



**ENTREVISTA COM LUIZ PAZZINI:
Memória, experiência e dialética na formação do ator.**

**ENTREVISTA A LUIZ PAZZINI:
Memoria, experiencia y dialéctica en la formación del actor.**

**INTERVIEW WITH LUIZ PAZZINI:
Memory, experience and dialectic in the formation of the actor.**

Gilberto dos Santos Martins¹

Resumo

O texto trata de uma entrevista realizada com o ator, diretor e professor de teatro Luiz Roberto de Souza [(Luiz Pazzini) (1953-2020)], em 2015, na sua residência em São Luís do Maranhão. A conversa versa sobre a sua experiência enquanto professor do Curso Técnico de Formação de Atores, no Centro de Artes Cênicas do Maranhão (CACEM), nos anos de 1990. Luiz Pazzini discute a formação do ator na referida escola, por meio da sua experiência, dialogando com noções éticas e dialéticas no teatro.

Palavras-chave: Formação do ator, Escola de teatro, Teatro dialético, Experiência docente

Resumen

El texto trata de una entrevista con el actor, director y profesor de teatro Luiz Roberto de Souza [(Luiz Pazzini) (1953-2020)], en 2015, en su residencia de São Luís do Maranhão. La conversación trata sobre su experiencia como docente en el Curso Técnico de Formación de Actores, en el Centro de Artes Escénicas de Maranhão (CACEM), en la década de 1990. Luiz Pazzini discute la formación del actor en esa escuela, a través de su experiencia, dialogando con nociones éticas y dialécticas en el teatro.

Palabra clave: Formación del actor, Escuela de teatro, Teatro dialéctico, Experiencia en la enseñanza

Abstract

The text is about an interview with the actor, director and theater teacher Luiz Roberto de Souza [(Luiz Pazzini) (1953-2020)], in 2015, at his residence in São Luís- Maranhão. The conversation is about his experience as a teacher in the Technical Course for the Formation of Actors, at the Center for the Performing Arts of Maranhão (CACEM), in the 1990s. Luiz Pazzini discusses the formation of the actor in that school, through his experience, dialoguing with ethical and dialectical notions in theater.

Keyword: Formation of the actor, School of theater, Dialectic theater, Teaching experience

¹ Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Artes na Universidade Federal do Pará (em andamento). –Linha de pesquisa História, Crítica e Educação em Artes no PPGARTES/ICA/UFPA. É professor de Teatro do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Maranhão (IFMA); membro do Grupo de Pesquisa Memória da dramaturgia amazônica: construção do acervo dramático UFPA/Cnpq. É ator no Núcleo de Pesquisas Teatrais Rascunho/MA. E- mail: gilsantins@gmail.com

Sou Luiz Roberto de Souza. Luiz Pazzini é meu nome artístico. Sou professor da UFMA, desde 1992, no Curso de Licenciatura em Educação Artística - Habilitação em Artes Cênicas e, a partir de 2005, na Licenciatura em Teatro. Sou formado pela Escola de Arte Dramática – USP, e depois cursei a Universidade São Judas Tadeu, na Habilitação em Artes Cênicas. Fui convidado para ministrar aulas no CACEM, ofertando a Disciplina de Interpretação II, que estuda os procedimentos dramaturgicos e cênicos do Teatro Épico/Dialético de Bertolt Brecht, permaneci na escola durante dois semestres consecutivos.

GM: Descreva um pouco o cotidiano de aulas lá na COTEATRO.

LP: Fiquei contente com o convite, pois o CACEM é uma escola de ensino médio/técnico de formação de ator, o que enriqueceria minha performance, já que estava ministrando aula na Habilitação em Artes Cênicas da UFMA. Na habilitação, existe sempre o questionamento dos discentes sobre a dedicação em relação ao trabalho do ator, pois, alguns dizem que, sendo um curso de formação de professores, a exigência com o trabalho do ator deveria ser minimizada. Essa discussão é bastante antiga e, na minha formação na habilitação em Artes Cênicas em São Paulo, este ponto também era debatido, mas a minha turma venceu esta etapa, realizando trabalhos importantes, nos quais o ator passou a ter tanta importância quanto à formação do professor. Só com o passar dos anos, é que realmente essa discussão tomou rumos mais promissores e, agora, se entroniza finalmente o docente-artista. Sempre busquei fazer com que o alunado, tanto do CACEM como da Habilitação, passasse a se interessar em aprofundar aspectos interpretativos, propondo textos que os desafiassem, sem esquecer as questões pedagógicas que estavam implícitas no próprio ato da representação como ator, mas também em relação ao processo do coletivo, no embate das individualidades, e na aceitação do OUTRO, com suas próprias dificuldades. Na verdade, a formação é de mão dupla - dialética. Como posso somente pensar o teatro teoricamente, sem uma prática que vá ao encontro da teoria? Este será sempre o desafio!

