



O teatro maranhense e algumas perspectivas contemporâneas

Entrevista com Luiz Pazzini

Abimaelson: Seria possível afirmar que existiu um teatro moderno no Maranhão?

Luiz Pazzini: Sim acredito que sim, através de dois espetáculos. Quem inaugurou o moderno teatro maranhense, por um lado, foi Aldo Leite com o espetáculo *Tempo de Espera*. Até então, no Brasil, não lembro de nenhum espetáculo que tenha trabalhado com uma dramaturgia sem fala, somente visual, imagético e muito forte, bem crua, tendendo para um quase naturalismo, mas muito chocante, *Tempo de Espera* foi realmente uma novidade a nível regional e nacional. Por outro lado, *O Cavaleiro do Destino*, de Tácito Borralho, que também foi um grande sucesso, eu lembro até hoje das imagens, fortes imagens da cultura popular. O espetáculo tinha encanto, dança e era teatro mesmo, como podemos imaginar a ideia de moderno, um visual muito bonito, extremamente colorido, a forte presença do bumba-meu-boi, as cores da cultura popular, era um espetáculo vivo. *O Cavaleiro do Destino* muito vivo de colorido e *Tempo de Espera* completamente preto e branco, uma crueza, a eterna espera que vive o nordeste. Enfim, acredito que foram os dois grandes espetáculos do moderno teatro maranhense e que tiveram significativa repercussão no país. Eu assisti em São Paulo e sempre com casa cheia.

Abimaelson: Você chegou ao Maranhão na década de 1990, qual foi o panorama teatral encontrado aqui?

Luiz Pazzini: Neste período eu dou destaque a outro trabalho do Tácito Borralho, o espetáculo *Édipo Rei*, esta montagem de certa forma me fascinou porque era uma pesquisa que já estava entranhada na minha cabeça sobre o espaço. O *Édipo* de Tácito, eu lembro que, não assisti no *sítio do físico*¹, mas consegui ir ao palácio do governo que foi

¹ O espetáculo *Édipo Rei*, dirigido por Tácito Borralho, estreou em 1991, no Sítio do Físico. O Sítio Santo Antônio das Alegrias, mais conhecido como Sítio do Físico, foi construído no final do século XVIII e começo do século XIX, era de propriedade do Físico-Mor da Capitania Geral do Maranhão Antônio José da Silva Pereira e sediou a primeira indústria da região onde se fabricava cera e cal, além do trabalho com couro e arroz. Após a morte do Físico-Mor e término da produção industrial na região, o espaço foi se deteriorando ao longo dos anos, chegando ao seu abandono, suas ruínas foram tombadas em 1980 pelo governo estadual e hoje fazem parte do roteiro de visitas turísticas de São Luís. Em 1991, a procura de um cenário natural que pudesse receber a peça *Édipo Rei*, o diretor teatral Tácito Borralho fez as primeiras temporadas do espetáculo naquele espaço, utilizando as ruínas como composição da sua cenografia, naquele

muito interessante, um palco completamente despojado, uma montagem bem despojada com interpretações bem interessantes e o espetáculo tinha também uma ruptura muito forte com o espaço cênico. Acredito que o palácio do governo deveria ser mais explorado. Em alguns momentos o coro fazia umas interferências nos espaços, não necessariamente no espaço dos espectadores, mas nos corredores, onde o público ficava sentado, mas com a estrutura que o palácio do governo tem poderia ser mais explorado alguns nichos, ser mais aproveitada a arquitetura, principalmente o coro, que ficou num palco, mas com um cenário lindo, o palco de frente pro mar, o cenário era o mar de fundo, com o palco vazio, foram características marcantes e que já estavam presentes nesta relação de aproximação do público com espaço cênico, apesar de achar que a relação com o público não fica tão evidenciado.

Abimaelson: Seria possível afirmar que a montagem de *A Missão* seria o marco do teatro contemporâneo no estado?

