



O SALTO É BELO, TAMBÉM O IMPULSO
A missão do Pensar-Fazer Teatro no Maranhão

EL SALTO ES HERMOSO, TAMBIÉN EL IMPULSO
La misión de Pensar-Hacer Teatro en Maranhão

THE JUMP IS BEAUTIFUL, THE IMPULSE TOO
The mission of Thinking-Making Theater in Maranhão

Gisele Vasconcelos¹

Resumo

O Centro de Pesquisa em Artes Cênicas e o Programa de Pesquisa O Pensar-Fazer Teatro no Maranhão são lembrados como enunciadores de um percurso conduzido pelo mestre encenador, Luiz Pazzini em prol do sonho de construir um espaço de investigação teatral, em fins dos anos 90. A crença no indivíduo que constrói dentro do coletivo e a busca de uma metodologia que não existe desvinculada de uma disciplina grupal e da autodisciplina orientaram a práxis teatral de um amplo projeto que resultou na montagem da peça A Missão, de Heiner Muller.

Palavras-chave: pesquisa, procedimento, grupo teatral, peça didática

Resumen

El Centro de Investigación en Artes Escénicas y el Programa de Investigación O Pensar-Fazer Teatro en Maranhão son recordados como enunciadores de una ruta conducida por el maestro director, Luiz Pazzini a favor del sueño de construir un espacio de investigación teatral, a finales de los años 90. La creencia en el individuo que construye dentro del colectivo y la búsqueda de una metodología que no existe, ajena a la disciplina grupal y la autodisciplina, guiaron la praxis teatral de un amplio proyecto que culminó en el montaje de la obra A Missão, de Heiner Muller.

Palabras clave: investigación, proceso de creación, grupo de teatro, obra didáctica

Abstract

The *Centro de Investigación de Artes Escénicas* (Research Center of Performing Arts) and the *Programa de Investigación O Pensar-Fazer Teatro* (Research Program: Thinking-Making Theatre) in Maranhão city are remembered in this paper as enunciators of a journey led by the master director Luiz Pazzini, in favour of the dream of creating a theater investigation and research space, in the late 90s. The belief in the individual artist who builds without the collective and searches for a methodology that does not exist, unrelated to group discipline and self-discipline, guided the

¹ Atriz-pesquisadora do grupo Xama Teatro e professora do Departamento de Artes Cênicas. UFMA; vasconcelos.gisele@ufma.br.

theatre praxis of a broad project that resulted in the staging of the theatre play *A Missão* (The mission), by Heiner Müller.

Keywords: investigation, creation process, theatre group, learning-play

Este escrito rememora uma experiência de aprendizagem, conduzida por Luiz Pazzini, no período de 1996 a 1999, quando eu, ele e mais oito artistas enveredamos para a montagem do texto *A Missão*, de Heiner Müller, como uma estratégia metodológica dentro de um projeto mais amplo, o Programa de Pesquisa *O Pensar-Fazer Teatro no Maranhão*, que resultou na formação do Centro de Pesquisa em Artes Cênicas (CPAC-MA).

O Centro de Pesquisa em Artes Cênicas, surgiu com a finalidade de investigar a linguagem teatral, nas suas mais diversas áreas de conhecimento, através da montagem de textos e trabalhos de extensão, assessorando grupos já existentes nos bairros periféricos da ilha de São Luís e incentivando a formação de novos grupos. As atividades do CPAC eram desenvolvidas por 4 grupos: Ya'wara² – núcleo central do CPAC; Anos Dourados – só com pessoas da terceira idade; Fênix – formado por adolescentes; 1, 2, 3 e Já – com produção voltada para o público infantil.

O Programa de Pesquisa *O Pensar-Fazer Teatro no Maranhão*, desenvolvia atividades de investigação teórico-prática, trabalhando em duas frentes: 1. Pesquisa teórico-documental: elaboração e execução de projetos específicos sobre a linguagem cênica, à luz de teóricos do séc. XX, os renovadores Stanislavski, Lee Strasberg, Artaud, Grotowski, Brecht e Meyerhold. 2. Pesquisa empírica abrangendo a montagem de peças teatrais e trabalhos de extensão na comunidade. O Programa de Pesquisa tinha como objetivo contribuir para a revitalização do teatro maranhense naquele fim de milênio, dentro de uma visão científica.

Entres as metas do Programa, previstas para execução até 1999, estavam: a montagem e encenação da peça teatral *A Missão*³, de Heiner Müller; a elaboração e apresentação de monografias de conclusão do curso de Educação Artística, da UFMA e de projetos de pós-graduação. *A Missão*, que teve sua estreia em 22 de julho de 1998, no

² Anteriormente chamado TUC (Teatro Universidade Comunidade), era o núcleo central do CPAC, composto por alunos e alunas do curso de Licenciatura em Artes Cênicas da UFMA, artistas da comunidade e docentes da UFMA.

³ A montagem do CPAC-MA apresenta a seguinte ficha técnica: Texto: Heiner Müller; Produção: autora, Maria Ethel, Guilherme Telles, Abdel Santos; Encenação: Luiz Pazzini; Coreografia: Guilherme Telles; Assessorias: Dathy Bezerra, Mônica Ingrid, Auro Juriciê, Adélia Strentzke; Projeções: Murilo Santos; Figurinos: Cláudio Vasconcelos; Orientação vocal: Alberto Dantas; Fotografia: Márcio Vasconcelos; Assessoria de Marketing: Opendoor; Assessoria de Imprensa: João Otávio.

