



Januíbe Tejera – Música e Cena na ótica de um compositor e regente.

Entrevista com Januíbe Tejera concedido a
Ivo Godois e Acácio Tadeu de Camargo Piedade

Para citar este artigo:

GODOIS, Ivo. PIEDADE, Acácio T. C. TEJERA, Januíbe. Januíbe Tejera – Música e Cena na ótica de um compositor e regente. Entrevista com Januíbe Tejera concedida a Ivo Godois e Acácio Tadeu de Camargo Piedade. **A Luz em Cena**, Florianópolis, v.2, n.4, dez. 2022.

 DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/127644669020420220801>

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



Januíbe Tejera – Música e Cena na ótica de um compositor e regente.

Ivo Godois¹
Acácio Tadeu de Camargo Piedade²
Januíbe Tejera³

Resumo

Em entrevista concedida no mês de novembro de 2022, Januíbe Tejera relata sua trajetória na composição e regência musical, seus processos e aprendizagens nas experimentações como diretor de cena, trazendo o olhar da composição e regência como elementos direcionais para o espetáculo. Comenta sua trajetória e apoios recebidos no percurso familiar, acadêmico no curso de música na UDESC, diretor de festival em Porto Alegre, compositor e diretor de espetáculos no conservatório da França e os trabalhos iniciais como professor de música e cena em uma Instituição nos Estados Unidos.

Palavras-chave: Música e Cena. Composição e regência, Direção de Cena.

¹ Doutorando em Teatro - Iluminação cênica, no Programa de Pós-Graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC, Florianópolis (2019 +). Mestrado em Teatro - História da Iluminação Cênica catarinense no PPGT – UDESC, Florianópolis (2011). Graduação em Artes Cênicas na UDESC, Florianópolis (2003). Fundador, Editor e Conselheiro da Revista on-line A Luz em Cena. Organizador do Evento A Luz em Cena (10 edições). Coordenador técnico do LUZ Laboratório de iluminação DAC /UDESC. Tem experiência com a coordenação técnica de eventos e criação de luz nas áreas de teatro e dança.

✉ ivogodo@gmail.com | 🌐 <http://lattes.cnpq.br/5746250667938608> | 🆔 <https://orcid.org/0000-0002-6098-2267>

² Graduado em música pela Universidade Estadual de Campinas (1985), mestrado e doutorado em antropologia pela Universidade Federal de Santa Catarina (1997, 2004). Pós-doutorado em musicologia na Université de Paris Sorbonne, França (2011), e pós-doutorado em música transcultural/composição na Hochschule für Musik Franz Liszt - Weimar, Alemanha (2019). Como compositor, possui prêmios e obras selecionadas e encomendadas para concertos, gravações e festivais nacionais e internacionais. Na Universidade do Estado de Santa Catarina é professor associado no Departamento de Música e membro do corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Música. Como pesquisador, atua nas áreas da composição, análise e etnomusicologia, envolvendo temáticas como criação e significação musical, tópicas, intertextualidade e transculturalidade.

✉ acacio.piedade@udesc.br | 🌐 <http://lattes.cnpq.br/2562406335360502>. | 🆔 <https://orcid.org/0000-0000-0000-0000>

³ Compositor com início autodidata. Estudou música na UDESC Florianópolis até o ano de 2.000 não finalizando sua formação. Muda-se para Porto Alegre para estudar com Flávio Oliveira de 2001 a 2005 (Composição e Análise). Em 2004 fundou o Festival Contemporâneo, evento que se transforma em um marco da região Sul do Brasil. De 2007 até 2021 morou em Paris, e estudou no Conservatório Nacional Superior de Paris na classe de Gérard Pesson. Nas temporadas de 2009-2010 ocorreram estreias de obras como Ensemble Modern (Weimar), Ensemble Multilatérale (Paris) e Arditti Quartett (Darmstadt). Atualmente Januíbe reside nos Estados Unidos da América onde coordena um conservatório pertencente a uma Universidade e ministra disciplina em que a denomina ter características de Música e Cena

✉ januibe@gmail.com | 🌐 <http://lattes.cnpq.br/xxx...> | 🆔 <https://orcid.org/0000-0002-.....>



Januíbe Tejera – Music and Scene from the perspective of a composer and conductor.

Abstract

In an interview given in November 2022, Januíbe Tejera recounts his trajectory in musical composition and conducting, his processes and learning in experimentations as a stage director, bringing the perspective of composition and conducting as directional elements for the show. He comments on his trajectory and support received in the family path, academic of music at UDESC, director of a festival in Porto Alegre, composer and director of shows at the conservatory in France and the initial works as professor of music and scene in an institution in the United States.

Keywords: Music and Scene. Composition and Conducting, Scene Direction.

Januíbe Tejera – Música y escena desde la perspectiva de un compositor y director de orquesta.

Resumen

En una entrevista concedida en noviembre de 2022, Januíbe Tejera relata su trayectoria en la composición y dirección musical, sus procesos y aprendizajes en experimentaciones como director de escena, trayendo la perspectiva de la composición y la dirección como elementos direccionales del espectáculo. Comenta su trayectoria y apoyo recibido en su familia, académico de música de la UDESC, director de festivales en Porto Alegre, compositor y director de espectáculos del conservatorio en Francia y su trabajo inicial como docente de música y escena en una institución de Estados Unidos.

Palabras clave: Música y Escena. Composición y Conducción, Dirección de Escena.



Januíbe Tejera

Compositor que começou seu trabalho de forma autodidata. Estudou música no curso do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina em Florianópolis até o ano de 2.000 onde não finalizou sua formação. Após um encontro em 1999 com compositor Flávio Oliveira, muda-se para Porto Alegre para estudar com mesmo. É nesta cidade que pode encontrar com personalidades fundamentais para sua formação artística tais como Dirce Knijnik, Manfredo Schmiedt, Ricardo Mitidieri, Nelson de Magalhães, além de próprio Flávio Oliveira de quem foi aluno de 2001 a 2005 (Composição e Análise).

A partir de 2001, seu trabalho começa a circular nos principais eventos do Brasil, em festivais como Campos do Jordão, Música Nova, Bienal de Música Contemporânea Brasileira, Festival de Londrina, Curitiba; e mais recentemente em grandes centros europeus – Royaumont, City of London, Darmstadt.

Como estímulo a seu trabalho, sua trajetória vem sendo reconhecido em diversas ocasiões através de prêmio e bolsas de diversas fundações internacionais, tais como: Prêmio da XV Bienal de Música Contemporânea Brasileira, 2º prêmio do Concurso de Composição Michel Debost, Bolsa da Fundation Nadia e Lili Boulanger, Bolsa do Fond Brizard, prêmio do Concurso Franz Liszt (Weimar), entre outros.

Em 2004, ciente da carência de espaços para a música atual no cenário brasileiro, ele funda o Festival Contemporâneo, evento que veio rapidamente se juntar aos principais festivais do gênero no país, transformando em um marco da região Sul do Brasil.

Morou entre 2007 até 2021 em Paris, onde seguiu formação no Conservatório Nacional Superior de Paris na classe de Gérard Pesson. Nas temporadas de 2009-2010 ocorreram estreias de obras como Ensemble Modern (Weimar), Ensemble Multilatérale (Paris) e Arditti Quartett (Darmstadt). Atualmente Januíbe reside nos Estados Unidos da América onde coordena um conservatório pertencente a Universidade e ministra uma disciplina que a denomina com características de Música e Cena.

Januíbe era filho de Eliane Tejera Lisboa que foi professora do departamento de Artes Cênicas da UDESC de 1992 até o ano de 2007.



Ivo - Primeiramente é um prazer em ter vocês aqui, professor Acácio Piedade, nossos professores da UDESC, vinculado ao Departamento de Música do Centro de Artes e que compõe a nossa revista A Luz em Cena. E minha satisfação, um prazer imenso conversar com o Januíbe Tejera, essa pessoa que tivemos uma parceria, uma colaboração no princípio do Luz Laboratório aqui do Centro de Artes, com a composição de musicalidade de cena quando éramos aluno do Departamento de Artes Cênicas e do Departamento de Música aqui da UDESC. Januíbe e Acácio Piedade sejam bem-vindos.

