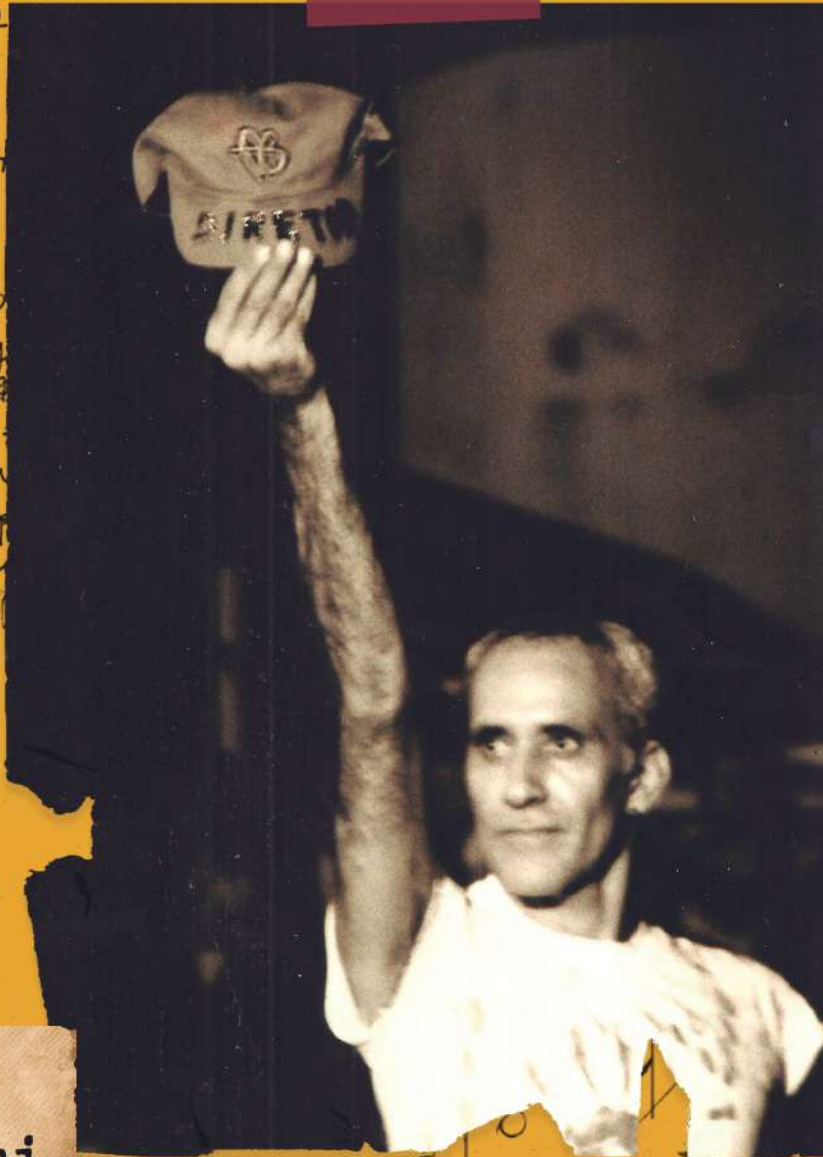


IRASCUNHOS

v.9 n.1 - jan./jun. - 2022

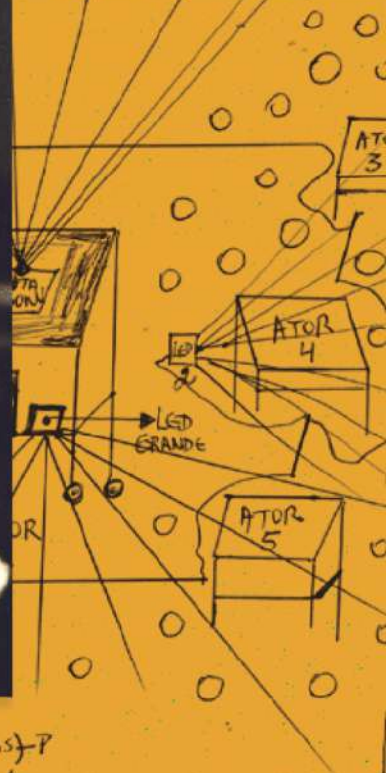
ISSN: 2358-3703

liberdade
é conquistar-se
a si próprio,
as amarras
o ~~seu~~ canto para
~~seu~~ viver
o ~~seu~~ trabalho.
Liberdade é o
livre pensar,
realizar e criar
onde as realizações
pessoais se tornam
universais.
Que o mundo
evolva e todos
sejam felizes.