Teatro Arthur Azevedo, em São Luís, Maranhão, anteriormente foi apresentada no formato de fragmentos em diversos eventos acadêmicos, políticos e culturais⁴ e, posteriormente, participou de Festivais de Teatro em Ponta Grossa (RS) e em Guaramiranga (CE). A montagem, fruto de um processo de dois anos de estudos, proporcionou diversas possibilidades de experiências, envolvendo 10 atuantes⁵, inseridos em um trabalho coletivo de grupo teatral, o Ya'wara, que surge no CPAC, em um ambiente extensionista universitário, com o objetivo de formação e profissionalização de artistas cênicos. Para Pazzini (1998, p. 4), “o trabalho de um grupo teatral é bem diferente do trabalho de uma companhia. Ele exercita as formas de relação e promove o crescimento em geral”.



Figura 1. Grupo Ya'wara. Ensaio fotográfico A Missão. Foto: Márcio Vasconcelos

Partindo dessa pontuação acerca do trabalho de um grupo teatral, que teve sua formação nos anos finais do séc. XX, cabe aqui uma exploração dessa noção de grupo que se difere da de companhia, como pontua Pazzini. Essa diferenciação reflete os modos de produção e de formação, aos quais, por um lado têm-se a companhia, que responde às relações hierárquicas de comandos e que se relaciona com os modos de produção das

⁴ Acadêmicos voltados para a comunidade da UFMA, com promoção de centros e departamentos da instituição, como Semana de Letras, Semana de Humanidades...; políticos quando a apresentação se dava em um evento promovido por movimentos sociais, como MST; culturais a exemplo de mostras e festivais de teatro.

⁵ Artistas da comunidade: Abdel Santos, Adelia Strentzke, Auro Juriciê e Guilherme Telles. Estudantes de Artes Cênicas da UFMA: Dathy Bezerra, autora, Maria Braga e Mônica Hingrid. Docentes da UFMA: Luiz Pazzini e Maria Ethel

chamadas “sociedades dramáticas, antigas organizações de diletantes”, e por outro lado, têm-se o formato e as deliberações de um grupo, que se reveza em sua ação política e sua alteridade artística e cultural. O grupo a que nos referimos composto por docentes e estudantes da UFMA e artistas profissionais da comunidade, mobiliza esforços para a profissionalização e remuneração⁶ de seus atuantes, que se debruçam na investigação da linguagem teatral, voltada para a experimentação cênica. Essa noção se assemelha aos formatos que surgem no contexto de grupo dos anos 90, apontada por Mostaço (2011, p.51):

Foi também nesse período que amadureceram as condições socioestéticas de definição de um contexto de grupo: além da ausência de hierarquia quanto às decisões internas, também as práticas criativas e a articulação da linguagem teatral conheceram novos procedimentos, especialmente os chamados “processos colaborativos”. Através deles, a busca de uma coexistência harmônica quanto à criação estética tornou-se norma de conduta, princípio claramente diferenciado em relação às produções comerciais. O movimento Arte contra a Barbárie e a posterior criação da Lei de Fomento, prioritariamente capitaneados pelos grupos paulistanos, representaram significativo amadurecimento da noção de grupo tanto no que diz respeito ao reforço de sua ação política como movimento social quanto ao que tange a sua definição como alteridade artística e cultural.

Essa noção de grupo que constrói junto e que participa de forma coletiva da criação, da produção e da pesquisa teatral foi a utopia que se levantou naquele momento de fundação do CPAC e que nos guia até hoje: “o sonho de construir um espaço teatral de pesquisa, de investigação”, como planejava Luiz Pazzini. Esse espaço teatral foi organizado enquanto associação civil sem fins lucrativos, com sede no Sítio Bentivi, Planalto Anil, São Luís, Maranhão, instalado em um galpão cedido por um dos integrantes do Centro, o ator e o coreógrafo Guilherme Telles⁷.

Um espaço foi cedido para o grupo. Quem cedeu o espaço? D. Helena. Poderia ter sido meu pai, o pai da Célida, do Edilton, da Giselle, da Mônica ou de qualquer outro parente do grupo, mas foi a tia do Guilherme. E Guilherme foi deixando suas marcas no espaço, capinou, gadanhou, plantou flores, abriu o espaço, abriu-o à outras interpretações sensoriais. Só olhar? Contemplar? Não, olhar, contemplar e transformá-lo, preenchê-lo de significações. Se pegares um prego para pendurar uma toalha, com certeza, toda vez que pendurares a toalha

⁶ Dois integrantes eram docentes da UFMA, Maria Ethel e Luiz Pazzini. A remuneração dos outros participantes decorria de suas atividades no CPAC como a ministração de aulas em projetos que atendiam aos grupos de idosos (grupo Anos Dourados) e de adolescentes (grupo Fênix) pertencentes ao Centro, financiados por instituições públicas, como o Instituto de Previdência e Assistência do Município (IPAM) e projetos de extensão da Universidade Federal do Maranhão, através da Fundação Sôsândrade; animações e apresentações para o público infanto-juvenil pelo grupo 1,2,3 & Já, também pertencente ao Centro.