É claro, que no CACEM, as leituras foram minimizadas em prol da prática, mesmo porque uma parcela dos alunos da escola sentia dificuldades nas leituras, dado que algumas disciplinas como Filosofia e Sociologia são basilares para se entender a

complexa teoria do teatro brechtiano. Mesmo os alunos da Habilitação em Artes Cênicas sentiam dificuldades, mas tinham uma base teórica destas áreas como antecedente em seus currículos.

Sempre acreditei que a montagem de um espetáculo com um texto com características épicas bem definidas, poderia ajudar o alunado a fazer a ponte com os textos teóricos, buscando realizar uma prática com os elementos que estavam na teoria. Como disse antes, existia uma fragilidade de uma boa parcela de alunos, relacionada à teoria. E, em se tratando de Brecht, as dimensões éticas, estéticas e políticas estão amalgamadas de forma bem sedimentadas.

A dimensão ética do trabalho do ator propõe muitos debates, e coloca o alunado frente a frente com o porquê realmente estou querendo fazer teatro. Assim como temos um Stanislavski com textos pontuais sobre a ética no teatro, também teremos um Brecht, um Grotowsky, um Meyerhold e outros. Como nunca tivemos uma reunião de planejamento entre os professores, não sabia até que ponto estes alunos travaram ou não essa discussão. A questão ética proposta na teoria brechtiana, está diretamente relacionada com o embate do coletivo com o individual, isto é, do privado x público, isto é fundamental para se entender sua teoria e, na própria dramaturgia os personagens travam este diálogo.

Quanto à dimensão estética, Brecht irá realizar uma pesquisa monumental sobre o conceito de épico, desde os gregos, passando pelo medieval e buscando reforço no Oriente. Como então o alunado poderia entender essa evolução do pensador Brecht, se não ler sua teoria ou se as aulas de História de Teatro não foram eficientes? Somente a prática não dá conta de responder as dúvidas que surgiriam no alunado. Como o alunado pode entender este conceito, se não dominar o que é épico, lírico e dramático? Como isso se deu historicamente nos períodos da História do Teatro Mundial? São questões que antecedem o domínio do conceito? Quando estou falando sobre estética, aqui estão presentes as questões de dramaturgia e encenação. Os recursos de distanciamento estão presentes em ambos, são complementares, e os elementos são interdependentes.

Um problema bastante comum, seja no CACEM, na Habilitação em Artes Cênicas ou na Licenciatura em Teatro, é a questão da emoção x razão. Quanto mal-entendido está por trás de tudo isso! Muitos acham que teatro é somente emoção, a razão está fora de cogitação! Nenhum teórico descartou a razão, mesmo um Artaud! Não sei se o foco

emocional foi bastante forte em Interpretação I – Stanislavski, que era difícil para os alunos entenderem a “dualidade do ator” proposta no método psicofísico do mestre russo, e o entendimento do distanciamento brechtiano passa por este entendimento. Enfim, esta discussão só passará a ser “resolvida” na prática.

Outro debate acirrado é em relação à dimensão política do teatro. E, neste aspecto, a Filosofia é importante desde os gregos – o ser humano é um ser político. É como se eles quisessem desvincular o teatro da política e da economia. Esta última é uma presença que paira sobre todo o processo, basta pensarmos em produção dos espetáculos, cachês dos atores etc. Não tem como descartar estas dimensões do fazer teatral.

Explicito que as duas turmas em que estive ministrando esta Disciplina, tiveram recepções diferenciadas. A primeira, porque os alunos já estavam envolvidos com trabalhos com o Tácito Borrvalho², um aluno já trabalhava com direção, outros já tinham formação universitária e, neste sentido, as discussões foram mais acirradas e o debate ficou bastante interessante e produtivo. A outra turma, com um número de alunos bem superior à primeira, sentiu bastante dificuldade, e aqui um ponto é fundamental, a teoria precisa estar acompanhando a formação. E a pouca leitura anterior prejudica quando você necessita se aprofundar em aspectos, inclusive sobre o marxismo tão presente no pensamento de Brecht.