Luiz Pazzini: Acredito que sim. Quando cheguei aqui eu senti falta de um movimento que já existia em São Paulo, como o *Macunaíma* do Antunes, as performances do *La Fura Del Bals* e as mostras de teatro com espetáculos que marcavam definitivamente a ideia de teatro contemporâneo, pós-dramático, performativo, enfim. Então montamos *A missão*, que foi uma ruptura bastante forte marcada por características da estética contemporânea, a presença do fragmento cênico, com apresentações em diversos espaços da cidade. Foram dois anos com fragmentos apresentados em bares a meia noite, locais públicos, escolas, enfim. O grupo, na época, ficou muito incomodado com a crítica, já que era muito ácida, algumas pessoas acreditavam que o espetáculo não tinha nada a ver com a cidade, então tinha alguns questionamentos como, por exemplo: qual a relação de Heiner Müller com o Maranhão? Um alemão! Ou seja, na cabeça das pessoas o questionamento era o seguinte: porque um grupo de teatro maranhense estava mexendo com a dramaturgia alemã, já que havia muita coisa da cultura popular para ser explorada no estado?

momento. O espetáculo até hoje é considerado uma das grandes transgressões estéticas do teatro moderno do Maranhão.

Abimaelson: Quer dizer então que no final da década de 1990 ainda não se tinha explicitamente, no Maranhão, a ideia de troca entre culturas, expansão territorial e percepção das interrelações entre o global e local?

Luiz Pazzini: Não. Eu não me lembro de existir um movimento teatral neste sentido. Por isso meu susto quando cheguei. O que me assustou foi exatamente isso, o que me perturbava mais era ver que o Maranhão ainda não tinha acordado para algumas rupturas já presentes no Brasil no início dos anos 90, que já aconteciam na América Latina e no mundo, tanto no que se refere a questão política quanto a questão estética.

Abimaelson: Então eu pressuponho que a montagem de *A missão* mexeu significativamente com as pessoas da cidade e com o elenco.

Luiz Pazzini: Nós sabíamos que não iríamos ter muito público, devido à densidade do texto, mas chegamos a apresentar para três mil pessoas em Brasília. No transcorrer da viagem para Brasília nós íamos apresentando onde parávamos para fazer o lanche. Eu lembro que quando chegamos em Imperatriz - MA, nós paramos num mercadinho na estrada e fizemos uma apresentação no meio da rua. Então observou-se como o texto era atual e se relacionava com aquele momento histórico. Na cena em que o *Debuisson* estava no embate com os outros personagens, por exemplo, no meio do mercado, o público começou a chamar o nome de Fernando Henrique Cardoso e o chamavam de traidor, ou seja, identificaram a figura central. A discussão ali estabelecida era sobre o processo ético revolucionário, então interessa a quem, somente a quem? Aos alemães? E a pergunta, então, deveria ser porque interessava só aos alemães? Este texto, o Müller escreveu pensando na realidade da América Latina, então faltava informação da crítica na época em relação a este processo e as questões políticas que estavam acontecendo no mundo, por isso a crítica não se sustentava, porque não tinha referências em relação às questões globais, somente ao local e o local, neste caso, não respondia as questões universais.

Abimaelson: Mas, vocês levaram o espetáculo para o palco italiano, como foi que isso aconteceu e quais os impactos desta mudança?

Luiz Pazzini: É verdade, mas eu não queria. O grupo tinha a intenção de levar o espetáculo como itinerante, era uma proposta itinerante e ficou sempre viva porque nós estávamos fazendo em processo e as questões estéticas e políticas iam surgindo processualmente. Quando eu viajei para um festival em Cáli, deixei uma tarefa com o grupo que era o seguinte eles: tinham que montar um fragmento durante os quinze dias que eu ficaria ausente. Eles montaram, fizeram o homem do elevador em um pé de manga. A mangueira estava cheia de cordas e de várias outras coisas, então a questão do processo já estava presente com eles, mas nós emperramos na produção, não tinha dinheiro, então como que nós íamos produzir o trabalho todo itinerante? Não tinha como. Era um espetáculo que sabíamos que tínhamos que fazer na raça, então se tivéssemos encontrado outro lugar para apresentar, não teríamos perdido algumas coisas, mas eu fui vencido pelo grupo, porque eles queriam fazer uma estreia com vários fragmentos e queriam que fosse no Teatro Arthur Azevedo², mas não era para ter ido para o teatro Arthur Azevedo, só que a produção não dava conta de fazer fora do teatro de forma itinerante, seriam mais gastos com um processo itinerante que montar palcos separados pela cidade. Por exemplo, a ideia era fazer estações, que era uma das coisas que o texto propunha, nós queríamos fazer a cena da chegada na Jamaica lá no Praia Grande, no cais do porto e os personagens chegando de navio, era essa a ideia, com bastante figurantes, mas a gente não tinha dinheiro para pagar figurantes. A cena do Primeiro Amor, nós gostaríamos que fosse no Palácio do Governo, no luxo de uma das salas do palácio, então isso foi crescendo e teríamos que ter uma logística que arrebentaria qualquer orçamento, então se escolheu o teatro Arthur Azevedo, por ser o teatro mais equipado, dava para utilizar mais recursos que somassem melhor ao trabalho e suas questões estéticas.