'Homens do Elei
08/11/14 - 19:30 - SA
COLA DE MÚSICA BOM

BRANCA / PROTEÇÃO
de PIGMALIÃO
DESCADA
dos
COELHINHOS (COELHA GR
coelho)



Dossiê:
Luiz Pazzini

Teatro de memórias e
processos educativos

Cadeiras captivadas
• MICROFONE (INAPROPRIO) INFANTIL
• PÚBLICO - ATUADOR
PÚBLICO (50 PESSOAS) - P
PORTA ENTRADA
LED GRANDE

MATERIAL CÊNICO:
• 5 Bancos pretos
• MEIA DE LUZ
• CAIXA DE SOM
• LUZ LED
DATA-SHOW
• ESCADA
• EXTENSÕES
• ORELHAS CO
• BARRIGA CO
• <- 20.11

v.9 n.1 – jan./jun. – 2022

ISSN: 2358-3703

DOI: 10.14393/RR-v9n1-2022-00

Organização:
Narciso Telles

Curadoria:
Gilberto Martins
João Victor da Silva Pereira

[DOSSIÊ]

LUIZ PAZZINI: Teatral de Memórias e
Processos Educativos

Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas
Universidade Federal de Uberlândia | IARTE | EDUFU

Universidade Federal de Uberlândia

Reitor: Valder Steffen Júnior / Vice-reitor: Carlos Henrique Martins da Silva

Direção EDUFU: Alexandre Guimarães Tadeu dos Santos

EDUFU – Editora da Universidade Federal de Uberlândia Av. João Naves de Ávila, 121 – Bloco A – Sala 01 – Campus Santa Mônica
38408.100 – Uberlândia-MG

www.edufu.ufu.br | e-mail: edufu@ufu.br

revista rascunhos ISSN 2358-3703

Revista Rascunhos: caminhos da pesquisa em Artes Cênicas

Grupo de Estudos e Investigação sobre Processos de Criação e Formação em Artes Cênicas - GEAC

Instituto de Artes | Universidade Federal de Uberlândia

Diretor IARTE

Jarbas Siqueira Ramos

Editor Chefe

Narciso Larangeira Telles da Silva (UFU - Brasil)

Comitê Editorial

Dirce Helena Benevides de Carvalho (UFU - Brasil)

Paulina Maria Caon (UFU - Brasil)

Curadoria / Organização do Dossiê Luiz Pazzini

Gilberto Martins, Instituto Federal do Maranhão – Campus Carolina

João Vitor da Silva Pereira, Grupo Cena Aberta (MA)

Conselho Editorial

Clara Angelica Contreras (Universidad Del Bosque – Colômbia)

Daniele Pimenta (UFU – Brasil)

Eduardo De Paula (UFU - Brasil)

Fernando Aleixo (UFU – Brasil)

Mara Lucia Leal (UFU - Brasil)

Mario Piragibe (UFU - Brasil)

Wellington Menegaz de Paula (UFU – Brasil)

Vilma Campos Leite (UFU - Brasil)

Conselho Consultivo

Alexandra Gouvea Dumas (UFBA - Brasil)

Amabilis de Jesus da Silva (FAP - Brasil)

Ana Carolina Paiva (Cap – UERJ - Brasil)

Ana Maria Pacheco Carneiro (UFU – Brasil)

Célida Salume Mendonça (UFBA - Brasil)

Elisabeth Silva Lopes (USP - Brasil)

Gerard Samuel (Universidade de Cape Town - África do Sul)