Mas, na verdade, cada turma com suas especificidades, acabou tendo uma produção interessante. Os laboratórios planejados eram recebidos com bastante entusiasmo, o que os projetavam em situações até então não vivenciadas, segundo eles, nas avaliações finais. Acredito que foi um desafio ímpar na minha passagem pelo CACEM.

GM: E, de repente, isso acontecia muito mais porque tinha pessoas que iam muito mais como um veículo pra sei lá, acabar com a timidez ou não propriamente para uma formação de ator, tinha pessoas com esse objetivo lá ou pessoas com objetivos mesmo de serem atores?

LP: É difícil responder esta pergunta. E só iremos perceber mesmo se aqueles alunos

² Teatrólogo maranhense, fundador da Companhia Oficina de Teatro (COTEATRO), companhia de teatro que deu origem ao Centro de Artes Cênicas do Maranhão (CACEM).

estavam ali para buscar um processo que os ajudassem a perder a timidez ou pelo interesse pela formação propriamente dita do ator, vendo-os em cena mais tarde, em alguma produção. Mas, como as produções são escassas no meio teatral de São Luís, acabamos por não vermos mais a maioria desses alunos em alguma peça mais tarde. Estes dois caminhos estão imbricados. O teatro ajuda no processo de autoconhecimento, e este é necessário para se buscar uma formação mais consistente. Acredito que seja um ganho para quem faz um curso de teatro. Se o curso não levar estes alunos para a cena, mas pelo menos teremos um espectador mais envolvido com o pensar-fazer teatro. Isso também é importante! Será um espectador especial! Mas, comparando as duas turmas, percebi que em uma delas, um interesse mais claro em relação à formação do ator, nas mais diversas dimensões que o teatro abrange, mesmo porque os questionamentos eram mais contundentes, estavam mais alinhados com uma postura de quem quer enveredar sua vida fazendo teatro.

GM: Como se dava a relação gestão x professores?

LP: Praticamente não existia. Eu senti falta de um processo avaliativo por parte dos professores em relação às turmas. Passo a conhecer melhor os alunos quando um ou mais professores falam sobre eles, como se envolvem com a teoria e com a prática, quais as dificuldades de cada um, se existe uma disciplina relacionada aos horários, etc. São pontos importantes para serem debatidos entre os professores. Acredito que todos entravam para ministrar as Disciplinas meio que no “escuro”. Aqueles alunos não estavam mais em branco, eles passaram por experiências anteriores, e isso não se pode descartar assim, como se eles não tivessem uma história anterior. Este problema é grave, não só no CACEM, mas em qualquer curso, seja ele técnico ou universitário. As reuniões pedagógicas são importantíssimas e merecem fazer parte do trabalho dos docentes, e um bom Coordenador de Curso deve estar muito presente nesta questão. É uma ajuda e tanto! Na Licenciatura, os comentários aparecem não na regularidade das reuniões pedagógicas, mas em momentos outros, nas próprias relações entre os docentes, e isso depende muito de como cada professor está engajado com a produtividade dos alunos dentro do curso.

Só para citar um exemplo de como estas reuniões são importantes: fico sabendo na reunião pedagógica que uma turma tem dificuldade em relação às leituras e aos

seminários, que eles podem estar apresentando para agilizar o processo. Posso, assim, estar planejando uma metodologia de inseri-los mais neste procedimento, criando estratégias mais diretas, enquanto que em outra turma, não há dificuldade, posso planejar outra metodologia. Mas, se planejo sem ter uma visão de como as turmas chegam para mim, planejo no escuro e, somente no processo andando, é que tenho que mudar de estratégia. Isto é perda de tempo e desgaste que passei planejando. Quero dizer que mesmo sabendo de determinadas características de uma turma, quantas vezes não temos que mudar nosso planejamento, até aproximar de um jeito que se aproxima mais da característica de cada turma. Os exemplos são os mais diversos, e podem chegar aos conteúdos. O que estes alunos estudaram antes, que conteúdos sobre ética, estética e política eles debateram? Ouvi muito dos discentes: “Nunca imaginei que o teatro pudesse propor estas questões”. E aí, tenho que dizer: “Mas este conteúdo era para ser trabalhado em tal ou tal Disciplina”. O aluno precisa sentir que está progredindo, que um conteúdo que está sendo trabalhado agora, tinha que ter sido discutido antes, em uma Disciplina anterior.