Abimaelson: Mas, foi possível romper que a estrutura do teatro, implodir a relação palco e plateia?

² Inaugurado em 1º de junho de 1817, teve como primeiro nome Teatro União e em 1852 passou a se chamar Teatro São Luiz, somente na década de 20 dos anos de 1900 foi chamado de Teatro Arthur Azevedo, que permanece com esta nomenclatura até os dias atuais. Edificado no estilo arquitetônico neoclássico, mantém até hoje suas características originais, sendo considerado a maior e mais antiga casa de espetáculos no estado do Maranhão.

Luiz Pazzini: Não, não teve como romper. Este rompimento apareceu mais na questão da interpretação, mas o espetáculo não rompeu com o espaço dentro do próprio espaço do teatro Arthur Azevedo. O teatro tinha umas complicações para mexer com este rompimento, a administração não deixava fazer nada. Nós imaginávamos uma cena no meio da plateia ou acima do público, mas não tinha como avançar o palco e transformá-lo quase num palco elisabetano, para romper um pouco mais, mas não dava. Então acabamos sendo vencidos mesmo e depois nós voltamos a fazer fragmentos em outros lugares, como fizemos em Brasília. Em Brasília fizemos quase todos os fragmentos dentro de uma quadra e depois dentro de um circo, conseguimos fazer o espetáculo muito rompido e em Guaramiranga nós despojamos completamente o palco, tirando todas as cortinas e tiramos tudo, enfim, o processo de trabalho tem dessas contradições, fizemos um trabalho maravilhoso processual, cheio de fragmentos, mas nas etapas finais não tinha dinheiro para bancar a logística que era muito pesada.

Abimaelson: Então, como vocês montaram o espetáculo?

Luiz Pazzini: Foi um espetáculo montado com recursos de lixo. A gente encontrava o lixo e fazia as coisas, então, por exemplo, eram canos que encontrávamos, uma cama de ferro que desmontamos e foi se transformando em instrumento musical e fomos fazendo de objeto cênico aquilo que encontrávamos e todos os participantes faziam junto, tudo. Era um processo de vivência mesmo. As máscaras, figurinos, adereços, tudo era feito pelo grupo, algumas coisas que precisavam de mais detalhes eram feitas por fora, como uma costura mais elaborada ou se precisasse soldar alguma coisa, mas tudo era uma vivência de grupo. Tinha muito debate ideológico, político e estético. As vezes era muita confusão, mas era isso mesmo. E era uma característica mesmo do teatro de grupo, o texto provocava tudo isso, dava um choque em todos nós. E os debates serviam para todo mundo tivesse clareza do que estava fazendo ali, de quais discursos políticos estavam sendo ditos ali, então, vinha os choques consigo primeiro e depois com o outro e depois com o grupo, então, o grupo sabia o que estava fazendo e que tinha uma força muito grande.

Abimaelson: Falando especificamente sobre o trabalho desenvolvido no Cena Aberta, por que encenação em movimento?

Luiz Pazzini: Porque está implícito nesta ideia de movimento o conceito de processo, de amostragem de processos. Durante o processo, ocorrem apresentações e estas provocam um movimento interno dentro da encenação. Então, se monta um fragmento do trabalho, que não é definitivo e que exige uma elaboração para se testar como aquele fragmento funciona, assim, se provoca este movimento quando se começa a apresentar sem que o trabalho já esteja “pronto”, não que esta ideia de pronto também já esteja acabada, mas sim *in* movimento. É uma exigência para que haja modificações, ou seja, é como se ficasse em aberto, não existe uma preocupação em deixar a encenação acabada, ela pode ser mexida, cortada, enxugada ou acrescentada. Então seria essa a ideia de movimento, o processo exige que a encenação seja modificada de forma contínua, por isso também esta ideia de *in process*, ou seja, a encenação nunca finaliza. A encenação pode até chegar a um “produto”, mas este nunca será o definitivo. Isto também está ligado a ideia de fazer experimentações com os próprios atores, um momento trabalha-se um personagem com determinado ator, depois este mesmo personagem pode ser trabalhado por uma atriz, ou seja, um jogo entre os atores, esta concepção de trabalho está muito relacionada a peça didática do Brecht e a dramaturgia do fragmento de Müller.

