu ensaio, mas atriz fica difícil; é interpretação é você tirar de dentro do seu eu [...]. (ADRIANA PORTELA)

Transformar era a meta de Petrovich. Como um Midas ou como um bufão, experimentava e alterava perspectivas. O riso é, por excelência potência, que *trans-forma* no sentido de uma utopia universal, ou da carnavalização.

Pouco foi escrito por ele; talvez sua volúpia não coubesse na letra. “Porque a letra mata, mas o Espírito vivifica”, dizia Cristo – II Coríntios 3:6. (BÍBLIA, 1987, p. 157) O meu lugar, enfim compreendo, é viver a dor de matar com a letra e morrer com ela, como o alegorista benjaminiano num campo de ruínas, construindo templos derruídos para que sejam destruídos e novamente significados. Escrever com sangue ou com fezes, tanto faz, é matar para salvar do esquecimento.

As palavras do velho griô ressoam em mim; sua paixão pela vida não deixa que eu continue impunemente, por isso a sua advertência inicial, em 2004, acerca do perigo do pesquisador se apaixonar pelo objeto – só é possível caminhar animada por *páthos*, aprendi. Agindo cruelmente sobre mim, Petrovich levou-me a experimentar o cru e descobrir novos sabores na educação e novos modos de existir.

Um dia ambicionei sonhar um Homem, como no conto de Borges (2006). Mas foi somente quando abandonei a intenção de sonhá-lo que ele afinal se *re-velou*. *Re-velou-se* nos encontros que vivi enquanto caminhava e celebrava, apurando o gosto de contar histórias.

Agora vou te dar uma informação que você poderia encontrar em sonho, mas como essa conversa nossa é como um sonho (risos)...

Carlos Roberto Petrovich, novembro de 2004

Abriu a porta e não fechou. Agora quem quiser que continue contando!

Referências

- ALBERTI, V. *O riso e o risível na história do pensamento*. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- AMADO, J. *A morte e a morte de Quincas Berro D'Água*. 31. ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1971.
- AMORIM, M. *O pesquisador e seu outro: Bakhtin nas ciências humanas*. São Paulo: Musa, 2001.
- ARTAUD, A. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Max Limonad, 1985.
- ASSIS, M. de. A igreja do Diabo. In: ASSIS, M. de. *Contos consagrados*. 11. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996. p. 37-49.
- BERGSON, H. *O riso: ensaio sobre a significação da comicidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. 4. ed. São Paulo: HUCITEC, 1999.
- BARTHES, R. *O neutro*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BENJAMIN, W. Experiência e pobreza. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985b. v. 1.
- BENJAMIN, W. O narrador: considerações sobre a vida de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985a. v. 1.
- BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução, apresentação e notas de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BERGSON, H. *O riso: ensaio sobre a significação da comicidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BÍBLIA SAGRADA. Tradução dos Originais, versão dos Monges de Maredsous (Bélgica), pelo Centro Bíblico Católico. Revista pelo Frei João José Pereira de Castro. 58. ed. São Paulo: Editora Ave Maria Ltda, 1987.
- BOCHICCHIO, R. Evoé ao Dionísio do teatro baiano. *A Tarde*, Bahia, p. 7, 29 maio 2005.