Resumindo: senti-me solitário em relação à gestão da escola, no que diz respeito a reunir seus professores e discutirmos os problemas de cada turma e, porque não, até de alguns alunos que merecem um tratamento especial, tanto no sentido de que se projetam no curso, como daqueles que se sentem deslocados, perdidos. Um grupo de docentes que trabalha unido, com preocupações comuns com o curso, é obvio que o alunado também percebe o que está acontecendo - que os docentes têm uma linguagem comum e caminham em uma mesma direção. E aí o aluno é estimulado, porque sabe que existe uma preocupação dos docentes com sua formação, e as mudanças podem acontecer aí, quando ele percebe que precisa ser mais responsável e compromissado com o que está fazendo naquele curso.

GM: Já havia interferência do poder público na escola quando você estava por lá?

LP: O tempo de experiência foi bastante curto, meteórico dentro da escola. Quando estava me acostumando com o trabalho na escola, fui “convidado a me retirar”, por motivos que não vem ao caso aqui. No fundo, todos sabem, tanto docentes como discentes que os problemas existem. Sejam eles relacionados ao currículo, questões - pedagógicas,

artísticas, éticas, políticas, ou mesmo de espaços adequados para as aulas. Mas, como somos colocados de certa forma “isolados”, entrar nas brechas das complicações, fica difícil se não somos um coletivo de docentes e também de discentes. Não existe força para mudança, e tudo continua como está, com os problemas sempre se agravando. Lembro-me que os salários sempre chegaram atrasados, e isso gerava muita controvérsia entre os professores. Era sempre um momento crítico e todos ficavam sabendo que o Estado não pagava em dia, os docentes. Os alunos reclamavam que não existiam verbas para pagar as montagens das turmas. Mas, pergunto: se docentes e discentes vivem em “isolamento” como podem cobrar do Estado uma política mais direta para sanar os problemas, que possibilite um desenvolvimento mais eficiente dessas turmas, e que os trabalhos que eles fazem sejam vistos pelo público e não somente pelos seus familiares e convidados?

GM: Em relação à estrutura física da escola?

LP: Algumas coisas incomodavam. Por exemplo: o espaço onde aconteciam as aulas práticas do CACEM, era em uma sala ampla, interessante por sinal, e outro espaço para aulas teóricas, dividido por uma divisória, em um prédio no Reviver³. Existia certo constrangimento quando duas turmas estavam tendo aulas. Havia interferência é claro! Sem contar que, junto a estes dois espaços, funcionava a Secretaria da COTEATRO⁴ e, num canto, um imenso guarda-roupa, com as produções que eram realizadas pelo Tácito. Existia certo burburinho, ou de algum aluno que entrava, ou mesmo o pessoal da secretaria, ou dos atores da COTEATRO. Muitas vezes, senti que isso tolhia a liberdade dos alunos. Acredito, quando estamos em uma sala de aula, esta deve estar totalmente separada de outros ambientes. É necessário que professor e alunos criem uma atmosfera de concentração para que o trabalho de criação se desenvolva. Assim, professor e alunos sentir-se-ão mais livres para dizerem o que sentem, sem serem tolhidos por qualquer

³ O Reviver refere-se ao projeto de reestruturação do Bairro da Praia Grande, Centro de São Luís, onde está localizado o Centro Histórico. Inaugurado em dezembro de 1989, o projeto previa a restauração dos sobrados, calçadas, e as ruas estreitas com seus paralelepípedos, além de outros elementos que revivificasse os tempos áureos da cidade. Desde então, comumente, fala-se “Reviver” referindo-se a uma extensão contemplada por esse projeto no Bairro da Praia Grande.

⁴ Companhia Oficina de Teatro, que tem como um dos seus principais fundadores o teatrólogo maranhense Tácito Borralho (1948-), criadora do Centro de Artes Cênicas do Maranhão (CACEM).

situação exterior à aula. O momento da criação é muito especial. Assuntos que estavam diretamente relacionados à formação ética dos discentes, relações com a escola, com o ensino-aprendizagem que eles criticavam, ficavam à deriva, eles não tinham liberdade para exporem seus problemas. Sentiam-se cerceados. A Disciplina que estava ministrando, buscava clarificar certos “*habitus naturalizados*” em nosso dia a dia, e por que não dizer também da prática com o teatro, ia contra certos procedimentos pedagógicos, antes vivenciados pelos alunos, e eles queriam entender isso.