Abimaelson: Por que a peça didática especificamente?

Luiz Pazzini: Na verdade o que ocorre são variações, como por exemplo, a ideia do *work in process*, então são variantes que entram no processo, ou seja, são modelos que podem ser seguidos, mas podem ser transformados. O Brecht e o Müller já falavam disso, pode ser um modelo, mas não seria uma camisa de força, mas sim um parâmetro e a partir deste se constroem as possibilidades da cena. Então parte-se, por exemplo, de uma matriz, que pode ser do Grotowski, do Meyerhold ou do Stanislavski, mas se transforma, porque pra mim esta ideia de que você vai fazer uma coisa específica daquele teórico, do jeito que ele fazia, já não é mais possível, não acredito que seja possível você imitar ou copiar aquilo sendo que você não viveu aquela poética e, mesmo que você tivesse vivido e fosse um discípulo deles, provavelmente não faria o seu trabalho igual ao mestre, haveriam

modificações. Acredito que a peça didática entra no teatro e mexe com a estrutura no jeito de ensaiar, no jeito do ator pensar nas personagens, ou seja, seria uma forma de mexer com o ego do elenco e fazer com eles se coloquem num processo de experimentação sempre, o que ainda parece ser algo complicado para os artistas.

Abimaelson: Complicado?

Luiz Pazzini: Porque quando as pessoas começam a ter uma relação de pesquisa com os personagens, elas começam a se apossar e ater ciúmes deste e não conseguem dividir o que foi apreendido do personagem passando para o outro. Então isso faz parte de um processo de observação, para que se possa mexer com a estrutura dos ensaios e de como seria realizado o trabalho como ator, eliminando um pouco a disputa com a posse do personagem, que me irrita muito, utilizamos os princípios da peça didática como um dos meios possíveis de formação do ator, ou seja, são matrizes que se transformam.

Abimaelson: O que você faz, portanto, seria uma ressignificação da tradição?

Luiz Pazzini: Eu penso que na encenação cabem processos em que a tradição permanece. Nem sempre se despreza a tradição, existem coisas da tradição que são importantes, só existe o produto de hoje porque a tradição também trouxe tudo isso. Brecht, por exemplo, na sua teoria do teatro épico, há uma soma de questões anteriores que vem do teatro japonês, chinês, do grego com a presença do coro, entre outras coisas, ou seja, ele realizou um estudo sobre a evolução ocorrida no teatro nestes tempos todos. Não há um desprezo com a tradição, o que existe são somas de processos que estão longe de serem inspirações geniais. Sempre há uma referência que se torna retroalimentada, ou seja, são processos em movimentos, tudo é muito dinâmico e isso provoca um dinamismo de recursos que se misturam, assim, a liberdade de mexer na encenação se torna muito maior.

Abimaelson: Mas como acontece o processo de amostragem, como vocês chegam à conclusão de que este processo já pode ser socializado com um determinado público?

Luiz Pazzini: Acredito que há um momento, diante de alguma segurança, que o trabalho pode ser mostrado, alguma coisa que já esteja mais madura, não que isso já seja o definitivo, mas que já haja algum “produto” que possa ser compartilhado de forma interessante, onde se perceba que já existe um trabalho encaminhado, que as coisas já estão se arredondando. Eu acredito que sempre haverá modificações nos nossos trabalhos, então se o encenador quiser e se o elenco tiver disposto a dar continuidade em novas formas de fazer a encenação, nós seguimos com o processo até onde for possível. Eu acredito que tudo isso arreventa um pouco com o teatro tradicional e busca outro olhar do público. Dar-se a possibilidade de o espectador tornar-se mais ativo, nem sempre eles querem ficar sentados no escuro como se fosse um cineminha. O Zé Celso, por exemplo, faz muito isso, ele convida o público a participar e as pessoas entram nas cenas com suas referências, não se pede referências de ator, mas aquelas que são do próprio público. Porque as convenções se abrem e são mais explícitas, então não há problemas se o espectador entrar em cena, pois não se pede que ele seja ator, mas sim que jogue com a encenação.

Abimaelson: Sobre o espetáculo *Diálogos das Memórias: O Imperador Jones*, qual a importância da apresentação na cidade de Alcântara. Um espetáculo cujo processo dramaturgico tinha uma consistência intelectual muito aprofundada e foi apresentado em um município sem grandes investimentos neste tipo de fazer cultural, não poderia haver problemas de assimilação por parte do público?