⁷ Fundador do CPAC, ator, bailarino e coreógrafo. Faleceu aos 51 anos, em 2016, vítima de pneumonia e enfisema pulmonar.

naquele prego ou cabide, sentirás, com certeza, inconscientemente que fez algo pelo espaço onde elegeu para trabalhar seu corpo e sua alma de artista. Pode parecer banal o exemplo do prego, mas na educação integral de sua sensibilidade ele terá uma importância essencial. Creio nessas atitudes e atitudes são ações, não falas (logos) ou simples retóricas. Amor que dura é amor que se constrói passo a passo. (PAZZINI, 1997, p.1)

Esse trecho extraído de carta escrita à mão por Pazzini, em 10 laudas, foi direcionada aos integrantes do CPAC, pontuando reflexões na ocasião da instalação da sede no Sítio Bentivi e demarcando o início do *Projeto Pensar-Fazer Teatro no Maranhão*, em 1996. Hoje, em 2020, após o seu falecimento, essa carta foi encontrada em meio a tantos outros papéis no seu espaço-casa, no centro de São Luís, em uma ação de salvaguarda de seus escritos, que me propus a fazer junto aos integrantes do grupo Cena Aberta⁸.

Essa carta nos revela sua insistente e resistente missão voltada para uma vida inteira de teatro e expõe seus princípios: a crença no indivíduo que constrói dentro do coletivo; o amor pelo teatro; a busca de uma metodologia que não existe desvinculada de uma disciplina grupal e da autodisciplina; a ideia de aprender a ver e ler o mundo; a crença no ator como pedra fundante do teatro; a revisitação das obras dos mestres, “não por que devemos colocá-los em pedestais, mas captar a essência, os princípios que os levaram a uma criação especial, especial no sentido de transcendente, de superar o lugar comum”, como nos orienta Pazzini (1997, p.5) em seus ensinamentos de mestre, que em seu caminho do aprender a aprender não economizou esforços para socializar conhecimentos, e aqui lutamos para captar a sua essência.

⁸ Grupo fundado por Pazzini, posterior ao CPAC, atualmente responsável pela salvaguarda de suas memórias.



Figura 2. Laboratório de criação da Missão no galpão cedido para instalação do CPAC. Arquivo da autora.

Em um outro trecho da carta, ele diz:

Não sei onde chegaremos! Mas sei que existe um projeto que orienta ou tem orientado a criação do CPAC. Creio que se lermos mais atentamente o Projeto ele nos orientará em nossos procedimentos, em nossas atitudes. Ele é a soma de reflexões que foram sendo discutidas com o TUC desde o início. Não podemos negar que as influências de Peter Brook, Brecht e outros teóricos nos orienta em nossos princípios. Não creio também que esses princípios não sejam imutáveis. “O tempo dirá com o tempo”, como dizia Lorca. Nosso processo será nosso mestre, nosso guia. A sede de nossa busca é que orientará nossos passos.” (PAZZINI, 1997, p.7-8)

O tempo passou e a encenação d’*A Missão*, de Pazzini, é hoje considerada “a obra que marcou a inserção maranhense na cena contemporânea”, como afirma Abimaelson Santos (2013, p.64). O pesquisador considera *A Missão* a terceira transgressão estética ocorrida no estado e destaca algumas características do teatro contemporâneo observadas nessa montagem cênica:

i) Troca intencional de personagens entre os atores no decorrer do processo criativo; ii) a caracterização dos personagens acontecia diante do público; iii) os objetos de cena se transformavam em outras formas, ganhando novas utilidades no decorrer da encenação; v) apresentação de diversos fragmentos cênicos; vi) utilização de uma dramaturgia polifônica. (SANTOS, 2013, p. 24)

Falarei sobre algumas dessas características retomando a pesquisa empírica e teórica que desenvolvi dentro do Programa de Pesquisa *O Pensar-Fazer Teatro no Maranhão*, junto ao CPAC, que resultou na pesquisa monográfica *Gesto Teatral e Gestus*

Social: uma análise estética. Vinte anos depois, revisito fotografias, monografia, artigos de jornais, cartas do mestre, folders e programas impressos, como rastros deixados por uma experiência potente de investigação teatral conduzida por Luiz Pazzini, que contribuiu para a formação ética e artística daqueles que seguiram seus passos. A pesquisa, mais do que cumprir os objetivos propostos que eram “analisar os gestos e identificar o *gestus* social, na encenação do grupo Ya'wara, da cena *Primeiro Amor*, fragmento da peça de Heiner Müller, *A Missão*”, traz a rememoração de uma práxis teatral como percurso para uma pedagogia do teatro implementada pelo mestre encenador há quase três décadas no Maranhão, fundada no experimento cênico e na relação dialética teoria-prática para o ensino-aprendizagem em teatro.

Em 1999, após a estreia de *A Missão*, nossos passos foram guiados por outros caminhos, orientados pela sede de nossas buscas. Eu me afastei para parir minha primeira filha - apresentei o espetáculo e seus fragmentos junto com o grupo até os sete meses de gestação. Defendi a monografia no curso de Educação Artística, na UFMA, em 2000, sobre o trabalho com *A Missão*, intitulada *Gesto Teatral e Gestus Social, uma análise estética*. Pazzini seguiu viagem para São Paulo para cursar o mestrado em Artes, na USP e defendeu dissertação, em 2002, sobre *Heiner Müller no Brasil: a recepção de A Missão (1989-1998)*. Dessa forma, cada um foi tomando um rumo diferente, seguindo suas escolhas em suas buscas com o teatro, o que culminou na dissolução do Centro de Pesquisa em Artes Cênicas (CPAC-MA), no início do séc. XXI.