- BORGES, J. L. *Las ruínas circulares*. Disponível em: <<http://www.angelfire.com/laz/pnascimento/latinoamericanos.html>>. Acesso em: 11 fev. 2006.
- BORGES, J. L. *Ficções*. Tradução Carlos Nejar. 3. ed. São Paulo: Globo, 2001.
- BORGES, J. L. El Aleph. [em línea]. Estridentópolis, La vieja., AL FIN LIEBRE EDICIONES DIGITALES. 2011. Disponível em: <www.alfinliebre.blogspot.com>. Acessado em 12 nov. 2014.
- BRANDÃO, J. de S. *Teatro Grego: tragédia e comédia*. 2. ed. Petrópolis-RJ: Vozes, 1984.
- BRECHT, B. *Vida de Galileu*. São Paulo: Abril Cultural, 1976.
- BRONDANI, J. A. *VARDA CHE BAUCCO! Transcursos fluviais de uma pesquisatriz: Buffa, commedia dell'arte e manifestações espetaculares populares brasileiras*. Tese (Doutorado em Artes Cénicas) - Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2010.
- BUENO, F. S. *Grande dicionário etimológico prosaico da língua portuguesa: vocábulos, expressões da língua geral e científica, sinónimos, contribuições do tupi-guarani*. São Paulo: Saraiva, 1968.
- CALABRESE, O. *A idade neobarroca*. Lisboa, Portugal: Edições 70, 1987.
- CAMPBELL, J. *O herói das mil faces*. 6. ed. São Paulo: Cultrix; Pensamento, 2000.
- CERVANTES Y SAAVEDRA, M. de. *Dom Quixote de la Mancha*. São Paulo: Abril Cultural, 1981.
- CERQUEIRA, D. *A ironia e a ironia trágica em A morte de Quincas Berro D'Água*. Rio de Janeiro: Razão Cultural, 1997.
- CHAIN, I. *O diabo nos porões das caravelas: mentalidades, colonialismo e reflexos na constituição da religiosidade brasileira nos séculos XVI e XVII*. Juiz de Fora, MG: UFJF; Campinas, SP: Pontes, 2003.
- COLINA, I. B. *Relatório*. Griô Kaiodê: construindo histórias com alegria. TCC (Trabalho de conclusão da disciplina ACC) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2002.
- COLLI, G. *O nascimento da filosofia*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1998.

- CORAZZA, S. M. *Para uma filosofia do inferno na educação*: Nietzsche, Deleuze e outros malditos afins. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- DERRIDÁ, J. *A universidade sem condição*. Tradução de Evandro Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- DERRIDÁ, J. *A farmácia de Platão*. Tradução Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- DETIENNE, M. *Dioniso a céu aberto*. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.
- DISCINI, N. *Carnavalização*. In: BRAIT, Beth. Bakhtin: outros conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2006.
- DUVIGNAUD, J. *Festas e civilizações*. Fortaleza: Edições Universidade Federal do Ceará; Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1983.
- ECO, U. *O nome da rosa*. São Paulo: Folha de São Paulo, 2003.
- ECO, U. *Obra aberta*: forma e indefinição nas poéticas contemporâneas. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- PETROVICH. *Frente a frente*. Salvador: Instituto de Radiodifusão Educativa da Bahia, 1997. (Programa de TV).
- ERASMO. *Elogio da loucura*. 12. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, [198-].
- ESPÍNOLA, A. *As artes de enganar*: um estudo das máscaras poéticas e biográficas de Gregório de Mattos. Rio de Janeiro: TOPBOOKS, 2000.
- FERRAZ, A. R. *Variações da forma na cena educacional*: experimentações e corpos (im)possíveis. 2013. Tese (Doutorado em Educação e Contemporaneidade) – Departamento de Educação, Universidade do Estado da Bahia. Salvador, 2013.
- FELLINI, F. *Sobre o clown*. 1970. Disponível em: <http://www.grupotempo.com.br/tex_fellini.html>. Acesso em: 16 maio 2005.
- FOUCAULT, M. *Vigiar e punir*: história da violência nas prisões. 33. ed. Petrópolis: Vozes, 1987.
- FERREIRA, A. B. de H. *Novo dicionário da língua portuguesa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. FOGEL, G. *Da solidão perfeita*: escritos de filosofia. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.
- GALEANO, E. *Sangue latino*. Canal Brasil e Urca Filmes, 2009. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=w8rOUoc_xKc>. Acesso em 03 jan 2015.