Atualmente, o CACEM funciona na Rua Santo Antônio, em um casarão antigo, maravilhoso! Existe um pequeno teatro, salas para aulas isoladas, cantina, espaços alternativos para experimentações, enfim, é um espaço rico em virtualidades cênicas. É outra realidade. Parabenizo a conquista e a todos que estiveram envolvidos nela!

GM: Você acredita que a escola dava elementos necessários para que o ator em formação continuasse sua carreira, seu trabalho fora daquele espaço?

LP: Se formos pensar em termos de aprendizado básico, para assumir o mercado teatral fora, acredito que sim, em alguns aspectos, mesmo porque alguns professores da Habilitação em Artes Cênicas ministravam aulas no CACEM. Mas, acredito que esta pergunta envolve um currículo que merecia adequações, que envolvesse o alunado em um aprendizado, não só dos aspectos relacionados à interpretação, mas também sobre o teatro como um todo, isto é, elementos da encenação e produção de espetáculo. Farei uma comparação com a EAD⁵. O currículo da EAD quando me formei, acredito que supria algumas deficiências, mas não todas. Mas tinha uma situação muito interessante no processo, que era termos que, ao final de cada semestre, apresentar um espetáculo. Minha turma teve a sorte de ter diretores que envolveram os alunos no processo de criação de todos os elementos do espetáculo. Em três montagens, a turma se envolveu com figurinos, cenários, iluminação, maquiagem e divulgação. Fazíamos oficinas destes elementos para o espetáculo, fazíamos mutirão para pregarmos cartazes no centro de São Paulo, em bares, boites, muros da cidade, restaurantes onde a classe teatral se reunia depois dos ensaios e dos espetáculos, tudo se transformava em uma grande festa. Isto criava uma harmonia na turma, pois todos participavam, e nos projetava para dentro do espetáculo, discutíamos o

⁵ Escola de Arte Dramática-USP

espetáculo em andamento com outros atores, isto era muito positivo. Enfim, assumíamos o que estávamos fazendo. Existia uma verba mínima para as montagens e para pagar o diretor, que a turma inclusive convidava para dirigir, de acordo com o que conhecíamos deste diretor, dos espetáculos que assistíamos dele no teatro profissional. Isto era muito bom, pois terminávamos a temporada com ideia de missão cumprida. Veja, se o currículo da escola não supria as necessidades que inclusive questionávamos, mas a experiência coletiva nos propiciava um conhecimento do pensar-fazer teatro, desde o texto até a sua *mise-en-scène* final. As nossas melhores lembranças sempre foram as que estiveram relacionadas com este fazer do coletivo. Não sei como está o currículo da EAD hoje! Mas existiam críticas por parte dos alunos.

Isso não existia no CACEM. Nos dois trabalhos finais, sempre tivemos que nos virar para apresentar alguma coisa, usando o máximo de criatividade para que pudesse acontecer o trabalho final. E, posso dizer que foram trabalhos muito interessantes, do ponto de vista da interpretação, pois de resto não podíamos contar com nenhuma verba do Estado.

Vamos pensar agora no que estava acontecendo na UFMA. Também nunca tivemos verbas para as montagens, mas aconteceram trabalhos de nível bom com algumas turmas, isto se falando da Habilitação em Artes Cênicas. Mas, com a reformulação do Curso para Licenciatura em Teatro, tivemos ganhos extraordinários. Por mais que nosso currículo ainda precise ser reformulado, esta visão mais ampla do teatro, não só da formação do docente-artista, mas dos elementos do espetáculo como um todo, até a produção, isto a Universidade consegue sensibilizar os alunos. Isto reflete na formação de grupos de teatro dentro do próprio curso, coisa que não acontecia no CACEM. Isso é um ganho para a cena maranhense.