Luiz Pazzini: Em Alcântara nós tínhamos um público mais específico, tinha umas lideranças de remanescentes quilombolas e pessoas da cidade. É verdade que há uma certa erudição na dramaturgia, mas há também a presença do ator, ou seja, como ele se projeta no trabalho se torna fundamental para existir uma relação da encenação com os espectadores. Isto porque o ator, com seu trabalho corporal, acrescenta na dramaturgia outros significados e extrapola a esfera erudita do texto, fazendo com que o espectador perceba que há uma substância interessante entre as personagens que vai para além do texto falado, pois a encenação também está na ação física dos atores. Talvez o espectador não entenda exatamente a palavra em si, aquela coisa erudita, mas entende que há um jogo de relações de poder, que determinado personagem está projetando ódio ou que luta

contra alguma coisa. E era bem evidente isso, o Imperador Jones tinha muitas polaridades, ou seja, havia um protagonista, mas havia outro que jogava do outro lado, cada um com lutas diferenciadas. Então, por exemplo, na cena do julgamento do Negro Cosme, existem pessoas que defendem a revolução, que atacam a revolução e que ficam no meio termo, ou seja, existem elementos contrastantes que público vai perceber. O público pode não sacar todas as palavras, mas, na verdade, eu acredito que nenhum público entende todos os textos, nenhum público consegue captar tudo que um texto quer dizer, texto falado! Ele pode captar outras coisas, entrar por outros canais, pelo sensível, pelo olhar, pelo tátil, pelos sentidos, por meio da razão, pode captar várias coisas que podem ficar impregnadas nele. Enfim, eu não acredito que o espectador entenda por completo um texto, seja erudito ou não, existem outros canais de comunicação.

Abimaelson: Já que o texto seria apenas um dos canais de comunicação, quais seriam os outros canais geradores de saber na encenação?

Luiz Pazzini: A ação estava se passando na frente do público, então desta ação lhe ficará algo. Nós podemos voltar à montagem de *A missão*, por exemplo, quando apresentamos num mercado em Imperatriz - MA. A cena do *Debuissou* era muito erudita, no que se refere a dramaturgia. Nós sabíamos que o personagem tinha uma característica muito forte e era o que estava acontecendo com o presidente, então o público fez imediatamente a relação como o presidente e começaram a gritar fora Fernando Henrique. Ou seja, se o público se manifesta dizendo que aquele personagem estava relacionado com um discurso que era semelhante ao do presidente, então eu pergunto: será que eles não estão entendendo alguma coisa, seria só o sensorial que atinge ou tem algo mais, na razão, no discurso, na imagem? Algo das palavras também ficava, porque eles podem entender as palavras do jeito deles, por mais que as palavras sejam eruditas, ou seja, compreendem por meio da ação que alguém reprime e alguém está sendo reprimido.

Abimaelson: E no caso específico do *Diálogo das Memórias: O Imperador Jones*. Existem elementos além do texto, outros signos da cena que comunicavam o discurso?

Luiz Pazzini: Olha só, o Negro Cosme é um herói, mas não é tratado como um herói, porque a crítica oficial o trata como um facínora, já que ele matou na revolução, mas ele tinha que matar, a revolução mata os seus filhos, ou seja, o processo nos leva a pensar se ele era herói ou anti-herói. O que houve então? Foi feito um contraponto entre as personagens, por um lado o Negro Cosme que buscava a liberdade e por outro o Jones que reprendia a liberdade e a roubava do próprio povo negro. Então acredito que seja muito fácil entender uma cena em que alguém reprime, alguém rouba e leva o dinheiro do povo. Tanto é que o texto do O'Neill, não é nada intelectual no sentido erudito, porque a linguagem do Jones é com falas de sotaques e dialetos, ou sejam repleto de palavras que não são pronunciadas corretamente do ponto de vista gramatical e isso gera uma relação proximal com o público. Então, o que teria de extraordinário para ser compreendido por parte do público, além daquilo que está se mostrando? O que está se mostrando é que tem alguém que rouba, massacra o povo e depois coloca o dinheiro no paraíso fiscal. Será que o público não consegue fazer essa ligação, com tudo que ele vê na televisão? Ou seja, que os políticos estão roubando e que continua tudo igual. Quer dizer, eu penso que às vezes se subestima o público, achando que ele não sabe fazer a ligação entre as ações e o que está acontecendo no mundo, como se eles fossem uma tábua rasa e só se escreve ali aquilo que ele vai entender. Mas o que ele vai entender? Quem é que sabe? É claro que existem espetáculos que são para públicos específicos, mas não era o caso do Imperador Jones, porque esse trabalho tanto poderia ser apresentado para um público intelectual, como foi, quanto para um público não conhecedor de teatro, como os quilombolas da apresentação em Alcântara.

