



## MEMÓRIAS DE UM DESPERTAR

A primeira das primaveras

## MEMORIAS DE UM DESPERTAR

La primera de las primaveras

## MEMORIES OF NA AWAKENING

The first of the spring seasons

**Tissiana dos Santos  
Carvalhêdo<sup>1</sup>**

### **Resumo**

Neste ensaio compartilho memórias da primeira experiência teatral ao lado do mestre Luiz Roberto de Souza, o Pazzini, no ano de 2003, durante montagem do espetáculo O Despertar da Primavera, na UFMA. Faço o diálogo entre lembranças de outrora com reflexões do agora, como atitude de registro da importância de sua contribuição para as trilhas que hoje percorro, na vida e na arte.

**Palavras-chave:** ética, experiência, formação docente, pazzini, teatro

### **Resumen**

En este ensayo comparto memorias de mis primeras experiencias teatrales al lado del maestro Luiz Roberto de Sousa, el Pazzini, en el año de 2003, a lo largo del montaje del espectáculo "O despertar da primavera", en la UFMA. Hago el diálogo entre recuerdos de otrora con reflexiones de ahora, como actitud de registro de importancia de su contribución para las rutas que camino, en la vida y en el arte.

**Palabras clave:** ética, experiência, formación docente, Pazzini, teatro

### **Abstract**

In This essay, I share memories of my first theatrical experience alongside the master Luiz Roberto de Souza, the Pazzini, in 2003, during the assembly of the theater play The awakening of the Spring (O Despertar da primavera), at UFMA (Federal University of Maranhão). I make a dialogue among memories of those times with reflections about the present moment, as an attitude of recording the importance of his contribution for the trails that I go through today, in life and art.

**Keywords:** ethic, experience, teacher formation, pazzini, theater

---

<sup>1</sup> Professora de Teatro e coordenadora do coletivo teatral Incanturias em Cena. Instituto Federal de Ciência e Tecnologia do Maranhão – IFMA, campus Codó. tissiana.carvalhedo@ifma.edu.br.

Atuo como professora de Teatro na cidade maranhense de Codó, em um campus agrícola, com origem na antiga Escola Agrotécnica Federal (EAF)<sup>2</sup>, situado em uma área de 210 hectares de vegetação típica do cerrado. Para abrir ‘trilhas’ foi necessário, por vezes, fincar os pés no chão e lidar com mata fechada, o que me exigiu disponibilidade, prontidão e sensibilidade para compartilhar. Uso o ‘trilhar’ como metáfora, da experiência de construção de caminhos possíveis para o ensinar/aprender teatro na escola.

Por diversas vezes cogitei a possibilidade de recuar da mata e percorrer os caminhos usuais, aqueles prontos e engessados que estão sempre por aí acenando com ares institucionais – pois a escola nem sempre é convidativa, é preciso conquistar espaços, cativar pessoas. O que me fez continuar foram eles - aqueles que vieram comigo nas memórias das andanças de outrora, dos lugares pelos quais passei, que me trouxeram até aqui e me fazem acreditar no teatro como alargador de fronteiras, e não apenas como entretenimento, informação, ou simplesmente como mais um componente curricular - com conteúdos a serem convertidos em planos de aula, administrados em horas-aula, no espaço sala de aula.

Os lugares a que me refiro são experiências importantes que de alguma maneira me levaram até as trilhas de hoje. Experiências marcadas pelo sentimento de pertencer a um lugar, de fazer parte de um todo; pela certeza de que, com elas, construí sentidos incorporados à trajetória de vida. Me refiro aos momentos compartilhados com o amigo e professor Me. Luiz Roberto de Souza, mais conhecido como Pazzini, junto ao grupo de Pesquisa Cena Aberta. A partir deste lugar pude reelaborar percepções vitais, ampliando o olhar para o outro e para o mundo.

A experiência junto ao coletivo se faz presente na perspectiva pedagógica que assumo nas trilhas em terras codoenses, no ímpeto em resistir à norma e buscar caminhos próprios para assegurar a inventividade que alimenta o fazer teatral, a intimidade primitiva entre teatro e vida. Faz-se presente, precisamente, no desejo que tenho em possibilitar aos meus alunos e alunas experiências tão ricas de sentido quanto às que Pazzini me oportunizou.