- GALEFFI, D. A. Guerra invisível: a estupidéz humana e a liberdade. *Rascunho digital*. Salvador: FAGED/UFBA, [200-]. Disponível em: <<http://www.faced.ufba.br>>. Acesso em: 2 maio 2005.
- GARCIA MÁRQUEZ, G. . *Viver para contar*. 5. ed. Rio de Janeiro: Record, 2014.
- GENTILI, P.; SILVA, T. T. (Org.). *Neoliberalismo, qualidade total e educação*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1995.
- Ghelderode, M. de. *Escorial*: drama em I ato. Tradução Mario da Silva. Paris: Gallimard, 1950. v. 1.
- Ghelderode, M. de. *School for buffoons*. Tradução Kenneth S. White. San Francisco, Chandler, [1968].
- GOMES, A.; BATISTA, M. *O nascimento da escola de teatro e a personalidade Petrô*. Monografia (Graduação em Teatro) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2002.
- HEIDEGGER, M. *Ensaio e conferências*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001.
- I CLOWNS (Les clowns). [Filme-vídeo]. Direção: Frederico Fellini. Produção: RAI-Radio Televisione Italiana, Rome, O. R. T. F., Paris, Bavaria Films, Munich et Compagnia Leone Cinematografica, Rome. Roma: Italnoleggio, 1970. 35 min., son., color.
- KHLÉBNIKOV, V. *A encantação pelo riso*. Tradução de Haroldo de Campos. Disponível em: <<http://www.culturapara.art.br/opoema/velimirkhlebnikov/velimirkhlebnikov.htm>>. Acesso em: 28 fev. 2006
- LANDER, E. Conhecimento para quê? Conhecimento para quem? Reflexões acerca da geopolítica dos saberes hegemônicos. In: GENTILI, Pablo (Org.). *Universidades na penumbra: neoliberalismo e reestruturação universitária*. São Paulo: Cortez, 2001.
- LARROSA, J. *Pedagogia profana: danças, piroetas e mascaradas*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.
- LIMA, A. G. *O poder do riso: reflexões sobre o humor em uma etnografia Krahô*. *Revista de Antropologia Social dos Estudantes do PPGAS-UFSCar*, v. 1, n. 1, p. 187-197, 2009.
- LISPECTOR, C. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 1977.

- LULKIN, S. A. *O riso nas brechas do riso*. Porto Alegre: UFRGS, 2007. Tese (Doutorado em Educação)- Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.
- MACHADO, J. P. *Dicionário etimológico da língua portuguesa: com a mais antiga documentação escrita e conhecida de muitos dos vocábulos estudados*. 2. ed. Lisboa: Confluência, 1967.
- MACHADO, V.; PETROVICH, C. *Prosa de Nagô*. Salvador: EDUFBA, 1999.
- MACHADO, V.; PETROVICH, C. *AJAKÁ: o menino no caminho do rei*. Salvador: SMEC/PMS, 2001.
- MACHADO, V.; PETROVICH, C. *Irê Ayó: mitos afrobrasileiros*. Salvador: EDUFBA, 2004.
- MACHLINE, V. C. *François Rabelais e a fisiologia do riso no século XVI: a terapêutica médico-satírica de Gargântua e Pantagrue*. São Paulo: PUC, 1996. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) - Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1996.
- MAFFESOLI, M. *A sombra de Dioniso: contribuição a uma sociologia da orgia*. Rio de Janeiro, Graal, 1985.
- MAQUIAVEL, N. *O príncipe*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- MARRACH, S. A. *O lúdico, o riso e a educação no romance de François Rabelais*. Marília: UNESP, 1998.
- MARSCHNER, J. Teatro em Ouro Preto. *Ultima Hora*. Rio de Janeiro. [1960].
- MENDES, C. F. *A gargalhada de Ulisses: a catarse na comédia*. São Paulo: Perspectiva; Salvador: Fundação Gregório de Matos, 2008.
- MENDES, C.; MEIRELLES, M. *Um tal de Dom Quixote: a partir de Miguel de Cervantes e dos atores da Companhia de Teatro dos Novos e do Bando de Teatro Olodum*. Salvador: Teatro Vila Velha, 1998.
- MINOIS, G. *História do riso e do escárnio*. São Paulo: UNESP, 2003.
- Naffah Neto, A. *Psicodramatizar: ensaios*. 2. ed. São Paulo: Agora, 1990.
- NEVES, L. F. e B. A ideologia da seriedade e o paradoxo do coringa. *Revista de Cultura Vozes*, Petrópolis-RJ, v. 68, n. 1, p. 35-40, 1974.

NIETZSCHE, F. *Assim falou Zaratustra*: um livro para todos e para ninguém. 12. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

NIETZSCHE, F. *A gaia ciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

NIETZSCHE, F. *Ecce Homo*: como alguém se torna o que é. São Paulo: Max Limonad, 1985.

O NOME da rosa. [Filme-vídeo]. Direção: Jean-Jacques Annaud. Produção: Bernd Eichinger. Interpretes: Sean Connery; Christian Slater e outros. Roteiro: Andrew Birkin; Gérard Brach e outros. Hollywood: 20th Century Fox, 1986. 1 DVD, 130 min., son., color.