A Missão, obra de vasta camada polissêmica, densa, complexa e instigante para o(a) pesquisador(a) em teatro, abriu possibilidades de pesquisa em relação aos diversos elementos que compõem o fenômeno teatral - encenação, dramaturgia, atuação, trabalho pré-expressivo, máscaras teatrais, teatro de animação, dispositivos cênicos, produção. A obra de Müller foi o disparador para discussões acerca do teatro de fins do séc. XX e para a pesquisa teatral em confluência com outras áreas de conhecimento, dada a amplitude do seu material referencial, contribuindo para o estudo interdisciplinar com a sociologia, antropologia, filosofia, literatura, linguística, semiologia teatral, ampliando o debate sobre a cultura teatral latinoamericana.

Escrita em 1979, fase em que o autor se encontrava engajado com a construção do socialismo na Alemanha, a peça *A Missão, lembrança de uma revolução*, provoca uma reflexão sobre a história acerca do poder. Aborda problemas de interesse da América Latina, temas relativos à dominação-colonização do processo escravagista, destacando o papel do negro no processo revolucionário, num contexto histórico que tem como pano

de fundo os ideais da Revolução Francesa e sua influência no mundo contemporâneo, evocando cenicamente a revolta dos escravos do Caribe. Müller aponta as "ilhas" de Terceiro Mundo em metrópoles do Primeiro, vendo-as como "fermento do novo onde, forçando o convívio com camadas diversificadas de história, de cultura, preparam o solo para a mudança" (HÖHL, 1997, p. 120). É nesse contexto, na ilha da Jamaica, que a trama d'A *Missão* vai se desenvolver como um jogo de fragmentos.

Ao priorizar a dialética poética do fragmento na arquitetura dramatúrgica da peça, Müller rompe com o discurso linear de começo, meio e fim, desordena o sentido espaçotemporal, sem perder o fio condutor que liga passado-presente-futuro, características do drama de forma aberta cujo princípio que rege a sua composição é o todo em partes independentes.

A encenação d'A *Missão* tornou-se um desafio para o CPAC, quanto à encenação do texto, que tocava em pontos nevrálgicos da atividade teatral enquanto produção coletiva; à pesquisa que abrange diversas áreas do conhecimento de forma interdisciplinar; à pesquisa do ator e da atriz, a partir de dois direcionamentos que se interpenetram e se relacionam de forma dialética: emoção e razão, tomando como referências fundamentais os estudos de Brecht e Artaud.

Naquele momento, fins do séc. XX, em São Luís, Maranhão, muito nos foi questionado quanto à escolha de tal texto: a complexidade da obra mülleriana, a difícil tradução da linguagem das palavras para a linguagem cênica, a receptividade do público quanto ao entendimento do texto ou a própria compreensão por parte dos atores, a contextualização histórica da obra, a imaturidade do grupo frente a um texto tão complexo, a sustentabilidade de um espetáculo teatral dito "não comercial", entre outras questões, que incluíam ainda o caráter regional, o qual colocava em dúvida a produção de um grupo maranhense, nordestino, montando Heiner Müller.

Esses questionamentos foram nos acompanhando, nos fazendo pensar formatos e procedimentos para encenação, atuação, produção e recepção, mas nada foi mais impactante para a aprendizagem daqueles que fizeram parte do processo de montagem d'A *Missão*, do que experimentar a beleza do impulso. O trabalho de pesquisa e de produção encontrou forças de subsistência e de resistência enquanto experimento⁹, em um percurso trilhado por homens e mulheres com individualidades, ansiedades e

⁹ Trabalhámos a nomenclatura experimento, com orientações brechtianas, equivalente ao processo de investigação coletiva na peça de aprendizagem.

necessidades de ultrapassar limites na busca de conhecimentos onde convergem criação artística e pesquisa científica.

No período em análise, fins do séc XX, a criação artística estava se aproximando, como uma estratégia de poder, de disciplinas e áreas já legitimadas no espaço acadêmico, como forma de validação de seus estudos em diálogo com outros campos de conhecimentos, os quais ocupavam as Humanidades e as Ciências Sociais, como destaca Cornago (2013, p.3):

Dentro de esta dinámica de “proximidades” que se ha venido conformando a lo largo del último tercio del siglo XX, y que ha afectado tanto al desarrollo de las Humanidades y las Ciencias Sociales como de la producción estética, el artista y el científico están llamados a encontrarse en un espacio institucional en el que tradicionalmente el artista, como sujeto de creación, era una rareza de laboratorio.

Dessa confluência entre arte e ciência emerge a necessidade de combinar o intuitivo artístico com o saber científico, dentro de um processo de criação fundado em uma práxis teatral que busca sua legitimação como expressão de uma subjetividade ao mesmo tempo em que luta pelo espaço objetivo de conhecimento, tentando assimilar as ciências em suas formas de operar. Nessa busca, o meio, para além de se alcançar o fim, é o próprio fim, ou seja, têm-se um meio e um fim ao mesmo tempo, teoria e prática, dentro de um movimento dialético constante de criação-aprendizado-criação.