Giuliano Campo (University of Ulster - Reino Unido)

Fernando Mencarelli (UFMG - Brasil)

Ileana Diéguez (Universidad Autónoma Metropolitana - México)

José Mauro Barbosa (UnB - Brasil)

Julia Elena Sagasetta (UNA - Argentina)

Leonel Martins Carneiro (UFAC - Brasil)

Luis Augusto da Veiga Pessoa Reis (UFPE - Brasil)

Maria Lucia Pupo (USP - Brasil)

Nara Keiserman (UNIRIO - Brasil)

Patricia Aschieri (UBA - Argentina)

Patrícia Caetano (UFC - Brasil)

Renato Ferracini, (LUME/UNICAMP - Brasil)

Silvia Citro (UBA y CONICET - Argentina)

Vivian Tabares (CASA DE LAS AMÉRICAS - Cuba)

Diagramador – (Edição v.9 n.1 – jan./jun – 2022)

Luciano Pacchioni Junior, Universidade Federal de Uberlândia

Ilustração e Design Capa

Luciano Pacchioni Junior, Universidade Federal de Uberlândia

rascunhos.geac@gmail.com

Grupo de Estudos e Investigação sobre Processos de Criação e Formação em Artes Cênicas - GEAC

Instituto de Artes | Universidade Federal de Uberlândia

Av. João Naves de Ávila, 2121 Bloco 3E - Santa Mônica - Uberlândia - MG - CEP: 38408-100

Todos os trabalhos são de responsabilidade dos autores, inclusive revisão de português, não cabendo qualquer responsabilidade legal sobre seu conteúdo a Revista Rascunhos ou a Edufu.

Rascunhos [recurso eletrônico]: caminhos da pesquisa em

artes cênicas /Universidade Federal de Uberlândia

Instituto de Artes. Vol. 8, n.1 (2021) - Uberlândia:

EDUFU, 2021.

v.

Semestral

ISSN 23583703

Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/rascunhos/issue/archive>

1. Artes - Periódicos. I. Universidade Federal de
Uberlândia. Instituto de Artes.

CDU: 7



SUMÁRIO

[Dossiê]

LUIZ PAZZINI: Teatral de Memória e Processos Educativos

APRESENTAÇÃO.

Gilberto dos Santos Martins / João Victor da Silva Pereira.....06

FÓRUM.

Luiz Roberto de Souza (Luiz Pazzini).....10

A ENCENAÇÃO EM MOVIMENTO DE LUIZ PAZZINI E DO GRUPO CENA ABERTA.

Abmaelson Santos14

A RECEPÇÃO DE HEINER MÜLLER NO BRASIL ATRAVÉS DAS ENCENAÇÕES DE A MISSÃO.

Luiz Roberto de Souza (Luiz Pazzini)32

O SALTO É BELO, TAMBÉM O IMPULSO: a missão do Pensar-Fazer Teatro no Maranhão.

Gisele Vasconcelos.....51

DRAMATURGIA E ENCENAÇÃO DE VICTOR E OS ANJOS: uma metodologia em construção.

Luiz Roberto de Souza (Luiz Pazzini).....69

O MESTRE DOS ESPAÇOS: homenagem a Luiz Pazzini.

Cristiano Capovilla.....79

ESPAÇOS.

Luiz Roberto de Souza (Luiz Pazzini).....87

PALCO DA MEMÓRIA: trilogia da balaiada.

Luiz Roberto de Souza (Luiz Pazzini).....90

A VISUALIDADE DA CENA NO PALCO DA MEMÓRIA: alguns diálogos possíveis com o real em Negro Cosme em Movimento.

João Victor da Silva Pereira94

O TEATRO ARTHUR AZEVEDO: espaço de minhas memórias.

Luiz Roberto de Souza (Luiz Pazzini).....105

O PROCESSO FORMATIVO DO GRUPO CENA ABERTA: vivências de uma artista/docente a partir do espetáculo Pigmalião.

Francisca Ahtange Tavares de Oliveira Tavares.....108

AS LIÇÕES DE MESTRE PAZZINI: ensaio sobre memória, texto e vida.