As ressonâncias do teatro em mim ultrapassam o espaço da cena e adentram o da vida. Desse modo, é o sentido da experiência – ou sua busca - o que une os lugares de

---

<sup>2</sup> A escola foi criada em 1993 como escola agrotécnica e em 2008 foi incorporada, pelo governo federal (Lei nº 11.892), à Rede Federal de Educação Profissional, Científica e Tecnológica.

outrora às trilhas do presente. Preciso frisar que recorrer à memória para reelaborar minhas lembranças é um desafio, tão angustiante quanto reconfortante.

A história que irei relatar é, obviamente, apenas um painel de fragmentos selecionados, subjetivo e parcial, real e ficcional; mas feito com o ímpeto da atitude *brechtiana* de um “olhar estranhado”. Busco aliar lembranças à reflexividade, para enxergar por outros ângulos antes despercebidos, e assim recriar o vivido ao sabor do presente.

No acervo das lembranças do período da minha formação inicial em Teatro<sup>3</sup>, as mais importantes para minha formação cidadã, docente e artística, ocorreram junto ao grupo de pesquisa em Teatro Cena Aberta, entre 2005 e 2008. A experiência de fazer parte do coletivo trouxe novos olhares e repertórios, principalmente, sobre a relação entre teatro e vida.

Criado por Pazzini em 2001, o coletivo foi construindo sua história aliando ensino de teatro, à pesquisa e à extensão, com projeção em espaços acadêmicos e comunitários. Sua metodologia de trabalho foi marcante em minha formação e me inspira até hoje na mediação de processos formativos. Foi com Pazzini que passei a pensar sobre o tema Ética. Reservo este ensaio para contar a experiência que serviu de ponte para a entrada ao coletivo Cena Aberta, onde muitas rosas floresceram.

Tudo inicia em 2003 quando participo, como aluna, da disciplina Interpretação I, ministrada por Pazzini. A turma, numerosa, é convidada a trabalhar na montagem do texto “O Despertar da Primavera”, do dramaturgo alemão Frank Wedekind<sup>4</sup>. Escolho relatar sobre esse momento pois o considero simbólico. Participar da encenação desta peça expressionista, ao ‘modo’ Pazzini, foi o despertar da minha primavera enquanto aluna de Artes Cênicas, pois naquele momento encontrei o teatro com o qual me identificava e que passou a fazer sentido para a minha vida.

Foi um semestre intenso, desafiador e prazeroso. Um dos principais motes de estímulo durante os laboratórios de criação era pensar e debater sobre a ética no teatro.

---

<sup>3</sup> Minha formação acadêmica inicial em Teatro ocorreu por meio da Licenciatura em Educação Artística, com habilitação em Artes Cênicas, na Universidade Federal do Estado do Maranhão – UFMA, em 2008.

<sup>4</sup> Escrita pelo dramaturgo alemão Frank Wedekind entre 1890 e 1891, a peça *O Despertar da Primavera* recebeu o subtítulo de tragédia infantil por trazer desdobramentos e desfechos trágicos para um grupo de estudantes adolescentes, que sofrem opressão à sexualidade por parte da família e da escola. É uma crítica clara à sociedade alemã do fim do século XIX, mas que continua pertinente e atual para a sociedade como um todo.

Lembro-me do estranhamento ao me deparar com o tema no decorrer das aulas, já que não imaginava que este também era um conteúdo do campo teatral.

O legado do mestre russo Constantin Stanislavski nos ajudou a transitar pelo tema e ver seus desdobramentos na relação com o outro durante os laboratórios e ensaios da peça. Pazzini sabia que a ética era o adubo necessário para que a turma construísse um ambiente coletivo e formativo como base para as criações cênicas.

Ao almejar romper com a tradição teatral naturalista, Stanislavski começa a negar as formas rotineiras de fazer teatro. Como antes de se tornar diretor, era ator, o mestre russo foi mais sensível à classe dos intérpretes, dedicando anos para pensar em como atores e atrizes poderiam romper com o modelo ator- declamador e seguir novos rumos de criação. O caminho acertado era utilizar "a si" como principal território de pesquisa, ou seja, buscar o autoconhecimento. Seus atores eram conduzidos a um verdadeiro mergulho em si mesmos, em todos os aspectos: corporais, emocionais, estéticos, políticos e pessoais. Esta era a convocação ética do mestre para sua companhia: o ofício do ator sobre si deveria anteceder o trabalho do ator sobre a personagem.