Januíbe - Um prazer, prazer conversar com você depois de tantos anos, e tendo em memória aquele trabalho que fizemos a muitos anos atrás.

Acácio - Prazer estar com você Ivo e com o Januíbe que também conheço há muitos anos.

Ivo - Januíbe, você poderia relatar para nós o teu princípio na carreira da musicalidade, da música. Como foi o processo para você começar na música?

Januíbe - Olha, acho que é até engraçado isso. Eu conheço bem o Acácio que foi meu professor entre outros, e um grande amigo. Ele foi até diria, meu primeiro professor mesmo de composição. O meu trabalho de música começou bem tardio. Eu não fiz aquilo que muitas pessoas da música, de concerto fazem de começar muito jovem, estudar instrumentos e essas coisas. Comecei em torno dos meus 15 anos. Foi tudo muito rápido assim e de repente eu já tocava o que um brasileiro médio toca, vamos dizer assim, que é tocar um pouco de violão. Eu joguei capoeira durante 10 anos e a música estava muito presente no meu cotidiano pois morava em um bairro que tinha muita música, aquela coisa de cantar já existia para mim. Mas formalmente se dedicar mesmo, foi muito mais tardio e foi muito rápido.

A partir dos 15 anos eu tive que aprender, tudo o que normalmente se aprende em dez anos, eu tive que aprender em quatro anos. O Acácio até pode relatar sobre isso. Quando cheguei no curso eu não sabia escrever quase. O solfejo então, meu Deus, era uma coisa que não existia. Era um outro planeta, as teorias da música, essas coisas. Eu tive um processo de aprendizado que foi quase em paralelo ao meu processo de criação, de aprendizado de criação.

Em compensação, como você bem sabe Ivo, eu tinha uma bagagem de teatro, eu diria até sólida para uma criança dessa idade. Porque como eu cresci no meio do teatro, desde o berço literalmente, eu ia em festivais de teatro quase mensalmente. Eu via em média, diria dez



espetáculos por mês de teatro, convivia com diretores, convivia com músicos de cena. Então minha relação com a arte não era nova. Era uma relação de aprendizagem de uma linguagem, mas não uma relação de aprendizagem do que a arte proporciona e como pode ser um processo criativo. Então foi interessante porque hoje em dia, olhando para trás, teve uma aprendizagem realmente de uma linguagem, de entender que a música potencializa, o que que ela é, para mim claro, ela pode ser muitas coisas. E onde é que eu quero me colocar frente essa linguagem, onde é que, para onde eu quero isso. Claro, demorou muito mais tempo do que quatro anos. Mas tinha essa bagagem atrás que era uma bagagem que até hoje eu carrego. Eu diria que ela é parte do que eu faço, ela é parte de como eu penso, que era o universo do teatro, que foi o meu universo primeiro.

Curiosamente eu jamais pensei em ser ator, por exemplo. Jamais me imaginei ator, ou até mesmo diretor de teatro ou uma coisa dessa. A música foi uma porta que abriu e eu fui, assim. Eu nunca me perguntei muito e quando eu vi estava ali, como dizem. Então foi meio assim, o processo foi esse. Claro que durante a formação, aí eu posso fazer uma ode à professores, pessoas que encontrei, o próprio Acácio e algumas pessoas no caminho. No Brasil teve o Flávio Oliveira também que foi uma chave no meu processo. Pessoas com mentalidade, na verdade, eu diria, o que chamamos de uma mentalidade renascentista. Pessoas com a visão do mundo muito mais ampla do que simplesmente o universo de trabalho deles. Eu acho que essas pessoas foram chaves porque elas te deslocam e elas também fazem com que o teu universo de conhecimento se unifique. Então, o fato que você tenha individualidades, que você conheça coisas que eles não conheçam, ou que você até conheça coisa que eles conheçam também, mas que você conhece, coloque tudo isso junto e consiga entender como um modelo de pensamento que é seu, que é individual e que possa quem sabe, enriquecer seu trabalho de criação. Então eu acho que foi um conjunto dessas, eu sempre acho que a vida é feita um pouco de sorte, porque tem parte que a sorte mesmo. Então encontrar essas pessoas é um pouco de sorte. Claro que buscamos essas pessoas, mas encontrá-las também é um pouco de sorte.

Ivo - Essa convivência do teatro foi em função da tua família, da sua mãe que era do teatro?

Januíbe - Claro, claro. Como você bem sabe, minha mãe era da área de teatro, foi professora da UDESC durante alguns anos, doze anos não sei, não lembro quantos anos ela esteve



ali. Assim, na verdade, tenho uma família ligada a arte, mas eu não era muito ligada à minha família. Então, mas eu tenho tio músico, meu pai era músico, tenho uma tia que trabalhava na literatura. Meu convívio com eles era muito pequeno. O meu convívio realmente foi com teatro e bom, eu acho que sempre adorei ir ao teatro, sempre adorei. E foi uma chance, eu vejo assim para mim, ter crescido no universo do teatro cotidianamente. E acho que também foi uma chance porque as pessoas que eu encontrei no teatro nunca me colocaram numa posição só de criança que estava ali. Como é que eu vou explicar isso.

Eu cresci com diretores de teatro em casa, com escritores, com autores, com tradutores em casa e a conversa era muito mais tentar entender como é que a criança reage aquele universo. Era um diálogo muito direto, lembro de conversas muito diretas com diretores de teatro que considero bons diretores, excelentes, e que conversavam comigo francamente, frente a frente. Claro que era um olhar da criança, mas eu não me sentia excluído. E era uma discussão sobre estética na verdade. O que eu achava daquela peça, como é que eu via, se eu achava que o final estava certo, se eu tinha entendido tal e tal coisa. Essa formação mínima de tentar entender uma estrutura de uma linguagem para uma criança, isso teve um impacto muito grande, porque formou um pouco, um tipo de pensamento eu diria. Claro que ele evolui, eu não fiquei no estágio da criança. Mas eu acho que ele é uma construção contínua e ter isso desde o início é uma chance, também, não disseram isso pode ir muito longe, não tem. Mas eu diria que foi esse complemento frente a música que eu não tive essa formação básica, e muitos, muitos dos meus colegas começaram com cinco, oito, nove anos. Quando começaram tarde é nove anos. Eu não tive isso, comecei a estudar aos quinze anos, me lembro muito bem.

Acácio - Januíbe, fiquei curioso. Você teve essa coisa do teatro no berço, na casa. Eu fico pensando quando você foi procurar a faculdade, a formação, por que você não optou por teatro?

Januíbe - Então é isso que eu disse. Eu nunca me imaginei fazendo teatro. Primeira coisa eu acho, que nunca me imaginei fazendo teatro, no sentido de ser ator ou diretor, nunca. E hoje em dia eu acho isso Acácio. Apesar de ter voltado muito para o que chamamos de teatro musical contemporâneo, música ligando a cena, mas não para a cena, imaginando a cena na música, um pouco invertendo os valores entre aspas. Eu acho que na música tinha uma coisa para mim, que eu gosto muito, que é a noção de abstração. É trabalhar com uma linguagem que não tenha



semântica o tempo inteiro. E eu acho que isso me interessou. E hoje em dia eu olho para trás, isso é uma coisa assim, na época eu não ligava.

Acácio – Engraçado, quando você fala isso eu fico pensando no embate, muito próprio do nosso campo da música, já no século XIX, entre a música com conteúdo semântico, música de cena, música de canção, com palavra. E essa música mais abstrata, que serviu assim para gerar toda essa corrente de vanguarda dodecafonismo, serialismo etc. Nós já temos essas, essas... modernidades.