O objetivo de pesquisar a linguagem cênica nas suas mais diversas dimensões determinou um procedimento demorado e contínuo de criação teatral. A peça *A Missão* foi montada no período de dois anos e, mesmo depois de sua estreia, foi constantemente discutida, analisada, apresentada em fragmentos e questionada pelo grupo criador. De 1996 até 1999, o grupo, imerso em seu trabalho coletivo na atividade teatral, levantava problemáticas, dúvidas e reflexões acerca do trabalho grupal, preparação corporal, atuação e encenação, entendimento do texto e de temas abordados na peça, de fatos históricos e das relações sociais.



Figura 3. Anúncio em jornal. Estreia da peça *A Missão*, em 1998, no Teatro Arthur Azevedo. Arquivo da autora.

Partindo dessas inquietudes, constituíram-se como estratégias de ação para a montagem da peça *A Missão*: leitura e análise de textos, seminários internos, exibição e discussão de filmes, oficinas de preparação corporal, laboratórios de atuação e apresentações de fragmentos, culminando com a sistematização de conhecimentos através de trabalhos acadêmicos como dissertação de mestrado e monografia.

O trabalho de teatro, vivido pelo CPAC-MA com o processo de montagem d'*A Missão*, nos revelou a importância da peça didática para a aprendizagem teatral, utilizando-se de recursos propostos por Brecht, a fim de garantir o reconhecimento de fatos e relações sociais, reconhecendo-as como históricas e proporcionando o autoconhecimento, na perspectiva de que "a peça didática ensina quando a gente é atuante e, ao mesmo tempo, espectador dos próprios atos (KOUDELA,1991, p. 164)".

A Missão é um texto tecido a partir de uma atitude dialógica. O dialogismo é construído através da intertextualidade com outras obras. A intertextualidade da peça a coloca em diálogo com outras do próprio autor e de vários outros autores. N'*A Missão*, os pré-textos fundamentais são: a narrativa *A luz sobre a força*, de Anna Serghers; *A Decisão*, de Bertold Brecht; *A morte de Danton*, de Büchner; *A Metamorfose*, *Uma mensagem imperial* e outros textos de Kafka. No seu processo de intertextualidade, Heiner Müller utiliza-se da peça de aprendizagem brechtiana, fundamento de uma prática pedagógica e teatral, onde propõe trocas de papéis sociais e a observação dessas trocas.

O *gestus social*¹⁰ de opressão e dominação, presente nas interrelações sociais humanas, é posto em questionamento na peça *A Missão* fazendo-nos refletir sobre essas atitudes reais. Müller leva-nos a refletir sobre essas atitudes na segunda sequência da peça quando, em cada fragmento, põe uma personagem associal no poder, sempre sendo observada pelos escravos-atores¹¹, fazendo-a experimentar e mostrar modelos diversos de comportamento, orientados pelo *gestus social* de poder. A problemática abordada por Müller na segunda sequência é esclarecida por Ruth Höhl:

Se na primeira e terceira sequências tem-se o desenrolar da trama missionária, com a chegada dos revolucionários, investimento e desinvestimento da missão devido a opções diferentes, a segunda põe em cena a problemática da inscrição

¹⁰ Conceito brechtiano que constitui-se enquanto signo de interação social que revela atitudes globais do indivíduo que fala e se movimenta, expressando seu comportamento real.

¹¹ Escravos-atores: personagens que montam e desmontam a cena. Localizam-se na área de observação enquanto escravos-atores, e enquanto escravos-personagens localizam-se na área de atuação. O nome composto escravo-ator vem da proposta sugerida por Müller em outras rubricas, quando usa não propriamente este nome, mas uma função para os escravos em determinada situação, como: escravos-cães. Determinamos nomenclaturas diversas para os escravos, de acordo com sua função: escravo-ator, escravo-jogador, escravo-cão, distinguindo-os do escravo-personagem, daquele que leva consigo as marcas da história, fruto de processos escravagistas.

no sangue/cultura/sistema e a questão da revolução, e oferece, num monólogo em prosa, uma reflexão sobre o espírito missionário da cultura hegemônica (RÖHL, 1997:134).

Analisando a peça *A Missão*, Ruth Röhl destaca a teatralidade contida nas didascálias da segunda sequência no palco da memória de Antoine, que se inicia como teatro no teatro e termina como monólogo em prosa:

Um dos traços que distinguem a sequência do teatro no teatro dos segmentos dramáticos constantes na primeira e na terceira é a acentuação da teatralidade registrada nas didascálias. As três encenações, presididas por um personagem sentado num trono e indicadas por título ou deixa de início ou fim - "A Volta do Filho Pródigo", "Está Aberto o Teatro da Revolução", "O Teatro da Revolução Branca Está no Fim" - são dirigidas por escravos que vestem e maquiagem personagens, montam cenários e executam gestos que acompanham as falas (RÖHL, 1997, p.129).

O monólogo de *Primeiro Amor*, pertencente ao primeiro fragmento do teatro no teatro, *A Volta do Filho Pródigo*, é dirigido ao filho de senhor de escravos, Victor Debuissou, questionando-o sobre o processo revolucionário, intimando-o a assumir a postura de dominante, própria de senhores de escravos e a abandonar a causa revolucionária, com o regresso ao seio da família, ao lar e à pátria.