Sobre este aspecto, reitera BARBA (1994, p. 153): “Stanislavsky e seus alunos [...] freqüentemente descobriam que o trabalho sobre si mesmo como ator convertia-se em um trabalho sobre si mesmo como indivíduo. É impossível estabelecer o limite a partir do qual o “*ethos*” cênico converte-se em “*ética*”.

Hoje percebo que tal desdobramento decorre da visão de que o teatro está intimamente ligado à vida. Ao mesmo tempo em que é parte intrínseca, sendo construído nos e pelos meandros da vida; o teatro também participa como construtor, propõe roteiros na escritura da vida. É criatura e criador. Naquele momento me ative ao fato de que os preceitos propagados pelos mestres da história do teatro não estavam distantes das provocações que aquele mestre de olhar expressivo e fala marcante estava nos oferecendo na sala do Teatro de Bolso, na UFMA.

Quando recordo os debates que tivemos em sala me vejo hoje dialogando também com outros referenciais, que não conhecia à época. O filósofo francês Edgar Morin (2005), por exemplo, ao pensar a ética na contemporaneidade avalia que vivemos uma

profunda crise, caracterizada pelo individualismo<sup>5</sup>. Para enfrentamento do quadro, Morin propõe o conceito de auto-ética, que está situada no campo da cultura psíquica e visa trabalhar nossa ‘barbárie interior’.

A auto-ética requer a construção da reflexividade sobre si próprio e o exercício de um olhar mais objetivo sobre si, que acaba refletindo em uma ética para o outro. É um convite para pensarmos o tema para além de uma mera exigência social, mas como uma necessidade subjetiva de todo indivíduo, já que somos, em nossas fontes primárias, um misto de egocentrismo e altruísmo. Somos feitos dessas duas esferas, ambas comportam pensamentos de ordem ética e são territórios – a história comprova – onde a linguagem teatral pode atuar de forma profícua.

O fazer teatral, por ser uma linguagem artística essencialmente coletiva, uma arte do encontro, mobiliza potencialmente as relações humanas, o que provoca desdobramentos de ordem ética. A auto-análise, autocrítica, diálogo, tolerância, tomada de responsabilidade e colaboração – capacidades de ordem ética – se fazem sempre presentes quando a experiência teatral é entendida também como situação pedagógica. A história do teatro nos oferece várias incursões neste campo, com contribuições valiosas de grandes mestres-pedagogos do teatro, além de Stanislavski: Copeau, Grotowski, Eugênio Barba, Brecht, entre outros.

O legado desses teóricos aponta para a necessidade de percebermos a experiência artística em teatro não só em sua esfera estética, mas também ética e política; isso ocorre por que o campo teatral ultrapassa a produção de espetáculos, é mais amplo e complexo, instaura novos modos de relações. É nisso que acredito, pois assim aprendi com Pazzini e o Cena Aberta.

Contudo, tudo depende de como a experiência é conduzida. Lamentavelmente, em muitos grupos profissionais de teatro, são incontáveis as histórias de disputa de poder e prestígio entre atores. Na escola básica, ainda é comum vermos crianças e adolescentes sendo expostos a grandes palcos e plateias, sem que se tenha o entendimento e identificação com a proposta cênica; professores que alimentam a vaidade dos alunos protagonistas em detrimento daqueles alunos mais tímidos, os quais geralmente lutam

---

<sup>5</sup> Para Edgar Morin estamos culturalmente habituados ao individualismo e a valorizar mais o exterior do que o interior, é como se os sentidos de responsabilidade, solidariedade e comunidade tivessem sido transformados em peças descartáveis na corrida desenfreada em busca da felicidade.

para conquistar a autonomia de se permitir expressar na cena e na vida.

De volta ao ano de 2003, Teatro de Bolso. Pazzini nos apresenta a prática do protocolo individual como metodologia de avaliação processual. Uma escrita-experiência que me ensinou a relacionar o que vivíamos na sala de ensaio com a realidade lá fora, a dialogar as várias faces da minha identidade com o meu fazer na arte.