Januíbe - O início dodecafonismo e da modernidade europeia do século 20 na música, ele precisou do texto. As primeiras obras para tentar não ter estrutura, utilizaram a estrutura do texto. Então assim, eu acho que a questão não é tanto essa, eu acho que a possibilidade de que, o espectador em uma situação em que a atenção dele não esteja ligado a semântica. É isso que eu digo. Depois você pode colocar a semântica de novo, não tem problema. Mas só essa possibilidade, que a luz as vezes proporciona, esses momentos em que o nosso cérebro ele não está mais observando o conteúdo enquanto semântica. E nós estamos tão fora desse cotidiano, se pensarmos no nosso universo prático, isso é tão da meditação ou da observação da natureza, coisas assim que são secundárias no cotidiano em geral das pessoas, infelizmente, que optar por uma linguagem que possa permitir isso, não é que tenha que ser isso, mas que possa permitir isso, eu acho que é muito interessante. E foi talvez ali que a minha porta, mas assim, de novo, é um olhar para trás, Acácio. Eu nunca, aos meus dezesseis dezessete anos, eu nunca pensei nisso assim óh, vou fazer isso porque não tem semântica.

Acácio - Mas olhando para trás na tua trajetória, tenho só mais uma perguntinha. Ouvindo você, deu para entender bem, você tinha esse fascínio pela música, pela linguagem musical abstrata etc. E você mergulhou fundo nisso, você foi estudar composição e produziu muitas obras. Eu queria saber a partir de quando você tentou retomar efetivamente a cena e a semântica na tua música?

Januíbe - É uma boa questão. Honestamente o conceito de semântica tal qual nós utilizamos em linguagem, eu utilizo muito pouco, ainda. Eu utilizo o texto eventualmente, mas é um pouco diferente. E eu estou utilizando texto e o texto carrega a semântica, não é tanto que eu estruturalmente penso em semântica no meu modelo de construção. Eu utilizo outros



modelos de pensamentos que são muito mais, o que eu chamo na verdade de criar um vocabulário e esse vocabulário não tem um significado, ele é autorreferente. Então assim, isso vale de novo para combinações, podem ser combinações, movimentos e som até. Podem ser combinações, luz e som. Mas tentar criar identidade cognitivas que o espectador possa recuperá-las, e de maneira que ele possa identificar esses elementos, de maneiras sobre os quais eu possa discorrer. Então uma quase linguagem, uma protolinguagem. Agora a semântica tal qual utilizado no texto, em que há um sentido final sobre o qual nós possamos discorrer juntos sobre ele, o sentido cognitivo comum, só quando eu utilizo o texto. Então aí eu utilizei claro, o texto do Heinz Muller, utilizei textos de poetas cubanos, agora nesse momento, eu estou começando estudos sobre um texto, imaginando em volta de um texto de uma escritora alemã, que são um duo, é teatro mesmo que eu estou pegando. Nesse caso, nesses casos eu estou utilizando realmente textos em que o significado do texto, ele mesmo me interessa. Não é uma discussão mais sobre a semântica no sentido que o potencial de utilização de um modelo semântico como vai ter no modernismo na segunda metade do século XX, tentando quebrar a palavra, as coisas do gênero. É um pouco mais.

O texto em si carrega um conteúdo que vai me interessar, eu diria que a partir de 2000. Eu já me interessei por isso quando estava até estudando aí Acácio, quando era aluno já me interessava um pouco isso. Esses projetos que eu fiz com teatro tinha um pouco esse desejo. Mas em 2008, ou 2007 eu começo a ter mais oportunidades estruturais para isso. Porque o problema da cena na música, você que é músico Acácio, conhece bem. O pessoal do teatro tem o teatro, agora pessoal da música tem que construir esse espaço. Isso significa um custo, trazer gente, tempo de ensaio, ter a iluminação e tal. Então acho que a partir de 2006, 2008 por aí, quando eu tinha um festival em Porto Alegre eu já começava a ter um tempo de palco que era meu, o que é uma coisa muito cara para músico. E aí eu já começava a poder imaginar coisas, começava a mexer com iluminação de novo, começava a brincar com esses materiais. Então a partir dali eu acho que abre uma porta. Oficialmente, eu diria que a primeira grande peça que eu faço, deve ser 2012 uma coisa assim, em que eu fui utilizar a cena e depois eu faço Irma Sanches, eu faço *INSANAE NAVIS*, eu faço o Tablado, enfim, aí eu começo a fazer várias peças que estão ligadas com essa questão mais concretamente. Aí um espetáculo inteiro. Horas de música com cena e com luz.



Ivo - Me interessa, tenho curiosidade já que você levantou. Como você que estava na área da música experimentava essa iluminação, o que você fazia exatamente? Porque você disse que era um tempo, em vezes você não tinha e que outras vezes você conseguia ter esse tempo de trabalho.

Januíbe - Olha Ivo, no início foi bem ingênuo mesmo porque eu não tinha nenhum tempo. Primeiro, no início eu fazia muito sozinho, então era ultra ingênuo. E eu acho que se tem coisas que precisamos de artistas de bom nível é a luz, porque é um processo criativo em si, é um material em si. Combinações de cores simplesmente não é uma coisa, é um pouco como a música, todo mundo pode fazer um pouco, mas nunca se chega no nível de um profissional quando tem uma pessoa criativa no assunto, com bagagem técnica. Então, no início era muito ingênuo, realmente eu tinha possibilidade de acesso aos spots, podia controlar a luz, eu mesmo imaginar diferentes coisas, diferentes posições dos músicos na cena, coisas desse gênero. Mas por exemplo em *INSANAE NAVIS* (<https://www.januibetejera.com/projets>) nós tínhamos um trabalho com um iluminador que era muito bom. Ele já começou a trazer a luz para os músicos, isso quer dizer, nós trabalhamos com espelhos. Então a luz era projetada nos músicos e os músicos tinham espelhos, por exemplo. Então os músicos se auto iluminavam durante o espetáculo e era uma coisa bem interessante. O músico que não tocava iluminava o que estava tocando, e ele podia controlar a luz, tinha todo um, dava uma vida para isso. No Tablado já era uma coisa diferente porque era um espetáculo de luz e som. Aí tinha sei lá, eu perco o número de quantas possibilidades tínhamos. Tinha a técnica, tinha o projetor, tinha um spot interativo em tempo real com Led que nós controlávamos, tinha todo o standard de um palco de luz. Então, tinha um trabalho de criação pré-estabelecido, escrito em computador. Cada peça vai ter um pouco colaboradores especificamente na luz.

Agora, nesse novo momento que eu estou nos Estados Unidos, justamente a primeira pessoa que eu encontrei, já é uma pessoa da luz. Eu estou começando imaginar uma peça em que vou precisar de uma pessoa boa na luz, que tenha um bom nível de criação. O técnico de luz é um pouco como o técnico de som, mas eu acho que ele é mais criativo na delegação de trabalho do que o técnico de som. Ele, o iluminador, é uma pessoa que decide muita coisa na obra final. Então enquanto o técnico de som, realmente, ele ficou numa posição que é de coordenar coisa. Ele tem muito poder, ele decide muitas coisas, mas o trabalho criativo dele ainda é menor do que



o da luz. Então é onde estou atualmente transitando a partir dessas questões.

Acácio - A minha pergunta é sobre esses espetáculos. Você estava falando de teatro musicado, tem Music Theatre, tem outros nomes e gêneros bastante conhecidos. Opera eu acredito que é um dos que faz parte disso, que é a junção da música com a cena. Eu queria saber como é que você, em teus espetáculos que você criou, por exemplo *Moi Singe*, o *Tablado*. Como é que você interagiu com a equipe, como é que se dá o processo criativo. Você funciona, além de compositor, como uma espécie de diretor geral? Você imaginava esquetes das cenas? Você tinha uma pré-ideia das luzes ou da narrativa da composição além da música? Ou aí você juntou pessoas para realizar e para nessa realização ter troca ou você chegou com a música e daí foi criado o resto? Eu tenho essa curiosidade.