Na montagem da peça pelo CPAC destaque, na minha pesquisa, o processo de montagem e encenação do fragmento *Primeiro Amor*, com ênfase na utilização das técnicas propostas por Brecht, na peça didática, como: a utilização do texto como modelo de ação, a troca de função, o jogo da improvisação e o próprio caráter de processo e de experimento.

O texto, *Primeiro Amor*, foi utilizado enquanto modelo de ação na montagem do fragmento, e nos serviu como modelo para examinar, pesquisar e questionar a relação entre indivíduo e coletivo. O exame acerca do *gestus* de poder, opressão e dominação proporcionou o reconhecimento dessas atitudes negativas, tornando-as mais familiares, ao serem representadas e submetidas à observação pelos atores. Vimos a relação de dominação próxima, o que proporciona uma visão crítica e reflexiva, um dos objetivos da aprendizagem teatral. Para ser tomado como modelo de ação, o texto deve aguçar questionamentos acerca do individual e do coletivo, deve haver nele uma atitude negativa para ser estranhada.

Quando um texto é escolhido para ser trabalhado como modelo de ação, pesquisamos o conteúdo social desse texto, em fontes diversas, como forma de reconhecer situações sociais presentes em determinadas culturas e tradições, ampliando o repertório de conhecimento sócio-cultural do ator, contribuindo para a sua performance nos

laboratórios de improvisação - que consiste em ir além do texto e voltar com novas informações.

O teatro provoca, instiga, questiona, põe-nos na berlinda, desmascara-nos perante nós mesmos e diante do outro. Se buscamos conhecer formas, jeitos, linguagens que possam mostrar comportamentos dos homens entre si e, com certeza, o estudo do outro refletirá o meu eu – limitado, mas sempre em busca de sua ampliação. Creio que quando Stanislavski, Grotowski e tantos outros, falavam da função do ator, dos princípios que regem a ética do ator, todos eles buscavam, em essência, essa entrega. O desvelamento de si perante uma plateia que assiste esse desvelamento, essa entrega é de difícil acesso, é uma ascensão. Por que, o que é a personagem? A personagem é a ficção, mas na ficção o ator dimensiona-a a limites inimagináveis. Aí está o significado do sagrado. Mostrar o invisível tornado visível, através do corpo, do movimento, da luz, da energia que brota do ator. Desse intérprete da alma definitiva, que a faça refletir sobre a sua própria existência entre os homens. (PAZZINI, 1997, p.1-2)

Chamávamos de berlinda o laboratório de improvisação, que proporcionava um melhor entendimento das relações entre personagens, ou seja, em relação à esfera gestual – esferas de atitudes que as personagens assumem perante outras personagens. Essa nomenclatura faz referência a uma brincadeira de infância em que, um participante de cada vez, é alvo de comentários, sem identificação das autorias, ocorrendo a sua substituição na berlinda quando identifica a autoria de um deles, ou pela simples escolha de gosto de um ou de outro comentário.

Como referência bibliográfica preparatória para os laboratórios da berlinda referente à criação do fragmento *Primeiro Amor*, Pazzini indicou a leitura de *Os filhos da Manlinche*, de Octavio Paz. A partir dos conhecimentos adquiridos do extratexto *Primeiro Amor*, surgiram os questionamentos que proporcionaram a beleza desses laboratórios. Além do procedimento improvisacional, utilizamos também, nos laboratórios da berlinda, o procedimento da troca de papéis.

O jogo da troca de papéis é um recurso cênico que trabalha a desvinculação ator-personagem; a prática constante de observar uma pessoa realizando o mesmo, ou um novo gesto, daquele produzido por outra, anteriormente; a quebra do mito da representação de um papel principal. A troca de papéis, quando utilizado, enquanto recurso teatral, caracteriza um processo de aprendizagem voltado para a socialização, no momento em que possibilita reconhecer o outro como fonte de referência.

Os laboratórios de construção e reconhecimento da cena fundamentaram-se na peça de aprendizagem brechtiana, a partir da utilização de técnicas e propostas, como: técnica de improvisação - "ir além do texto e voltar com novos elementos conquistados"; utilização do texto como modelo de ação - "dispositivos para experimentos"; jogo da troca

de papéis - "exercício dialético de colocar-se do outro lado"; recursos de distanciamento - "leitura da realidade em fragmentos rompendo com o discurso linear" (KOUDELA,1991).

A base para os laboratórios iniciais da cena *Primeiro Amor*, iniciavam com práticas corpóreo-vocais, buscando posturas e movimentação de animais, como: o movimento sinuoso da serpente, a agilidade e leveza do felino, o voo e a imponência das aves, entre outros. Após a sequência de laboratórios de busca do instintivo através do animal, havia a sequência de laboratórios da berlinda como um jogo de relações entre personagens, com ações por várias vezes interrompidas pelo escravo-ator, que possuía total autonomia para mexer, iluminar e dar ritmo ao exercício cênico.

No laboratório, a comunicação e o diálogo eram realizados de personagem para personagem, e a ambientação mudava de acordo com a personagem que se encontrava na berlinda. A cada dia era uma nova ambientação e uma nova personagem estabelecia relações com as demais. A personagem Primeiro Amor, sempre apresentada por duas atrizes, uma representando o Instinto e a outra a Razão, foi para a berlinda no segundo e no terceiro laboratório dentro de uma sequência de nove laboratórios da berlinda, realizados ao longo do processo de criação da peça. Como meios expressivos, nos laboratórios do Primeiro Amor na berlinda, foram utilizados para compor a materialidade cênica: tecidos finos do tipo voal, praticáveis, candelabros, velas, um refletor móvel e flores. Os atores mudavam a cada dia suas personagens, sempre indicados pelo mestre encenador Luiz Pazzini.