OBSERVATÓRIO da Imprensa. *Aspas*. 20/01/2004. Disponível em: <<http://observatorio.ultimosegundo.ig.com.br/artigos/asp20012004992.htm>>. Acesso em: 22 fev. 2006.

PESSOA, F. Como é por dentro outra pessoa. In: PESSOA, F. *Poesias coligidas*. Disponível em: <<http://www.insite.com.br/art/pessoa/coligidas/809.html>>. Acesso em: 14 abr. 2006.

PETROVICH, M. G. Salvador: 2005. Entrevista concedida a Ébson Rosário.

PETROVICH, M. G. *O conceito de História*. In: BEJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução, apresentação e notas Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

PINTO, M. da C. *Albert Camus*: um elogio do ensaio. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.

PROPP, V. *Comicidade e riso*. São Paulo: Ática, 1992.

RABELAIS, F. *Gargântua*. Tradução de Aristides Lobo. Ilustrações de Gustave Doré. Rio de Janeiro: Ediouro, 1964.

REY, A. *Le Robert micro*: dictionnaire de la langue française (poche). Paris: Robert, 1998.

RIBETTO, A.. *Experimental a pesquisa em educação e ensaiar a sua escrita*. Rio de Janeiro: UFF, 2009. Tese (Doutorado em Educação) - Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2009.

ROUNET, S. P. Apresentação. In: BENAJMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 11-47.

- SABUGOSA, Conde de. *Bobos na Corte*. Lisboa-Portugal: 2007.
- SANTOS, B. de S. *A universidade no século XXI: para uma reforma democrática e emancipatória da universidade*. São Paulo: Cortez, 2004.
- SANTOS, B. de S. *Por uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências*. Disponível em: <http://www.ces.uc.pt/bss/documentos/sociologia_das_ausencias.pdf>. Acesso em: 18 abr. 2005.
- SENA, C. P. Castro Alves: a índole de Ceceu. *Jornal de Poesia*. 1997. Disponível em: <<http://www.revista.agulha.nom.br/calves24.html>>. Acesso em: 16 mar. 2006.
- SLENES, R. W. “Malungu, ngoma vem!”: África coberta e descoberta do Brasil. *Revistausp*. 500 anos de América. n. 12, p. 48-67, 1992.
- SOARES, O. De mortos e monumentos. *Duplipensar.net*. 2005. Disponível em: <<http://www.duplipensar.net/artigos/2005-Q2/mortos-e-monumentos.html>>. Acesso em: 28 fev. 2006.
- TRINDADE, H. As metáforas da crise: da “universidade em ruínas” às “universidades na penumbra” na América Latina. In: GENTILI, P. (Org.). *Universidades na penumbra: neoliberalismo e reestruturação universitária*. São Paulo: Cortez, 2001. Cap. 1, p. 11-43.
- UZÊDA, E. Dom Quixote alça vôo: o diretor, ator e professor Carlos Petrovich, que morreu anteontem de enfarte, foi um dos fundadores do teatro Vila Velha. *A Tarde*, Bahia, p. 7, 29 maio 2005.
- VERGER, P. F. *Os orixás: deuses lorubas na África e no Novo Mundo*. Tradução Maria Aparecida da Nóbrega. Disponível em: <http://www.uucab.com.br/uucab_orixas_ogum.html>. Acesso em: 20 jan. 2006.

Colofão

Formato	135 x 216 mm
Tipografia	Freight Brasileiro
Papel	Alcalino 75 g/m (miolo) Cartão Supremo 300 g/m (capa)
Impressão	Edufba
Capa e Acabamento	CIAN Gráfica
Tiragem	400 exemplares

[...] agora olhe para frente, para o seu caminho e seja muito humilde. Nesse caminho já foram centenas e milhares antes de você... porque outros heróis, noutras épocas, noutras eras, trilharam esse caminho e deixaram o caminho todo marcado; e você está seguindo os passos. Eu não direi mais sobre isso, porque o que está no fim do caminho, merece que você encontre sozinha [...]. (PETROVICH, 2004)

ISBN 978-85-232-1450-0



9 788523 214500