Januíbe - É uma ótima pergunta, Acácio. Está evoluindo esse processo. Eu diria que o primeiro que eu assino enquanto diretor é o *Moi Singe*, e em *Moi Singe* na verdade tem uma equipe que é imposta pela equipe que encomenda a obra. Então, é uma encomenda de um festival. O festival me coloca em colaboração com o grupo que eu queria, na verdade nós coabitamos e não é uma coisa imposta de forma abstrata. Esse grupo tem uma equipe técnica de vídeo e luz, o que não é muito comum em músicos, mas eles têm um grupo que já vem com essa equipe. Então eu tenho que dialogar com essa equipe que está ali, e que na verdade foi uma chance. Mas claro que, diferentemente de escolher os colaboradores, eles tinham as linguagens deles e eu tenho que dialogar com aquelas linguagens. O que é uma coisa diferente de quando você traz colaboradores, então o primeiro processo foi aprender o que que eles tinham.

Eu trouxe o cenógrafo. A única coisa que eu pedi era um cenógrafo, que não havia no grupo. O cenógrafo eu escolhi porque admirava muito o trabalho do Jean Baptiste Bilian e eu achava que funcionava perfeito. Era um cara rock and roll e o *Moi Singe* era uma ópera baseada no texto do Kafka, “*Conferência Para Uma Academia*”, traduzindo o texto em português. E então tinha essa coisa.

Acácio – Te interrompendo um pouco. Nessa questão da cenografia do *Moi Singe*, essa questão dos patamares, que tem a ver com a música, com a sonorização e tal. Eu queria saber se foi ideia tua ou do cenógrafo?



Januíbe - Não, isso aí foi o cenógrafo. O Jean Baptiste, foi superbom trabalhar com ele. porque o Jean Baptiste, ele leu o texto, nos encontramos acho que duas vezes, e ele já mostrou algo. A primeira foi estética assim, o que eu estou imaginando, como é que nós vamos interagir e tal e a segunda já é uma maquete. Ele me mostra uma maquete, um desenho, e ele logo fez todas as conexões assim, foi super-rápido, um rapaz muito, muito rápido. Aí eu pedi uma coisinha ou outra ali e tal, tivemos aquela conversa de afinar os detalhezinhos e tudo mais. E a terceira etapa nos encontramos para montar.

Foi muito engraçado porque o Jean Baptiste fez a cenografia e chegaram os músicos. Quando chegam os músicos chegou junto àquela cacalhada de material, que é estante suspensa, suspensor do material, homens tocando clarinete, baixo, clarinete e contrabaixo. Todos aqueles instrumentos chegam na cena e ele olha para mim e diz, “cara eu nunca imaginei que a cena ficaria tão cheia. Eu tinha imaginado que tinha umas oito pessoas”, e nós dávamos risada. Ele disse, “não mas ficou ótimo, ficou cheio. Eu só não tinha nunca imaginado que ficaria cheio”.

Então enchemos a cena e o trabalho do iluminador que estava do grupo, que foi muito interessante também, veio depois. Ele começou a brincar com o espaço cênico, construir a luz pois ele tinha todo o material dele. Ele criou e nós escrevemos junto, conversando, olha essa música aqui talvez tenha essa ideia e tal, fomos construindo e anotando, fazendo testes um pouco com a cenografia. Então o processo lá foi esse.

Acácio - Pensando nesse processo, não sei se você concorda, mas nesse caso do *Moi Singe* tudo começa com a literatura. Depois vem você, a música e depois vem a cenografia, e aí vem a luz, e depois vem a direção geral para coordenar tudo. É isso?

Januíbe - O problema chave é que, eles da criação não sabem a música até o dia do ensaio. Então, a pessoa da iluminação e da cenografia, eles não têm ideia do que vai vir. Eu que estou ali dizendo, olha nessa cena aqui vai acontecer tal coisa, mas eles não têm como ler a partitura, não tem uma gravação, era uma estreia. Então para eles é meio assim, o que vai acontecer aqui? Então é meio um processo, aí que eu acho que a direção. Eu entendi o papel da direção ali na verdade. Por isso que estou dizendo que é o primeiro para mim em que sinto o que é a direção.

A direção, para mim é uma coordenação das coisas. Você trabalha com muitas energias distintas que estão vendo pedaços das coisas. E esses pedaços é você que está dirigindo e que



pode ver o todo. Porque você é o único que está vendo o todo, infelizmente, e pode melhor dialogar com cada um desses agentes que está trabalhando junto. É Claro que o quanto mais você permite a eles ver o todo, melhor eles podem ir em algum lugar. Mas eles nunca vão poder ver o todo porque simplesmente a música não foi tocada ainda, deveria ser a primeira coisa.

Então tenho sempre algo a mais, o músico toca muito rápido, não é como no teatro. O teatro ensaia três meses, o músico a gente ensaia cada um no seu canto, chega lá, em dois, três, quatro ensaios, montou, sobe, senta e toca. Então a pessoa da luz, ele tem que estar muito estruturado, porque ele não vai ter tempo de dizer, vou testar essa ideia, amanhã a gente vê essa ideia nova. É, assim, tem vinte horas de ensaio e acabou. Então esse era o tempo total do ensaio.

Acácio - Muito interessante essa questão da temporalidade. Não é uma pergunta não, só para comentar. Eu achei muito interessante a questão da temporalidade da construção, do processo criativo no teatro e na música, como é diferente. Mas tem o da composição também, a composição também tem um processo meio parecido, mais solitário, mais também muito longo. Mas quando a música está pronta, uma vez que está pronta, não é Januíbe e Ivo, aí é ensaiar, duas, três, cinco vezes e acabou. Vai tocar e deu. Enquanto no teatro tem essa leitura de texto, laboratório, um monte de trabalho de ator, até sair a coisa. Legal isso.

Ivo - Eu queria tocar nesse ponto, como conheço você Januíbe, o processo evolutivo da tua carreira. Conheci você como acadêmico aqui do Departamento de Música onde você teve um trabalho comigo. Eu queria perguntar como que foi esse salto, do Brasil para França. Hoje você já está nos Estados Unidos trabalhando, mas eu queria saber um pouquinho mais dessa experiência, a passagem do Brasil para a França e viver esse tempo na França. Como foi a troca de experiência, como foi esse aprendizado.

Januíbe - Olha Ivo, eu acho que em cada um desses lugares, hoje em dia eu me considero assim, eu acho que tem tipos de personalidades, vou dizer uma coisa meio, pode parecer um pouco estranho o que eu estou dizendo, mas eu acho que sou o tipo de cara empreendedor. Onde tem eu vou construir alguma coisa, é minha maneira de pensar, sou meio assim, entre aspas, um pedreiro da arte. No sentido de que eu não consigo ficar parado e esperar que as coisas venham. Eu acho que até na área de composição tem, eu diria que tem dois ou três modelos de atividades, de que pode viver um compositor. Uma delas é o compositor que vive de concursos,



que envia obras para concurso, ganha um concurso e mais outros e pode fazer uma carreira inteira assim. É ótima, é uma maneira de viver e muitos colegas fazem isso. E eu, por exemplo, se você olhar no meu currículo, no meu trabalho, no meu portfólio, eu ganhei talvez, dois concursos na minha vida, porque eu nunca mandei para concurso, não tive muito tempo.

Eu estou muito ocupado, mais para agir assim: eu quero fazer isso, vamos fazer isso, vamos dar um jeito de fazer isso, quem é o cara que eu vou fazer isso, onde que eu acho um fundo financeiro para isso, quanto é que custa, então vamos vender o que eu tenho aqui para que eu ponha esse dinheiro ali, vamos começar a construir. A minha maneira de pensar é muito mais fazer e acho que isso talvez venha do teatro. Eu até diria que assim, que é uma atitude muito mais de gente do teatro do que de música em geral.

Quando eu fui para Porto Alegre, eu fui estudar em Porto Alegre, eu estudava em Florianópolis, parei o curso pois fazia piano. Entrei em licenciatura, e entrei no piano. Tinha aí o Régis que era meu professor na época. Eu faço Ode a dois grandes professores da UDESC que foram, o Acácio que com certeza virou um grande amigo e que foi uma pessoa fundamental, não posso deixar de dizer aqui. E o Régis também, pois o Régis foi para mim uma porta enorme porque eu conheci com ele o Almeida Prado, eu descobri que existia compositor, é uma coisa assim, eu não sabia nem que existia essas coisas.