No primeiro, representada pelas atrizes Dathy Bezerra e Mônica Hingrid, os comentários e questionamentos para as personagens foram todos com relação à mãe, o que determinou suposições de que o Primeiro Amor, enquanto personagem simbólico, representasse a mulher, a pátria e a propriedade. Os questionamentos eram feitos pelas outras personagens da peça - Galloudec, Antoine, Anjo do Desespero, Sasportas e escravas - no instante em que os atores e as atrizes assumiam, desde o início do exercício, posturas designando atitudes de opressão e submissão, garantindo a postura dominante da personagem Primeiro Amor em todo o exercício. O espaço para o jogo era composto por cadeiras em semi-círculo e um praticável na frente.

No segundo laboratório do Primeiro Amor na berlinda, Maria Ethel e eu apresentávamos essa personagem, sendo que Ethel representava a Razão e eu, o Instinto. Para compor a materialidade do laboratório, utilizamos praticáveis nas duas diagonais e centro da sala de ensaio, um véu que cobria o praticável do Instinto, na diagonal direita

da sala, deixando a personagem presa dentro do véu, e uma cadeira de ferro, simbolizando o trono da Razão, no praticável localizado no centro da sala.

O laboratório teve início com o aquecimento das atrizes, tendo em vista o reconhecimento espacial, através da corrida de Primeiro Amor Razão seguindo o Primeiro Amor Instinto, resultando na sua prisão. Desta vez foi exigida uma ação maior dos escravos-atores, que interferiram com frequência na cena, colocando o Primeiro Amor em posições de submissão e questionando sobre o seu papel na sociedade. As ações dos escravos-atores fizeram com que o Primeiro Amor Racional não conseguisse manter firme sua postura de dominante, como no laboratório anterior.



Figura 4. Experimento Primeiro Amor. Encenação I. Arquivo da autora.

Alguns gestos e ações foram ressignificados neste laboratório, como: soltar Instinto, como forma de garantir o *status quo* de dominação; o vomitar do escravo, como ato de revolta à posição de dominado perante o discurso de Primeiro Amor, traduzido no gesto indicativo de que algum acontecimento, nesse caso o discurso impregnado de violência e sadomasoquismo, fez mal ao ventre; o jogo de sedução de Primeiro Amor Instinto sobre Debuisson, quando colocados um de frente para o outro, no centro da sala, em exercício de preparação para o laboratório da berlinda.

Encerrado o processo de construção e de entendimento das personagens, por meio dos estudos dos pré-textos e da prática do laboratório da berlinda, seguimos para a primeira apresentação pública do experimento *Primeiro Amor*. O critério de definição dos atores e das atrizes para apresentação de determinadas personagens, ocorria por meio de uma votação em fichas com base no sistema coringa, que visava a desvinculação ator-

personagem. Todos do grupo votavam, relacionando o ator e atriz com a personagem que cada um iria apresentar no experimento *Primeiro Amor*.

A estrutura da obra fragmentada de Müller possibilitou o processo de montagem e apresentação da obra por fragmentos. A primeira apresentação do experimento *Primeiro Amor - Encenação I* - deu-se na UFMA, por ocasião da Semana de Letras, em 28 de novembro de 1997. A segunda apresentação desse fragmento - Encenação II - deu-se por ocasião do Simpósio Internacional Política e Revolução na América Latina, em maio de 1998. A materialidade cênica utilizada foi decorrência das experiências com os laboratórios da berlinda: tecidos finos, palco - praticável, candelabro, velas, um refletor móvel, flores, adereços, corpo nu, gestos e posturas.



Figura 5. Encenação II. Experimento Primeiro Amor. Foto: Márcio Vasconcelos

O fragmento *Primeiro Amor* foi apresentado junto com outros dois fragmentos da segunda sequência, teatro no teatro, ou palco da memória de Antoine, composto pelos seguintes fragmentos: *A volta do filho pródigo*, *Teatro da revolução*, *A revolução branca está no fim*. Nesta encenação, já se pode observar a materialidade que vai compor a encenação final do fragmento, como: a utilização do cetro, do trono-cama, das bandeiras, a localização dos escravos-atores e das personagens: Primeiro Amor Razão e Instinto, Debuissou, Galloude, Sasportas, escrava e manequins.

A apresentação que mostra a Encenação III, concebida para o fragmento *Primeiro Amor*, deu-se em julho de 1998, no Teatro Arthur Azevedo. Nessa ocasião, foi apresentada ao público a montagem da peça *A Missão*, de Heiner Müller, pelo grupo Ya'wara, com todos os fragmentos que compõem a obra.

Quanto à composição da materialidade cênica, a encenação d'*A Missão* considerou implicações teóricas propostas por Meyerhold, acerca da plasticidade cênica, para o uso de objetos, para a concepção de cenário e técnicas de preparação do ator e da atriz. Com base na idéia de Meyerhold de dispositivo cênico ou dispositivo *standardá*, a partir da técnica do construtivismo, foi utilizado um material móvel e de grande utilidade nas cenas, capaz de exercer várias funções, modificando apenas a sua posição, forma. Meyerhold (1969, p. 142) afirma que “construía um dispositivo com diversos elementos, modificando-lhe as dimensões e as formas em função de suas necessidades, isto é, em função da concepção de conjunto da montagem”.