Na EAD, os alunos tinham a possibilidade de se inserirem no mercado de trabalho, porque existia, frágil, mas existia. Senão, alguns formavam grupos, ou iam para a televisão, como muitos fizeram. Os poucos grupos existentes na cena de São Luís, não absorvem estes alunos. Grupos que vivem em dificuldades financeiras, sem espaços para trabalhar, sem uma política cultural para o teatro, que estimule a criação de novos grupos. Acredito que poderia sim, muitos deles estarem na cena maranhense, mas a situação política-estética - macro - é cruel com o desenvolvimento das artes cênicas no Estado como um todo. O teatro não faz parte dos projetos governamentais, os políticos acreditam

que o povo deve ficar onde está, é melhor que assim seja. Amém!

GM: Existia na sua disciplina a ideia de reprovação?

LP: A ideia de reprovação existia sim, mas não me lembro de algum ficar reprovado. Se acontecia alguma reprovação, era porque o aluno desaparecia das aulas, abandonando o curso ou por outro motivo de doença. Com todas as dificuldades que tenho explicitado, os alunos conseguiam chegar a um trabalho final e isso, pelo menos, já era algum sinal positivo, iam até o fim da Disciplina. Como acabei priorizando os aspectos práticos da Disciplina, e eles estiveram interessados na montagem, isto já contava muito para a minha avaliação.

Lembro-me que nossos trabalhos na EAD tinham uma banca para analisar as interpretações dos alunos nas montagens. Alguns amigos ficaram reprovados. Acredito que este procedimento poderia ser adotado aqui, cria uma certa responsabilidade no aluno, e a dedicação pode crescer durante a sua estadia na escola.

GM: O que é formar atores para você?

LP: A formação do ator é um processo que não tem fim. Marlon Brando disse que “A profissão da prostituta não é a mais antiga, e sim a do ator”. O processo mimético faz parte da vida de todo ser humano, e está na raiz da arte dramática. As máscaras dos atores sociais se multiplicam durante a vida. O ator sempre está colocando uma nova máscara de um personagem, isso enriquece sua vida espiritual. A própria experiência de nossa vida é um alimento para o ator. As técnicas que vamos vivenciando, ao longo de nosso processo de formação, embasadas em matrizes dos teóricos mais importantes do século XX, são importantíssimas, mas os atores são seres livres, eles se aderem em alguns momentos a certas técnicas, transformam-nas a seu bel-prazer. No fundo, são seres mutantes, estão sempre buscando algo novo. E é isso que os impulsionam, que os fazem sempre vivos. Os verdadeiros artistas são insaciáveis. A sensação de incompletude está presente no cerne de sua profissão. Eu não acredito naquele ator que acha que já está pronto! Existem atores que passam a vida toda pensando em subir em cena com uma personagem, e só não o fazem, porque ainda não se sentem “prontos” para assumir aquele

papel. Esta humildade é que torna grandes os verdadeiros atores. Porque sabem que a vida também está imbricada com a sua profissão. Somos múltiplos em nossa identidade mais profunda. Não somos um UNO indivisível, somos seres fragmentados, e precisamos tomar consciência da identidade caleidoscópica que sempre seremos. Isso ajuda no teatro, impulsiona os processos internos. Todos os teóricos, partindo de Stanislavsky falaram sobre autoconhecimento. Acredito que esse seja o caminho.

A formação de um ator não está vinculada somente ao estudo e prática das teorias teatrais, mas precisa de uma educação corporal constante, aliada à sua opção espiritual, seja ela que crença for. O teatro é um campo complexo, agrega muitas áreas do conhecimento – Filosofia, Antropologia, Sociologia, Literatura, Física, Ciências Naturais, as linguagens artísticas, a mídia, etc. É necessário leituras e mais leituras. Será preciso escolher, e cada um irá buscar este “material” que sente falta. Cada um escolhe o que lhe falta! Por isso, a formação é continuada, *in process...* Stanislavsky dizia que “Se o teatro não te torna um ser humano melhor, fuja dele”.

GM: O que seria uma escola de teatro para você?

LP: Acredito que a responsabilidade de uma escola de teatro é muito grande. Ela precisa ter em seu ideário o compromisso com a transformação da sociedade, isto é, dos seres humanos em geral. O teatro, historicamente, sempre foi uma arma poderosa contra o sistema vigente. Ele sempre desmascarou a violência do governo instituído, por isso, perseguido, esquecido das pautas das políticas culturais dos governantes. Se formos pensar nestes dois milênios, na evolução do teatro, aprendemos bem pouco, pois ainda não conseguimos criar uma escola que se aproxima do ideal de um teatro, em que o seu povo está em primeiro lugar. Não é por falta de cabeças pensantes que esta escola ainda não esteja funcionando, dentro de nossa sociedade, mas acredito que nos falta coragem de assumir que o sistema vigente precisa “ruir” ... Mas, esta escola “ideal” precisa ter rigor intelectual e espiritual, e ser capaz de formar um ser humano mais conectado com a vida de seu povo. Como disse anteriormente, as áreas do conhecimento precisam fazer parte nesta formação, ou pelo menos, estimular a pesquisa nestes campos do conhecimento. Toda profissão exige disciplina, e o teatro muito mais! Se lermos Sobre uma Ética no Teatro de Stanislavski, ou os Princípios de um Grotowsky, ou um Pequeno