Abimaelson: Já falamos sobre a questão do texto e a questão do espaço na encenação em movimento?

Luiz Pazzini: Este seria outro elemento importante, o espaço. No caso do Jones, em Alcântara, tratava-se do espaço histórico. É como se aquilo que acontece no espaço histórico adquirisse vida, ou seja, as ruínas se transformam em outra coisa. Criar cenas nas ruínas históricas, subir naquelas paredes, faz com que o público não veja mais aquele espaço apenas como uma ruína histórica, mas que identifique que foi realizado ali um trabalho estético e político, ou seja, havendo uma experiência estética o espaço não será

mais o mesmo, pois o público vai valorar o espaço de forma estética, vai ter outra visão sobre aquele lugar, isso é muito importante para o teatro hoje.

Abimaelson: Importante por quê?

Luiz Pazzini: Primeiro porque essa relação é difícil para o ator e sua interpretação, de manter a relação com o espaço e, segundo, porque esta ruptura acontece mais forte ainda com o público, pois ele vai precisar encontrar o seu lugar na encenação. Em alguns casos o público fica parado em um lugar e não consegue nem se mexer, sem saber para onde ir. O redimensionamento do espaço cênico, às vezes, provoca o espectador de tal modo que, em determinados momentos, o público não sabe se pode se movimentar entre as cenas. É necessário que haja uma comunicação na qual o espectador perceba que pode participar da encenação do local que ele quiser. É necessário darmos mecanismos para que o público compreenda que pode se movimentar e assim fazemos com que mudem de lugar, mas a ideia é que o público faça a escolha de onde quer ver. Se quer ver de longe é porque a sua opção é não ficar próximo da cena, por motivos próprios, as suas referências talvez não permitem que chegue para perto da cena e os mais curiosos talvez queiram se aproximar mais, ou seja, há opções.

Abimaelson: Mas, como que a ideia de espaço contribui na encenação em movimento?

Luiz Pazzini: O espaço é utilizado como rito de passagem, de forma cerimonial e ritualística, ou seja, como um jogo de preenchimento entre público e cena. Os espaços tornam-se habitados pelo movimento estético e os elementos do espetáculo vão se acoplando, contribuindo assim na ideia de encenação em movimento, pois esta se transforma gerando um movimento interno do processo junto ao público.

Abimaelson: Por que trabalhar com espaços inusitados?

Luiz Pazzini: A pesquisa sobre espaços inusitados faz parte da minha história desde a graduação em São Paulo. Naquela época eu tive a oportunidade de ver trabalhos como, por exemplo, o do *La Fura Dels Baus*. Quando cheguei ao Maranhão, nós não tínhamos

salas de aula amplas, dávamos aulas em espaços pequenos, então a sala de aula era transformada em espaço inusitado. Quando o curso mudou para o Centro de Ciências Humanas a pesquisa foi intensificada. A partir daquele momento todas as montagens das disciplinas eram em espaços inusitados, primeiro por que não se tinha um teatro e, por outro lado, eu estava querendo aprimorar a pesquisa, então as necessidades se juntaram e o espaço da sala de aula já não interessava mais, porque o importante era visualizar outras possibilidades naquele prédio.

Abimaelson: O espaço físico do Centro de Ciências Humanas desempenhou um papel fundamental na criação dos trabalhos do Cena Aberta ao longo destes anos, qual a sua relação e a do grupo com o prédio?

Luiz Pazzini: Eu sempre achei o CCH um espaço totalmente inusitado, é uma maquete para cena, ele se mostra como um cenário. O CCH tem nichos, existem espaços abandonados que não são usadas, ou seja, espaços que não são habitados, as pessoas não usam os espaços. Então estes nichos abandonados me perturbavam muito, porque nós sempre precisávamos de espaço para trabalhar e o CCH era repleto de espaços não trabalhados.

Abimaelson: Quais as relações possíveis entre a encenação e os espectadores quando se trata de espaços inusitados?