Eu cheguei na faculdade eu tocava, fazia umas pecinhas de violão, alguma coisa meio assim, eu compunha já, mas era uma coisa nova. Não existia, essa atividade enquanto artista não existia para mim. Eu parei em Florianópolis, não conclui e fui para Porto Alegre. Em Porto Alegre fui estudar com uma pessoa fora da faculdade que realmente foi meu formador como eu falei, que foi o Flávio Oliveira, que estudava em paralelo na universidade com o Celso que também foram bem importantes. Mas o Flávio realmente era para mim, foi um momento chave da minha vida porque o Flávio tinha um nível de conhecimento de vocabulário gigantesco. Era um cara que conhecia muito a música. E estamos falando de uma era pré internet, ainda estava meio complexa a questão da internet.

O Flávio trabalhava na rádio, então eu tinha acesso a gravações como nunca tive na minha vida. Eu escutava horas de música, eu estou falando de semanas que em média escutar entre quinze e vinte horas. E além do que, eu morava do lado da orquestra, aí tive a chance de ir em



ensaio, eu matava aula, como dizemos no Brasil, eu dizia para o professor, olha tem um regente bom essa semana, desculpa, não vou na aula. Mas analisava partitura, ia para o ensaio analisado e estudava realmente. não era, ir lá para ver o que que está acontecendo só. Então eu comecei a ter contato como músico de novo, de entrar na área de composição pela porta, que eu acho ser a porta principal para mim, que é trabalhar como músico.

Eu criei um festival em Porto Alegre, uma coisa completamente aleatória para um jovem, eu tinha 23 anos e comecei a ter um festival lá. No final tínhamos 14 concertos, o que é uma coisa enorme em quantidade nos eventos se for pensar, e o financiamento zero. Literalmente eu era o homem banda, o homem festival, fazia luz, divulgação, cartaz, regia, compunha e fazia o festival. E trazia pessoas do Brasil para aquele evento, pessoas convidadas de fora, da Alemanha, todos os lugares. Então, chegou uma hora que eu tinha a impressão de que estava chegando em limites de potencialidade no Brasil do que estava fazendo. Eu tinha chance, e aí de novo chances, de ter uma família que morava fora, um pedaço da minha família, e me candidatei para algumas bolsas e até ganhei umas bolsas, mas optei por ir para a França sem bolsa, porque eu gostava da música francesa. Não tem muito o que dar nó e curva no assunto, porque eu gostava muito do repertório francês. Hoje em dia tenho um pouco menos dessa paixão única, mas era um repertório que eu me atirava, tinha curiosidades. Claro que a instituição que me acolheu era uma instituição muito boa, que é o Conservatório de Paris, então eu sabia também que eu iria em condições de trabalho excelentes.

É claro que chegando lá tudo muda, porque o Conservatório de Paris é uma instituição muito internacional, tem uma qualidade de trabalho em excelência, o que você precisar você tem, mais ou menos isso assim vamos dizer. E tem também o fato que tem os holofotes, você tem muitos acessos. Profissionalmente aquilo ali foi uma porta, mudou muita coisa e se tem muitos acessos. Quando terminei ali, aí eu já estava numa vida profissional, vivia de compositor autônomo, só com encomenda durante uns tantos anos da minha vida, uns dez anos, que não sei ao certo.

Depois eu fui para a Espanha por um ano, uma bolsa lá de artista. Essa bolsa foi um momento em que eu faço a curva realmente, porque eu tive um ano livre, sem ter que trabalhar, no sentido de brigar para ter dinheiro. Porque encomenda tem esse problema de você ter de



estar compondo sem parar, é uma coisa meio doida. O Marlos Nobre sabe bem isso, foi o compositor brasileiro que viveu de encomenda a vida inteira. É uma coisa em que você não para, se você parar você não ganha dinheiro. Você tem que estar compondo mensalmente, não tem muito o que fazer. A bolsa na Espanha foi um ano em que eu pude parar, em que pude dizer, o que que eu quero na verdade, de fato.

Foi aí eu faço um *INSANAE NAVIS*, eu comecei a elaborar ele. *O MOI SINGE* vai ser criado um pouco antes, logo antes, e lá eu faço o *INSANAE NAVIS*. Este espetáculo para mim é uma mudança Ivo. Porque no *INSANAE NAVIS* eu consegui ter uma experiência. Era um grupo que veio me chamar de novo, para encomendar uma obra de uma hora. E então, eu peço uma qualidade de situação como o teatro tem. Isso quer dizer, eu peço três meses de ensaio com os músicos. O que é uma coisa incomensurável no meio da música, você pedir três meses de ensaio com os músicos. Ninguém faz isso. Eu conheço muito poucas pessoas que têm esse tempo. Então foi ali que eu disse para eles: Olha, eu quero um trabalho em que - como tem improvisação, tem um trabalho de escrita com improvisação, eu disse, tudo bem aceito, mas eu preciso de três meses com vocês.

Fizemos um calendário e entra o pessoal da cena, tem uma pessoa no início que vem comigo trabalhar com a cena, no final houve um desentendimento e ela sai e eu tomo para mim a parte da cena no segundo período. Tem as pessoas da luz e da cenografia que criaram, aliás são excelentes essa pessoa que eu trabalhei. Nós começamos a trabalhar, realmente a imaginar o espetáculo meio que conjuntamente. fizemos os laboratórios, laboratório de improvisação, laboratório com luz, laboratório com a cenografia. Aquilo ali foi para mim, a nível de compreensão de cena, eu absolutamente dou um *get up* porque consegui entender uma quantidade de potencialidades que antes eu só vislumbrava. Agora assim, na realidade do músico três meses de ensaio não existe, isso não existe. A Ópera de Paris não tem três meses de ensaio para uma ópera.

Então nós temos que sempre colocar isso num quadro, o que eu estou fazendo em música são laboratórios. Por exemplo, agora estou imaginando um novo espetáculo, eu vou ter provavelmente um período de laboratório com a cenografia, provavelmente um período de laboratório com os cantores atores, e depois vamos colocar todo mundo junto. Mas quando vem



todo mundo é duas semanas no máximo que vamos ter. Então é por isso que a escultura do trabalho tem que ser montada de uma outra maneira. E tem o tempo de cena, vou pegar de novo a Ópera de Paris que trabalha em condições ideais, são uma ópera grande. Eles apresentam vinte vezes, depois acabou. Um espetáculo de teatro, uma produção consistente, vinte vezes é o que eles apresentam na cidade deles, depois eles vão girar ainda, então o espetáculo vai ser cem vezes talvez.

A quantidade de trabalho por quantidade de apresentação é muito distinta. O músico, ele ensaia e toca comigo aqui, semana que vem ele vai tocar a sinfonia *Quinta de Mahler*, na outra semana ele já está tocando em outro local. Então a cabeça do músico é muito diferente, não tem uma temporalidade como os intérpretes. A nossa relação com a construção de cena, tem que ser moldada com essa realidade, que é uma realidade infelizmente até econômica. Até acho que os músicos gostariam de ficar mais tempo ensaiando, mas está ligado um pouco a isso. Mas então o nosso processo de criação ele é um pouco calibrado, vamos dizer assim, para essas questões de como é que você imagina o tempo de cena, como é que você imagina o tempo de criação em cada um desses processos. Claro que quanto mais eu tenha avançado com questão tecnológica, mais as maquetes ficam fáceis para mim. Esse ano que passou eu fiz um espetáculo com dança, era uma encomenda de um festival em Valença na Espanha, e nós tivemos dois ensaios, era uma orquestra. Dois ensaios. Teve o segundo ensaio e depois ensaio geral e daí apresentamos. Era orquestra e esse é um calendário médio de orquestra, não é nem mais nem menos, é assim. Então imagina, eu não estava dirigindo ali, eu estava só fazendo a música. Mas eu sabia que para o pessoal da dança era uma loucura porque eles tiveram que trabalhar com uma maquete feita em computador. Eu dizia para eles, olha, isso aqui, eu dei para alguém fazer a maquete, ele vai entregar alguma coisa aí, eu não sei como será, boa sorte. E as meninas ensaiaram com o que tinham lá, esse grupo de Barcelona. E quando acabou elas olharam para mim e disseram, nossa como é que vocês trabalham assim, eu disse, esse é o trabalho médio de orquestra.