Organon para o Teatro de Brecht, veremos que tudo já foi dito, e eles deram os exemplos que até hoje estamos estudando... Estes mestres não podem ser esquecidos. São antenas para pensarmos então nesta escola “ideal”. O aluno que entrar em uma escola assim, com este rigor e essa disciplina, só terá duas opções: ou permanece e assume esta atitude responsável do pensar-fazer teatro ou sai e esquece o teatro. A mídia popularizou, quer dizer, banalizou a profissão do “ator”, do “artista” e todos são atores e artistas hoje em dia. Lembremos que, na raiz da arte dramática, a imitação está presente no desenvolvimento da personalidade do ser humano. Mas a profissão deste ser singular não pode cair no estereótipo que a cultura massificada pretende nos impor. Se, antes falamos que o sistema-mor tem que ruir, dentro dele está este outro sistema das *starletes* atuais, e o ator dessa nova escola precisa saber como funciona estes sistema-mor, e como o sistema teatral está incluído dentro dele. Por isso, Brecht é importante, porque mostrou como funciona este sistema e, principalmente, o sistema teatral. Então, uma escola “ideal” como estamos pensando, necessita de gestores, docentes, discentes, porteiros, pessoal da limpeza e da cantina, etc., envolvidos e conscientes da missão social e política que uma escola desta qualidade tem para a sociedade.

GM: Se você acha que alguma coisa nesse processo com o CACEM poderia ter sido melhor ou você corrigiria?

LP: Acredito que, o que fiz, naquele período, no CACEM, era o que tinha que ser feito. Dediquei-me completamente àqueles alunos, fui sincero, disse o que tinha que dizer quanto a alguns questionamentos que fizeram a mim, e não poderia mentir sobre o que penso. Dei o melhor de mim, mesmo nas condições adversas. Mas não podia mexer na estrutura da escola, mesmo sabendo que tinham problemas preocupantes. Estava chegando a São Luís, precisava conhecer como funcionavam as estruturas de poder, como pensam as pessoas que fazem teatro. Fico pensando que poderia ter sido mais corajoso e ter enfrentado algumas situações, com mais propriedade, mas não creio que era o momento, por isso me reservei. É como a situação do antropólogo que vai a campo e observa a situação em que se encontram os atores sociais e seu modo de vida. Ele entra e depois sai para analisar o que viu e sentiu. Eu acredito que a própria Disciplina de Interpretação II, que aborda os aspectos do teatro brechtiano, foi uma contribuição

naquele momento da escola, por isso, talvez eu tenha sido convidado para me “retirar”. Foi importante também a escola para mim, porque podia estar estabelecendo conexões com a formação do docente-artista na UFMA, e resgatar certos procedimentos cênicos vivenciados na EAD. Neste processo todo, eu também estou em formação, os alunos também me formam. Prestes a me “aposentar” pela Universidade, quem sabe eu não receba um convite para ministrar aulas no CACEM, e poder contribuir para a formação específica do ator no Maranhão. Como diria Lorca: “O tempo dirá com tempo”.

GM: Contribuição por escrito dias depois.