Luiz Pazzini: Uma vez depois de assistir a montagem de *Victor e os Anjos*, um estudante de filosofia falou assim: “eu não sou mais público, eu sou cena, eu não sei mais qual é o meu espaço, eu fiquei sem espaço”. Ou seja, na verdade o espaço era todo dele, só que este tinha sido desconstruído e isso gerava uma sensação de estranhamento. O espaço se abria ao ponto de ele virar o espectador mais privilegiado se ele quisesse, porque abriam-se as possibilidades de participar da cena.

Abimaelson: Essas relações puderam ser instauradas na encenação em movimento do Imperador Jones?

Luiz Pazzini: Acredito que sim, principalmente nas ruínas de Alcântara, que é um espaço impregnado de memórias e que se relacionava com a discussão que foi levada para lá. Estávamos com um espetáculo que tratava da história dos escravos e os escravos estiveram ali naquele espaço, naquelas ruínas. Então, o espectador que por lá passou, esteve diante de uma experiência estética marcada pela memória de um povo. Alguém pode dizer: ah! Mais isso é abstração. Não, não é abstração! O espaço histórico fica impregnado, o espaço do teatro está sempre impregnado das coisas que passam por lá. Torna-se o espaço em que as paredes absorvem o que foi dito pelos atores, por que são coisas importantes que são ditas, está se discutido sobre o ser humano, então fica um clima instaurado, algo fica. Algumas pessoas da cidade, quando estou por lá, sempre relatam sobre a apresentação nas ruínas, então para as pessoas que estiveram na apresentação sempre há uma lembrança do que se viu.

Abimaelson: Então o que da apresentação de Alcântara, ficou de importante para o processo interno do grupo?

Luiz Pazzini: Eu acredito que toda a experiência do Imperador Jones, em Alcântara, foi muito significativa e criou-se uma experiência muito forte de teatro, as pessoas ficaram marcadas por aquele processo e cresceram muito no trabalho. A partir do momento que começamos a trabalhar com a ideia de vivência de grupo, modificamos a rotina de todos. Porque tirou-se o grupo de uma rotina de ensaios na capital e ao mexer nesta rotina se proporcionou novas experiências grupais, onde as pessoas conviviam e se conheciam um pouco mais, ou seja, gerou certa intimidade durante aquela imersão que eu acredito que transpareceu na encenação. O elenco começou a conversar de forma mais aprofundada sobre teatro, com mais liberdade. Essas vivências já eram realizadas por grupos no mundo como, por exemplo, as vivências do *living theater* e dos espetáculos de Grotowski. Então isso são questões possíveis de serem trabalhadas pelo teatro contemporâneo. Eu acredito que quebrar com a rotina do grupo é importante para o trabalho individual e coletivo.

Abimaelson: Vocês fizeram também uma apresentação no fosso do teatro, no Arthur Azevedo.

Luiz Pazzini: Fez parte dessa sequência de experimentações em movimento, até se chegar em uma formatação, que eu acho bastante rico para o ator, bastante rico para o elenco e para o espetáculo em si. No fosso do teatro, aquela apresentação, foi um dos momentos mais radicais do processo. Ali tinha a metáfora da coisa da escravidão metaforizando o teatro, metaforizando o espaço. Então o fosso do teatro Arthur Azevedo, não o palco, o fosso, ali estaria o próprio navio negreiro, era importante colocar as pessoas embaixo do palco e não em cima dele, mas ali foi uma experiência radical. Já tinha umas características de performance durante o processo, mas ali saiu do teatro e foi para performance. Tínhamos o roteiro e as pessoas tinham uma ordem de falas, umas falavam depois das outras numa dada ordem enquanto o público entrava. Só que, até chegar no local onde realmente acontecia a ação, que era no fosso, os atores estavam completamente tomados, já estavam num processo de percepção completamente explodida, um meio transe dominado, mas que ninguém dominava mais. Porque o fragmento vinha acontecendo desde a fila fora do teatro até chegar onde a ação iria acontecer mesmo, mas antes de a ação acontecer, já estavam todos tomados por uma energia muito forte, viva, de negritude. Tinha a música, o tambor, os cheiros, aquele povo todo, aqueles pontos de luz, aquela escuridão, uma loucura. Eu sabia o que estava acontecendo e não tinha mais jeito, quando fechou a porta e entrou todo mundo no fosso, parecia que teria uma sequência como no roteiro, mas não teve mais roteiro, todo mudo começou a falar na hora que queria, do jeito que queria, virou uma coisa completamente sem domínio. E todo mundo completamente de olho arregalado e ninguém sabia muito o que era, era performance pura, saiu do teatro, do roteiro e não teve mais jeito e se misturou tudo ao acaso. Tinha umas marcas para serem respeitadas e poucas pessoas permaneceram e cada um foi fazendo o que queria, todo mundo foi falando na hora que queria. Chegou uma hora que a minha percepção era de público e eu já estava cuidando para que não tivesse nenhum acidente, porque foi tudo muito forte e tudo foi tomado, era o próprio navio negreiro num campo imaginário. Para mim, foi uma das apresentações mais radicais do processo. Era performance pura e não teve mais jeito.