Lembro-me bem de um dos escritos, em que utilizei o poema Inatingível, de Vinícius de Moraes. Estava provocada a pensar sobre minhas verdades:

O que sou eu gritei um dia para o infinito; E o meu grito subiu, subiu sempre; Até se diluir na distância. Um pássaro no alto planou vôo; E mergulhou no espaço. Eu segui porque tinha que seguir; Com as mãos na boca, em concha; Gritando para o infinito a minha dúvida. Mas a noite espiava a minha dúvida; E eu me deitei à beira do caminho; Vendo o vulto dos outros que passavam; Na esperança da aurora. Eu continuo à beira do caminho; Vendo a luz do infinito que responde ao peregrino a imensa dúvida. Eu estou moribundo à beira do caminho. O dia já passou milhões de vezes; E se aproxima a noite do desfecho. Morrerei gritando a minha ânsia; Clamando a crueldade do infinito; E os pássaros cantarão quando o dia chegar; E eu já hei de estar morto à beira do caminho. (MORAIS, 1933, p. 23)

O protocolo é um procedimento muito interessante por nos convidar à reflexividade, trago- o comigo até hoje em minhas andanças, já recebi de alunos textos belíssimos - críticos, poéticos, profundos. Mas também já me deparei com escritos aquém das minhas expectativas. Compreendo que é preciso estar aberto à escrita como um exercício de pensar sobre si; e que a maioria dos estudantes não estão habituados a isso, aliás, raramente, são estimulados.

Durante Interpretação I, a imersão em si mesmo não se deu somente de forma reflexiva e relacional, mas também de maneira física. Ao interpretar Sonnenstich (diretor sádico da escola) e transitar do meu cotidiano para uma outra gestualidade, me percebi como território de pesquisa. Porém, as flores da primavera só vieram após árduo trabalho. Recordo, em detalhes, o primeiro ensaio: após interpretar um longo monólogo, ouvi de Pazzini, daquele seu jeito peculiar de falar (palavras e entonações precisas, pausas dramáticas e olho no olho) que o texto estava tecnicamente bem dito, mas que faltava algo mais, pois estava dando uma forma “muito bonita” ao personagem e talvez o caminho fosse outro. Minha sensação foi de surpresa: como assim “bonito”? Devo então “enfeiar” o personagem? Mas como fazer isso?

O mestre não me deu respostas, tive que buscá-las. E ao persistir no processo

criativo, despertei para o fato óbvio: ainda era o meu corpo cotidiano que estava lá, declamando o texto do personagem. A cena necessitava de um corpo diferente, de um Sonnenstich concreto, como se diz popularmente “de carne e osso”, não bastaria traçar um perfil psicológico. Precisaria dispor do meu corpo como espaço de pesquisa, testando recursos que evidenciassem fisicamente a natureza asquerosa daquele gestor autoritário e opressor, que se nutria do prazer em reprimir as descobertas dos adolescentes. Tive então que olhar para mim mesma. Aí reside o desafio: “[...] o ator, ao enfrentar no próprio corpo, o nascimento da personagem, acaba tendo de enfrentar-se a si próprio, de certo modo. Isso nem sempre é fácil” (AZEVEDO, 2002, p. 171). Um olhar investigativo foi lançado para aquele velho e conhecido território, meu próprio corpo, sua estrutura óssea, muscular, respiratória, peso, tempo, postura, gestualidades, energias. Busquei olhar de forma distanciada para esse território tão íntimo, múltiplo e complexo, que é minha primeira casa.

Na companhia generosa do professor e de colegas de cena, formas foram testadas, até chegar a um corporal que à primeira vista parecia expandido, altivo, mas que no seu desenvolvimento deixava transparecer a dinâmica muscular tensa, retraída e, em alguns momentos, contorcida - um Sonnenstich que trazia o autoritarismo estufado no peito e na cabeça erguida, mas que também carregava a repressão escondida na memória muscular. Para sugerir um conflito vivido em relação à sua sexualidade, foram acrescentados dois seios falsos, grandes e empinados, como se estivessem gritando aquilo que o personagem persistia em esconder. Conjuntamente, a voz ajudou na composição, trabalhada de forma anasalada, com tom de fala firme e poucas pausas. Pausas produzem silêncios e estes dão espaço para reflexão e debate – era tudo o que o diretor/personagem não queria. A experiência foi prazerosa e ficou na memória, talvez por que no caminho de criação, ao invés de tentar reproduzir técnicas de interpretação, fui encorajada a me considerar como território de pesquisa, a me conhecer melhor.