LP: Como disse no decorrer da entrevista, o CACEM, teve contribuições importantes na minha formação como professor, como o aprofundamento nas questões teóricas e práticas, pois como as aulas ministradas se voltavam para o trabalho do ator em específico, isso contribuiu de maneira positiva em meus conhecimentos, fazendo-me refletir sobre a minha experiência na Escola de Arte Dramática da USP, e retroalimentando meu trabalho no Curso de Licenciatura em Educação Artística - Habilitação em Artes Cênicas e na Licenciatura em Teatro. Mas não poderia deixar de deixar registrado nesta entrevista, o impulso que foi dado pelos alunos do CACEM, ao me fazerem um convite para a formação de um grupo de teatro de pesquisa. Neste sentido, percebe-se que os alunos daquela turma estavam inquietos com a situação do curso e da cena maranhense em geral. A proposta deles era de que eu dirigisse um trabalho com eles, realizando uma pesquisa que transgredisse a forma do pensar-fazer teatro, naquele momento, propondo uma discussão sobre os aspectos mais discutidos na cena brasileira e mundial. A proposta era tentadora e propunha um desafio nada confortável para quem acabara de chegar a São Luís. Fiquei de pensar e depois responder para eles. Tinha alguns textos que ficaram na minha memória, quando os li ainda em São Paulo. Mas, para mim, era como um sonho impossível montá-los, tal a complexidade do texto e o desafio para a interpretação dos atores. Eram as peças de Heiner Müller. Marcamos uma reunião, e esta já passei a contar com alunos também da Habilitação em Artes Cênicas, no final do curso. Lemos a peça *Hamletmachine*. O texto provocou um estranhamento e um desconforto nos atores. Queriam de início, entender o que o dramaturgo propunha. E acabaram desistindo da ideia. Insisti que deveríamos ler *A Missão*. Eles toparam. Apesar de o texto

ter provocado também um desconforto, mas o mesmo era mais penetrável. E decidiram enfrentar o desafio, sabendo que o mesmo propunha a ruptura que eles estavam desejando, tanto no nível dramático, como na pesquisa da interpretação a que deveriam se lançar. Foram dois anos de trabalho exaustivo, com leituras dos teóricos do teatro, debates acirrados sobre conceitos que estavam sendo trabalhados, no Teatro Contemporâneo, participação em diversos eventos internacionais, que aconteceram na UFMA, todos eles relacionados à temática que estávamos trabalhando, e um dos temas centrais que impulsionava o grupo, era a questão afrodescendente muito presente no texto, a revolução negra haitiana, a primeira da história da América Latina, e que influenciaria a Balaiada no Maranhão. A decisão de trabalhar com a metodologia do *work in progress* (trabalho em processo), era ideal, pois em todos os eventos importantes, apresentávamos um fragmento do texto. Esta também era uma forma de penetrarmos no texto aos poucos, *in process*, termo este que passou a fazer parte de nossa linguagem teatral. Ao mesmo tempo em que incomodava a classe teatral, que queria ver o trabalho já pronto, por outro lado, passamos a ter um público que acompanhava nossas intervenções em diferentes espaços (inusitados) da cidade. Em 1998, estreamos no Teatro Arthur Azevedo, contra minha vontade, pois a trajetória do espetáculo solicitava espaços alternativos. O grupo realizou poucas apresentações, participou de dois Festivais de Teatro e entrou em crise, se desarticulando totalmente. Eu fui fazer o mestrado sobre esta mesma experiência. Quero deixar claro que, a partir da encenação de *A Missão*, passei a pesquisar as questões afrodescendentes no Maranhão, porque o que me impressionava aqui, era a grande influência negra na cultura popular do Estado. Neste sentido, o convite dos alunos do CACEM, foi providencial e orientou toda a minha pesquisa que passei a desenvolver nas disciplinas do Curso e com o Cena Aberta. O arco da pesquisa chegou onde sonhava, com um texto sobre a Balaiada, em parceria com Igor Nascimento, diretor e dramaturgo do Grupo *Petit Mort*. A contradição fundamental de todo esse processo, foi que os alunos do CACEM, que fizeram o convite inicial, não chegaram até a estreia. Para mim, foi bastante triste a situação, pois eram atores com um potencial extremamente significativo, e o desejo dos mesmos, era exatamente com a ruptura de um processo tradicional de pensar-fazer teatro. Esta foi a grande contribuição desses alunos para a minha formação e a minha pesquisa atual. Só tenho a agradecer aos mesmos, e aos que ficaram até o final, enfrentando todas as dificuldades econômicas e estéticas que o trabalho propunha,

principalmente, quanto ao aspecto receptivo, produtivo, mas, estranhamente questionador de uma boa parte da classe artística, sobre a ideia de montar um dramaturgo alemão, no Maranhão. Mas, como o autor mesmo dizia, o Terceiro Mundo (América Latina) é um “tumor benigno”, e o mesmo, nos via como Esperança.

Entrevista realizada com Luiz Pazzini em 21 de março de 2015.