Abimaelson: O que aconteceu depois?

Luiz Pazzini: Ficou mais uma vez um processo de energia. Eu acredito que nesses processos de fragmentos, se eles não ficam muito distantes um do outro, cria um processo de energia que energiza o ator, não deixando que o processo se canse, a gente vai acumulando energias. Então, por isso que eu acho que o Imperador Jones, na apresentação do CCH foi uma energia muito forte, porque é uma energia acumulada e acumulada no corpo do ator, que é a energia da experiência... que acumula energia... que acumula energia... que acumula energia... que acumula visões, ideias, coisas... para se chegar num lugar de apresentação que se cria ansiedades, desejos e que acho importante. Porque as vezes parece que a gente que trabalha com teatro quer um produto de imediato e esse processo do *work in*, traz essa ideia de criação por um caminho que tem uma reflexão aprofundada, chega em produto que vai gerar outras ramificações. Por exemplo, no projeto do imperador já era planejado sair dali com o processo do espetáculo Negro Cosme, já era intencional, já não era tão ao acaso, já era um modo de pensar a própria história do Maranhão, mas para chegar ao espetáculo *Negro Cosme*, durou nove anos de investigação. Quando nós fizemos *A Missão*, em 1998 nós já liamos e conhecíamos o texto do *Imperador Jones*, só que isso ficou lá atrás, como estudo para os debates de *A Missão*, mas, de algum modo, já estava ali o debate sobre a Balaiada, eu não sabia quando esse debate voltaria, mas uma hora iria acontecer. Eu acho que tem relação com a energia, que eu estava falando, você vai guardando essas energias dos processos, porque o projeto seria uma ideia de futuro, algo sempre meio utópico, então o germe da pesquisa é cíclica e de projeto de futuro.

Abimaelson: Ciclos que geram outros ciclos.

Luiz Pazzini: Isso. E quem gerou? não fui eu quem gerou as pesquisas, foram os alunos da universidade. Eu me vejo como um provocador, sempre achei que eu devia provocar os alunos a pesquisarem, por que eu sempre achei importante gerar as pesquisas, mas nossa função era a de fazer que as pesquisas fossem geradas por outros e então vai aparecendo essas coisas boas com o passar do tempo, a formação dos grupos, a saída da universidade para eventos externos como a semana de teatro e os eventos do Sesc. Então, para mim uma coisa está ligada a outra, retroalimenta a outra. O Cena Aberta existe para isso, as coisas vão se alimentando, o que acontece na universidade vai acontecendo

também no Cena Aberta e o que acontece lá também vai acontecendo na universidade. É por isso que eu acho que tem uma questão de energia com os alunos que estão em formação, uma energia em potência, porque se encontra em processo ainda, não tem formato, esta desfigurada e vai gerando energia e as formas começam a aparecer, que são as coisas que nós estamos falando, vai gerando os grupos e depois outros processos. São fragmentos, então quando você quebra um núcleo, você explode fragmentos e eu acho que foi um pouco isso que aconteceu com a universidade, com o meu trabalho por lá.

Abimaelson: Por fim, você se sente responsável por isso?

Luiz Pazzini: Sim, sinto que sou meio que o estopim, percebo isso, que sou isso. E é tranquilo e só o tempo que vai dando isso. E não tem que fazer muita coisa não, é só fazer. Não tem que ficar pensando em como fazer, é só fazer. Só precisa fazer, porque o fazer gera energia e por isso que os grupos estão por aí hoje, vários grupos. E você pode ver que as características dos grupos que aparecem, da universidade, são todas contemporâneas, tem a marca do contemporâneo e não tem o tradicional, até que se aproveita as formas do passado, mas tem um atrito que gera outra energia, a geração de energia do contemporâneo, daquilo que é o agora, do desejo e das urgências do agora... É para isso que serve o teatro.