A cama metálica é o elemento básico de cenário, que adquire várias funções no decorrer do espetáculo: maca de hospital, prisão, trono, cama, pelourinho e/ou instrumento de tortura sofisticado, elevador e máquina velha e enferrujada, propiciando a flexibilidade do espaço cênico e oportunizando a experimentação "à la italiana", elizabetana, arena e ritualístico-interativo (A MISSÃO, 1998).

Adaptada com rodízios e pintada na cor prata, vai adquirir função de trono, na segunda sequência da peça. O uso da cama, como trono, pode remeter a diversos significados, aguçando amplos pensamentos no plano social: a civilização ocidental encontra-se doente ou o poder e o sexo são entendidos como parceiros no jogo de dominação-opressão. Outros objetos são encontrados no plano da materialidade cênica, sugerindo significados variáveis e distintos. A forma como o ator e a atriz os manuseiam é que lhes dá a significação teatral. O gesto do ator e da atriz transforma o objeto em significante, a partir de convenções estabelecidas em nossa cultura.

Na Encenação II e III, foi utilizado um objeto com formato alongado e circular para significar o cetro. A natureza real do objeto difere da de um cetro - símbolo de poder. Seu sentido real é ser um instrumento agrário, que ao ser manuseado pelo ator e pela atriz passou a adquirir a função de cetro, trazendo em si uma ambiguidade: instrumento agrário, instrumento de poder e/ou instrumento de tortura. Esse objeto material adquiriu a função de cetro em todas as cenas da segunda sequência, estando convencionada a troca de poder, com a sua passagem de personagem a personagem.

Foi necessário fazer adaptações, modificando não só a cama, como também outros objetos, a fim de torná-los móveis, favorecendo a dinâmica, troca, transformação e flexibilização das cenas. Rodízios e soldas, dividindo em partes os objetos, foram alguns procedimentos que transformaram o objeto doméstico, utilitário, em um objeto cênico com plasticidade própria e necessária à cena, repleto de significado. Objetos, utilizados

como elementos de cena, foram encontrados no quintal do galpão - sede do CPAC e na casa onde o encenador Luiz Pazzini residia naquele momento. Os objetos, utilizados como elementos do cenário, enquadram-se nas características da peça didática quanto à necessidade de utilizar objetos que se encontram no ambiente de trabalho, ou que estejam à mão. "Tudo que é artificial precisa ser eliminado, o material utilizado deve aparecer na sua qualidade original. O caráter de jogo da apresentação deve estar presente e ser consciente a todo momento (KOUDELA,1991, p.80)."



Figura 6. Encenação III. Primeiro Amor. Teatro Arthur Azevedo. Foto: Márcio Vasconcelos

Se na peça de aprendizagem o mais importante e mais belo é o caráter do processo, o impulso do salto, o grande aprendizado na construção do fragmento *Primeiro Amor* foi, sem dúvida, a experiência do processo criador da pesquisa, bastante conturbado, mas extremamente rico, que incluía leituras, seminários, discussões, ensaios, laboratórios, exercícios de improvisação, troca de papéis, convivência e divergência grupal.

Referências

A MISSÃO. Centro de Pesquisa em Artes Cênicas. São Luís, junho 1998. [Programa impresso da peça].

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

CENTRO DE PESQUISA EM ARTES CÊNICAS (CPAC). São Luís, 1997. Folder impresso.

- CORNAGO, Oscar. **La práctica artística como alegoría de la investigación Artes y Humanidades**: una cuestión de formas (de hacer). Conception. Volume 1, nº 2-jun 2003. <https://www.periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conce/article/view/8647708>
- KOUDELA, Ingrid. **Brecht - Um Jogo de Aprendizagem**. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- KRISTEVA, Júlia e outros. **Práticas e Linguagens Gestuais**. Lisboa, Editorial Vega, 1979.
- MEYERHOLD, Vsevolod. **O Teatro de Meyerhold**. Trad. Aldomar Conrado. RJ: civ. Brasileira, 1969.
- MOSTAÇO, Edélcio. Grupo de teatro, um percurso histórico. IN: **Próximo ato: teatro de grupo** / organização Antônio Araújo, José Fernando Peixoto de Azevedo e Maria Tendlau. – São Paulo: Itaú Cultural, 2011.
- MÜLLER, Heiner. A Missão. IN: **Quatro textos para teatro**. São Paulo: Ed. Hucitec, 1987.
- PAZ, Octavio. **O labirinto da Solidão**. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 1992.
- PAZZINI, Luiz. [manuscrito]. São Luís: CPAC, 1997. 10p.
- PESQUISA COMO MISSÃO. O Estado do Maranhão, São Luís, 22 de jul. 1998. Caderno Alternativo, p. 4.
- RÖHL, Ruth. **O Teatro de Heiner Müller**: modernidade e pós-modernidade. São Paulo: Perspectiva, 1997. (Coleção estudos)
- SANTOS, Abimaelson. **Transgressões Estéticas e Pedagogia do Teatro**: O Maranhão no séc. XXI. São Luís: EDUFMA, 2011.
- autora. **Gesto Teatral e Gestus Social**: uma análise estética. São Luís: UFMA (monografia não publicada), 1999.