Compreendi também nesse processo sobre a importância do outro: o outro que me ajudou a imaginar um Sonnenstich em cena, o outro que estava ali ao meu lado e que também passou por sua experiência criativa, o outro que mesmo na correria do camarim se dispôs a maquiar o colega, a passar o texto, a contracenar, o outro que se alternava entre

cena e coxia, o outro que iluminou o espaço cênico, o outro que estava lá na plateia<sup>6</sup>. A ideia de buscar o conhecimento de si esteve sempre entremeada com a necessidade de se conectar ao outro, aos outros, aos contextos

Da turma numerosa, com quase quarenta alunos, mais de duas horas ininterruptas de espetáculo, guardo na memória a emoção das cores da primavera: a imersão em si; a sensação de sentir-se parte de um todo e valorizar as relações; a alegria de todos em sentirem-se capazes de criar e compartilhar sua obra com o público; e a sabedoria com que o mestre Pazzini conduziu a disciplina. Encerradas as apresentações, todos nós recebemos uma rosa natural, com uma carta convite, para integrarmos o grupo Cena Aberta. Com a rosa na mão e um sorriso no rosto, entrei para o grupo, sem saber que o melhor estava por vir, que uma primavera vívida de conhecimentos me atravessaria nos anos seguintes.

A caminhada junto ao grupo me possibilitou participar de quatro produções: A Fome de Arlequim, Perséfone e as Bacantes, Experimento I de O Imperador Jones; e Rotas da Escravidão: memórias de Jones.

Santana (2013, p. 69) pontua com propriedade sobre a força do coletivo, ao engendrar uma dinâmica proativa na formação de professores em Teatro na UFMA. Atribui tal efeito à “atitude” do grupo em associar o aprender/ensinar a linguagem cênica com reflexão teórica e prática espetacular – prática esta que têm a extensão como principal rota de acesso a um conhecimento amparado na experiência. Com o Cena Aberta, Pazzini construiu uma trilha própria, construiu terrenos férteis para pensar/fazer teatro no Maranhão, um celeiro de práticas espetaculares que são objeto de atenção em livros, monografias e memoriais de conclusão de curso<sup>7</sup>.

O meu trilhar teatral de hoje é e continuará sendo impulsionado pelas experiências ricas de sentido que tive com Pazzini e o Cena Aberta. Aprendi que na

---

<sup>6</sup> Apresentamos durante três dias seguidos no Teatro de Bolso, na UFMA, e, posteriormente, uma sessão no Teatro João do Vale, na capital maranhense.

<sup>7</sup> Alguns dos autores de trabalhos de conclusão de curso em que o objeto de estudo está relacionado diretamente à experiência no grupo. 1 – Licenciatura em Educação Artística com habilitação em Artes Cênicas: Gisele Vasconcelos, Luiz Antonio Freire, Enilde Nascimento Diniz, Rodrigo França, Rosana França; 2- Licenciatura em Teatro UFMA: João Victor Pereira; 3 – Licenciatura Teatro UNIRIO: Lígia da Cruz Silva; 4- Produções que abordam aspectos do trabalho do grupo: dissertação de Abimaelson Santos Pereira (PGCULT/UFMA) e monografia de Necylia Monteiro (UFMA). Acrescento a estes, minha monografia e dissertação (PROFARTES/UFMA).



lida do teatro, todos são capazes de florescer; que não basta esperar a beleza surgir, tenho que cultivá-la, acreditar e provocar o seu acontecimento. Aprendi que em todo artista, em todo estudante, em toda turma, em todo professor, em toda escola há um Despertar da Primavera em potencial.

Ao mestre e amigo Pazzini, gratidão!

## Referências

AZEVEDO, Sônia Machado de. **O papel do corpo no corpo do ator**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

BARBA, EUGENIO. **A Canoa de Papel** – Tratado de Antropologia Teatral. São Paulo: Editora Hucitec, 1994. SP

CARVALHÊDO. Tissiana dos Santos. **Trilhas de Vida e Arte: a geopoética do reparar na aventura de fazer e pensar teatro no IFMA campus Codó**. 131 f. Dissertação (Mestrado em Artes). Programa de Pós-graduação em Rede – Prof-artes, Universidade Federal do Maranhão, São Luís – MA, 2018.

MORAIS, Vinícius de. **O caminho para a distância**. Rio de Janeiro: Shmidt, 1933. Disponível > <http://www.viniciusdemoraes.com.br/pt-br/oesia/livros/o-caminho-para-distancia>>. Acesso em Maio 2018.

MORIN, Edgar. **O Método 6: a ética**. 2ª ed. Porto Alegre: Sulina, 2005.

SANTANA, Arão Paranaguá de. **Experiência e Conhecimento em Teatro**. São Luís: EDUFMA, 2013.

STANISLAVSKY, Constantin. **Minha vida na arte**. (Trad. De Paulo Bezerra). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.