Agora, a vantagem de uma vez que foi bem gravado provavelmente vamos tocar de novo. A peça tinha uma vida autônoma, eu sabia, então a peça foi tocada depois três vezes, com três outros grupos, três outras orquestras de câmara. Mas para elas, é um trabalho de horas sozinhas. Então todas essas relações de tempo de ensaio, de produção, nós vamos tendo que adaptar em



termos de um processo de criação. Claro que, falo de novo, tecnologia oferece para mim uma maneira de pensar diferentes maquetes, maneiras de trabalhar, de testar em casa, coisas em laboratórios.

Aqui como eu dirijo um centro de criação também tenho acesso ao material que mudou muito a forma de agir. Eu preciso de coisas, vou lá e pego e posso testar. Institucionalmente a situação mudou. digamos que agora tem materiais, falta um espaço para mim aqui, falta uma caixa preta que eu possa trabalhar quando quiser, esse é meu último elemento que falta.

Acácio - Ô Januíbe, quando você estava falando, eu estava achando muito interessante essa questão dos tempos. O tempo do músico, o tempo do músico profissional, o tempo do teatro, o tempo do dançarino. O tempo necessário para construir um processo de criação, de montagem de um espetáculo em cena e na música. E a própria cabeça, como você falou, a própria cabeça do músico, vai tocar e depois, no dia seguinte vai tocar em outro contexto, enquanto já o ator é muito mais sensível porque tem um envolvimento com personagem. Também poderá fazer, mas não tanto quanto os músicos que circulam muito. Você tem aí o seu trabalho e fico pensando. Eu vejo muito a composição, aliás como muita gente vê e acho que você também, como um trabalho essencialmente de construção do tempo do ouvinte. Você vai construir um tempo que o ouvinte vai estar lá ouvindo, você está modelando ou construindo os sons que corresponde a um tempo que o ouvinte vai dar para escutar sua música. Então no fundo você está lidando com tempo, além de que a composição faz uma coisinha que vai durar dois segundos e você leva um dia às vezes para fazer aquilo, calibrar e tal.

Então a questão do tempo do compositor é lidar com esses dois tempos, vamos dizer assim, tem três na verdade talvez, que é o tempo da composição que também tem a ver com encomenda, por causa da encomenda em geral. O tempo do ensaio, que você sabe, pois como você diz, música é dois, três ensaios e deu. Se estiver muito complicado para isso nem da. Tem o concurso de composição, depois do concurso de composição peço para a orquestra ensaiá-lo em três ou dois ensaios no máximo, se estiver muito difícil já nem passa, pode ser uma obra genial. E tem o tempo do ouvinte, que ele vai chegar lá e ouvir e você como compositor, você está bem preocupado com esse tempo também, mas você tem mais tempos aí para lidar. Você tem também o tempo do ator, o tempo da cena, o tempo de cenógrafo, o tempo da luz, é um grande



trabalho de composição, é uma espécie de meta composição que você faz, não é?

Januíbe - Eu adoro isso Acácio. É uma coisa que me divirto fazendo. Eu concordo contigo, acho que todos eles são. E ainda, insisto nisso eu trabalho com colaboradores, quando eu trabalho com cena eu tenho colaboradores e agradeço, não acredito em Deus, mas agradeço muito a essa possibilidade de trabalhar com artistas como intérpretes. Se me pedissem para tocar a minha música eu estava ferrado. Essa é a verdade. Então, acho que o trabalho de composição nesse tipo de projeto é um trabalho colaborativo, em que você vai trazer mentalidades que vão enriquecer. Quanto mais você evolui mais você pode escolher esses colaboradores.

A situação atualmente é essa. Eu digo, essa pessoa me parece singular eu vou buscar para essa peça, essa pessoa me parece singular para aquele outro projeto, não para esse. Cada um tem um modelo e eu sei que são artistas. O *RIM* é um pouco isso, o Realizador em Informática Musical, a pessoa que trabalha às vezes como compositor é um pouco parecido. Eu acho que nós estamos muito perto do cinema na minha opinião. O teatro musical, mais do que do teatro. No sentido que temos temporalidades que são um pouco fragmentadas. E no final nós fazemos uma montagem de tudo isso. Enquanto no teatro, ele tem uma continuidade, ele tem um trabalho de família entre aspas, no sentido de que o grupo coabita e dialoga. A relação entre o ator e diretor ela é muito colaborativa, no bom sentido.

Pode ser ou não. O diretor também pode dizer, não quero nem saber do ator, faça isso. Mas em geral no teatro há um trabalho muito colaborativo. Há um tipo de teatro que pode ser improvisação. Tem um trabalho de teatro que pode ser escrito em conjunto. Esses formatos não existem em muito desse aspecto da música que eu trabalho, existem outros até, mas não tanto. Eu acho que eu estou mais perto do modelo do cinema em que tem colaboradores, nós construímos e às vezes são triangulações ou duo, como o profissional do cinema que faz a montagem, por exemplo. O ator não vê a montagem, ele nem sabe o que vai acontecer. Ele termina o trabalho dele, vai para casa e acabou, era isso. O diretor continua, ele vai lá no profissional da montagem, tem ainda o cara que faz as cores. Não sei como se chama essa função aí no Brasil. Então ele tem um novo trabalho que é posterior ao do ator e o ator no final dela vê a obra, diz se ficou bom ou não ficou. Ele não tem mais a mão sobre aquilo. E eu acho que nós estamos um pouco nesse sentido, o músico está no papel do ator ali, em que ele tem um diálogo



muito intenso durante o período da cena. Mas a possibilidade de diálogo sobre o que ele, o que vai acontecer ele não vê, o músico não vê a luz, por exemplo. Muitas vezes acontece de nós termos a gravação depois os músicos dizer, nossa, ficava aquela luz, eu nem sabia, por que ele nunca viu. Ele estava tocando a duas semanas e o profissional da luz estava montando ao mesmo tempo, então não viu a luz.

Eu acho então que é um trabalho muito mais colaborativo nesse sentido e muito ligado às pessoas que veem, e de fato como você falou então essas temporalidades aparecem aí. Nós também sabemos que tem essas temporalidades dos tempos que você vai trabalhando e montando com cada um. De onde escolher as pessoas também é muito importante porque tem, eu diria que, quando a *vibe* está boa você não precisa de tanto tempo. Como eu te falei do Jean Baptiste Bilian por exemplo na cenografia, nos encontramos três vezes. No INSANAE NAVIS eu tive que encontrar um cenógrafo umas vinte vezes, foi ótimo, mas eu tive que encontrar umas vinte, porque no início tem uma calibragem. Então nós tínhamos que nos calibrar um pouquinho, o que queremos fazer. Ele tirava para um lado e eu dizia não, não vem para cá. Então nós tínhamos que se encontrar um pouco, sabe, e em cada vez tem esses tempos. Mas de novo eu ressalto que é um tempo que adoro. É um tempo que consome muito as vezes e para um compositor não é comum.

O compositor é um trabalho muito isolado e temos um trabalho que é muito fora de tudo. Nós só corremos com deadline, que é o nosso inimigo comum de todo compositor. Mas tirando isso estamos em um tempo nosso, que é quase de um eremita, quase uma pessoa fora do mundo. Eu sempre brinco com a Sara, minha esposa. Eu digo para ela, olha o compositor, ele está fazendo barulho para caramba na cabeça dele e ninguém sabe. Sempre fico imaginando o Stravinsky compondo a Sagração da Primavera sozinho em casa e na cabeça o barulho Bam, Bam, Bam. E de repente virando para a mulher, vamos comer agora amor, e a mulher pensando que está ok, o homem não fez nenhum barulho. Na cabeça dele está bam, bam, bam, durante umas horas ali. Então o nosso trabalho é um pouco isso, a barulheira da nossa cabeça e ninguém vê, e durante meses às vezes. Então nossas relações, de fato são tempos distintos. O trabalho colaborativo com pessoas é um trabalho para mim muito gratificante, porque o trabalho de compositor é muito isolado, muito isolado.



Mas eu trago esse trabalho Acácio, talvez ele esteja muito ligado à minha prática de composição também porque eu trabalho muito com músicos. Tem muitas vezes essa história de pesquisar instrumentação com os músicos, pedir horas com os músicos e imaginar assim. Quando eu era garoto Ivo, voltando um pouco a questão do teatro, quando eu era garoto eu lia esses livros de teoria do teatro, trabalho do ator do Stanislavski e essas coisas. Todas as coisas me influenciam hoje ainda, em uma metodologia de trabalho e até mesmo pensamento de cena. Tem umas coisas de diretores que eu li lá atrás, a Canoa de Papel por exemplo, do Eugenio Barba para mim é um livro mágico em concepção de cena, como imaginar, trabalhar a cena. Então, não é nem a concepção da cena, é como trabalhar para a cena. Esses referenciais, eles me constroem, com certeza, eles são parte do meu universo.

Ivo - Eu queria então, te fazer essa última pergunta sobre seu processo evolutivo. Como que aconteceu essa passagem da Europa para onde você está agora nos Estados Unidos, como é que se deu esse processo e onde exatamente você está? Você apontou anteriormente um pouquinho onde está e o que faz, mas eu gostaria de saber um pouco mais sobre a mudança e o que você está fazendo hoje.

Januíbe - Olha Ivo, essa passagem é mais simples. Na verdade, você vai rir, mas assim, eu cansei de viver na qualidade de vida de Paris, por mil razões. Uma delas você vai rir, mas é verdade, a meteorologia de Paris é ruim e não tenho mais resistência para morar em um país chuvoso e cinza. Agradeço de ter vivido lá muitos anos, mas atualmente, nesse momento da minha vida, morar sem luz para mim, ficar no inverno oito meses do ano, não vejo por quê. Então, foi a razão principal, na verdade, acho que meu trabalho, como é um trabalho cada vez mais internacional, o lugar onde eu moro é um pouco mais fácil para minha mobilidade. Claro que morar numa megalópole tem uma coisa muito enriquecedora e eu sinto falta agora. Não vou também desmerecer em um prato que eu comi. Acho que sinto muita falta de quantidade de informação e morar em megalópole tem essa coisa muito rica que é você estar o tempo inteiro recebendo informação nova, gente criando, uma convivência boa, um frenesi assim de trabalho. Isso eu sinto muita falta, não vou mentir.

Então a partir desse ponto, eu escolhi, nós tentamos Espanha. A Espanha é um país muito fechado, tem que falar aquelas línguas locais e eu não tenho doutorado. Eu fiz minha carreira



como profissional tentando me desvencilhar da carreira acadêmica por anos na minha vida. Até quando eu fui para Europa, fui no período em que o lugar que entrei estudar não dava diplomas reconhecidos, era só uma certificação, uma coisa que não valia nada em nenhum lugar do mundo, valia naquele quadradinho que é a França. Então por sorte o CRI virou mestrado no final do meu curso de formação.

Eu fiquei com mestrado lá guardado e esse mestrado me salvou agora. E aí quando abriu vaga aqui, é uma vaga que chamam artista professor. Então não tinha que ter diplomação, tinha que ter um currículo artístico. Abriu uma vaga que é uma vaga dupla. Então eu tenho direção de um centro de criação e uma cadeira de composição em uma instituição. Me pareceu um bom momento para experimentar e eu nunca tinha vindo para os Estados Unidos. Um país que estou descobrindo com condições bem contraditórias. Não há uma outra palavra para dizer desse país, com coisas muito díspares, não dá para juntar às vezes, tem uns pedaços que são muito difíceis imaginar como eles juntam aqui. Em compensação tem uma condição de trabalho que é um pouco singular, comparado com o que tem na Europa, eu te confesso que tem muitas facilidades, tem muitos espaços, isso é muito agradável.

Atualmente é uma zona de conforto para mim, porque, como vivo entre projetos na Europa para estreias. No Brasil comecei de novo um festival, um novo festival que é *Plui Sons*, há um ano. Estou com o *ENSEMBLE* que começamos no passado e agora vai ter a primeira temporada em 2023. Quem sabe até levo aí pra Floripa, pois é um *ENSEMBLE* que estamos criando interestadual no Brasil. Tem gente de Minas, São Paulo, Rio de Janeiro, no Nordeste tem eu da Bahia e uma pessoa da Paraíba. Então nós vamos começar a circular pelo país, ele fará Minas Gerais ano que vem, Rio de Janeiro, São Paulo, João Pessoa e Recife. Tem Curitiba também que está fechado. Então assim, eu estou vivendo um momento que vivo um pouco entre os três lugares.

Aqui tem uma temporada também, que é sustentado pelo centro que eu dirijo. Tem oito concertos no ano que eu faço a coordenação, tem convidados. Desses alguns eu dirijo o grupo daqui, e alguns são convidados. Então assim, ficam um espectro bem interessante para mim, de países, de coisas que estão acontecendo tipo a regência e a direção estão tomando cada vez mais peso no meu trabalho cotidiano. Não me espantaria que daqui alguns anos eu volte para o mundo



profissional fora da universidade só na regência, com a composição claro que é sempre meu trabalho principal. Mas então ficou esse triângulo Ivo. O centro aqui onde eu estou é um centro de criação e tecnologia, então nós temos um duplo foco. Tem pessoas que vem para estudar tecnologia e composição, tem pessoas que vem estudar só composição. E agora está abrindo para intérpretes, que era o meu maior sonho quando cheguei. Então está começando a ter intérpretes que estão se ligando ao centro enquanto alunos de criação, enquanto intérpretes. O próximo polo provavelmente é um polo de improvisação, improvisação livre que nós vamos ter que abrir. E aí eu acho que abrimos um espectro um pouco mais do que o que eu considero o mínimo assim, para um centro de criação hoje em dia na área de música contemporânea.

Nós temos uns links com teatro e com a dança, tem um link também com as artes visuais, então tem alguns projetos que já acontecem todo ano. Eu mesmo dou algumas cadeiras, uma por semestre, dou uma no meu espectro de cadeiras que é, que eles chamam aqui intermédias, eu acho um nome horroroso, e que para mim na verdade é o que eu chamo de música e cena.

Então, aí não é a cena e a música, eu vou pontuar isso, porque o teatro tem esse detalhe e nós que somos o compositor de cena, eu fui compositor de cena até trabalhando contigo aí Ivo. Eu acho que o compositor de cena, ele tem um trabalho totalmente distinto, ele coabita com a direção, ele coabita com os atores, ele constrói junto, ele lê o texto, ele tem uma imersão. Mas ele tem uma supervisão do diretor e é normal, porque de novo, o diretor é essa pessoa que está conversando o profissional da luz, com a pessoa da cenografia, com os atores em triangulação e que às vezes vai ter que dizer para a pessoa da música, olha aqui não, ou aqui mais, ou aqui menos. Enfim, pouco importa. E é o trabalho dele, normal, ele tem que fazer esse trabalho, porque senão não tem unidade, fica uma coisa meio disforme, pode ficar uma coisa disforme.

No meu olhar é um pouco distinto, então é uma pessoa da música que interage com a noção da luz, que interage com concepção de movimento, que vai interagir com o texto eventualmente. Enfim, que vai a partir de um ângulo da música se perguntar como é que esses elementos podem coabitar, como é que eles enriquecem uma linguagem e podem formar quem sabe até uma linguagem uniforme ou disforme. Aí cada um dos artistas que vem trabalhar no centro tem suas propostas, eu dou liberdade para isso. O centro tem essa função.

Então está sendo gostoso porque eu já tinha um período na função de direção do festival



no Brasil, agora estou com esse festival lá novamente e estou com essa direção aqui nos Estados Unidos. Fazendo umas direções artísticas bem interessante, o grupo do Brasil também com formato bem interessante, repertório bem ousado. E aqui tem o grupo que também, que está com um repertório para mim interessante. Então acho que as coisas vão se formando sabe, estão criando unidade assim, entre esses três lugares que eu frequento, vamos dizer assim, durante a minha produção.

Tem uma parte de pedagogia que eu estou aprendendo e o Acácio que ministra aula há muitos anos e conhece muito melhor do que eu essa parte de pedagogia. Eu tenho um olhar meio crítico sobre pedagogia, ainda estou, estou meio aprendendo, não vou mentir. Eu acho que quando tem um bom aluno eu me sinto bem à vontade, quando tem um mau aluno tenho só vontade de dizer, olha talvez, vai para casa. Então eu ainda não sei muito quanto tempo eu vou aguentar assim.

Eu dou aula no que eles chamam aqui de pós-graduação, que é a graduação. Eu não tenho alunos graduandos, tenho só pós-graduandos. Mas o nível é bom, eu não posso reclamar. Há uma procura internacional, tem brasileiros, tem da Turquia, Chineses, claro alguns americanos e agora tem Mexicano que estão entrando. Então tem um nível bom internacional o que é uma coisa bem agradável. Mas vamos ver, assim, a parte do ensino eu ainda estou testando até quando a minha paciência, vamos dizer assim, vai ser capaz de resistir.

Acho que o ensino é uma coisa muito delicada e o Acácio deve saber melhor que eu, você doa bastante do seu saber. E me confrontam duas coisas frente ao ensino. Uma, eu não sei se o que ensino é correto. E às vezes eu fico dizendo ok, eu não estou ensinando o que eu sei, na verdade a pessoa precisa achar o que ela quer saber, o que ela acha e não eu acho. Tenho esse primeiro problema em criação que eu acho muito contraditório. E às vezes também eu dou aula e não digo mais nada, pois este é meu trabalho, fico naquela dúvida grande, assim.

Acácio - É uma eterna dúvida. Mas o ensino também, ele te dá bastante. Um dos maiores desafios de ser professor de composição, é de você saber aceitar mesmo o que está vindo como, como legítimo. E você vai ter que ter várias aberturas para cada um, e numa dessas você aprende uma coisa que você não estava esperando. Ao final você absorve uma coisa sem saber, não naquele momento, mas vê posteriormente o que aquele estudante estava fazendo. Você enxerga



e pensa nossa, estava ali uma ideia. Então é uma coisa que o ensino também dá bastante. Nos damos, nos entregamos também. Não temos certeza se estamos certo ou errados. Ninguém pode dizer nessa área o que é certo e o que é errado, mas nós recebemos bastante também.

E eu com isso Januíbe, fico contente de ouvir a tua trajetória que é incrível, tua trajetória meteórica assim, e ela muito vem do teu talento, do teu empenho e teu valor mesmo. E eu fico muito contente de fazer parte da tua trajetória e de ter você como amigo. Então vou terminar minha participação aqui só porque eu tenho um compromisso. E queria dizer que fiquei bem contente de te ver e empolgado com esses teus projetos incríveis. Estava abrindo aqui o *INSANAE NAVIS*, preciso ouvir mais, eu quero ouvir mais as tuas coisas. Você está com esses projetos de música em cena e você é um cara que também uniu uma proposta.

Você sabe que eu tenho pela antropologia, uma passagem pela antropologia. Ela ficou ali sempre latente e hoje eu estou conseguindo unir essas coisas. Eu acho que você já vem unindo desde cedo a tua vida de teatro, o teu do berço de teatro. E toda a parte da cooperação, da colaboração, tudo isso que vem bem típico do teatro que não é tanto do compositor, você traz junto. Então você é essa pessoa que está realmente, tem a música e a cena na veia e na mamadeira mesmo. Então fico bem contente com o teu trabalho atual e espero que você tenha sucesso na academia ou na regência, por onde for vai ter sucesso com certeza.

Ivo – Nós agradecemos imensamente a sua colaboração e abrimos para as considerações finais, e se vocês querem colocar mais alguma coisa na nossa entrevista.

Januíbe - Eu só quero dar um tchau paro o Acácio ao sair. Acácio, nos falamos em breve, um grande abraço, sempre bom te rever.

Acácio - Espero te encontrar pessoalmente em breve também. Até breve Ivo e obrigado.

Ivo - Obrigado professor Acácio.

Januíbe - Olha Ivo, acho que as considerações finais, só tocando um pouquinho na questão da luz, que talvez seja um ponto importante, que é o teu foco. Eu acho que tenho um trabalho ainda a seguir. O último espetáculo que fiz ou melhor o penúltimo espetáculo que fiz foi em volta da luz, o *"Tablado"* que era só luz e som. Nele eu tentava trabalhar, a imaginar quais, luz e imagem, tinha vídeo, luz, imagem e som. E acho que tem espaço ali de criação que me pareceu



muito interessante.

Eu venho tentando fazer trabalhos com um aspecto da cena isoladamente para eu “aprender”, entre aspas. No meu laboratório fazendo espetáculo de luz e som, estou fazendo um em cenografia e música só, para poder entender até onde eu posso colocar esses elementos em uma linguagem que seja minha. Então, acho que talvez esteja aí, esse talvez seja um espaço interessante, como é que uma pessoa do teatro poderia se apropriar desses elementos da música, imaginar essa música e a cena, sem tentar juntar outros elementos. Ou só a cena, ou só a luz e a música enquanto diretor de teatro, o que daria para fazer imaginando formas, uma forma viva, mas sem utilização de ator por exemplo, só objetos.

Acho que há espaços ali que são espaços de pesquisa de linguagem para artistas, e que me parecem espaços ainda com muito potencial, que muita gente já foi lá é claro, não estou aqui inventando a roda, mas que ainda há espaços muito cognitivos, que dá para inventar coisa que eu acho que é um espaço que ainda dá motivações. Eu entendo que é um pouco isso. A partir de onde eu estou tenho tentado olhar do espectro da música, mas tenho certeza de que haveria como inverter, e olhar um pouco pelo ângulo do teatro, que é um pouco o foco de vocês e que é sempre bom, um aprende com o outro. Eu acho que assim, nós roubamos um pouco, sem nenhum problema, roubamos indo ver o espetáculo de teatro e sair dizendo.

Nesse momento com a luz por exemplo, estou estudando de novo ângulos de luz, posições, porque temos um setup de luz é menor do que o ideal. Então, nós fazemos uma temporada em março, são sete concertos e eu tenho que montar um dispositivo de luz que seja móvel para os sete. Estamos olhando com a minha equipe como é que vamos colocar isso, onde é que coloca, o que é que vai ser móvel, quem que vai fazer para nós. Então, e aí nós estudamos as peças, isso que é diferente, as peças de música, imaginar cenografia da cena, como é que vai colocar esses músicos na cena e como é que a partir daí vamos construir as luzes em função das obras na ordem do programa, imaginando o programa como uma peça. Então começa com essa peça, vai tocar essa daqui, e que encaixa aqui e ali. Então acho que é um pouco isso que busco.



Januíbe Tejera – Música e Cena na ótica de um compositor e regente.

Entrevista com Januíbe Tejera concedido a Ivo Godois e Acácio de Tadeu de Camargo Piedade

Ivo - Januíbe, muito, muito obrigado mesmo pela colaboração com o nosso quarto dossiês de sonoridades nas cenas para a revista A Luz em Cena. E para mim é uma grata satisfação poder conversar com você novamente. Espero conversar com você em outro momento, um pouco mais detalhado, sobre a minha pesquisa de doutorado e nosso princípio conjunto aqui no Luz laboratório, o laboratório de iluminação da UDESC. E muito obrigado pela tua generosidade e a tua colaboração com nossa revista.

Recebido em: 15/11/2022

Aprovado em: 26/12/ 2022

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC
Centro de Arte – CEART
A Luz em Cena – Revista de Pedagogias e Poéticas Cenográficas
aluzemcena.ceart@udesc.br