Necylyia Maria da Silva Monteiro.....124

AOS INTEGRANTES DO CENA ABERTA – CARTA Nº 2.

Luiz Roberto de Souza (Luiz Pazzini).....140

TEATRO E DIÁLOGO NA AULA ENCENAÇÃO DO PROFESSOR PAZZINI.

Raylson Silva da Conceição; Tania Cristina Costa Ribeiro146

PARANGOLÍTICOS!...

Luiz Roberto de Souza (Luiz Pazzini).....161

MEMÓRIAS DE UM DESPERTAR: A primeira das primaveras.	
Tissiana dos Santos Carvalhêdo	163
DRAMATURGIA MARANHENSE DA DÉCADA DE SETENTA: ABC da Cultura Maranhense, de Aldo Leite.	
Luiz Roberto de Souza (Luiz Pazzini).....	172
POR UMA POÉTICA CENABERTIANA.	
João Victor da Silva Pereira	176
SER ARTISTA.	
Luiz Roberto de Souza (Luiz Pazzini).....	187
LUIZ PAZZINI <i>in</i> URGÊNCIA.	
Ulisses Ferraz de Oliveira	189
CARTA-DEPOIMENTO.	
Luiz Roberto de Souza (Luiz Pazzini).....	201
ENTREVISTA COM LUIZ PAZZINI SOBRE O TEATRO MARANHENSE.	
Abmaelson Santos.	204
ENTREVISTA COM LUIZ PAZZINI: Memória, experiência e dialética na formação do ator.	
Gilberto dos Santos Martins	221
SOBRE A QUESTÃO DO ESPAÇO: entrevista com Luiz Pazzini.	
João Victor da Silva Pereira	236



Apresentação

EVOÉ! Sangue e Paixão no teatro de Luiz Pazzini.

É com imensa satisfação e alegria que anunciamos o novo número da Revista Rascunhos- Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas com o dossiê especial *Luiz Pazzini – Teatro de Memórias e Processos Educativos* em homenagem a versatilidade criativa e pedagógica de Luiz Roberto de Souza (Luiz Pazzini (1953-2020)) que nos deixou em 29 de abril de 2020 acometido pela COVID-19.

Este dossiê é composto de memórias configuradas em artigos, ensaios e entrevistas, realizados por amigos, ex-alunos e admiradores que acompanharam a vida artística desse importante nome das artes cênicas contemporânea de São Luís do Maranhão, além de textos originais de Luiz Pazzini.

Luiz Pazzini era paulista, da cidade de Severínia, e desde 1992 residia na cidade de São Luís do Maranhão onde atuava como ator, teatro-educador, encenador e teatrólogo. Com formação no curso técnico para atores na Escola de Arte Dramática (EAD/ECA/USP), graduado em Educação Artística- Habilitação em Artes Cênicas, na Universidade São Judas Tadeu, e mestre em Artes Cênicas, pela Universidade de São Paulo (USP), Pazzini deixou um importante legado de sua paixão pelo teatro e pela pedagogia materializado nas suas contribuições ao Departamento de Artes da Universidade Federal do Maranhão, tanto no Curso de Licenciatura em Educação Artística- Habilitação em Artes Cênicas, quanto na criação e docência do curso que viria a substituí-lo, Curso de Licenciatura em Teatro, em 2004, vindo a funcionar no ano seguinte.

Paralelo às contribuições acadêmicas para a vida teatral de São Luís, Luiz Pazzini criou o *Grupo Cena Aberta*, onde fez o seu maior legado de artista/docente/pesquisador. Tinha como objetivo pesquisar a linguagem teatral pautada na relação ator, pesquisador e educador, desenvolvendo experimentos cênicos, intervenções e espetáculos performativos sempre explorando espaços inusitados com alunos e alunas do curso de Teatro/UFMA, em projeto de extensão. O Cena Aberta, que ainda continua suas atividades artísticas, pedagógicas e de pesquisa, agora sem vínculo direto com a extensão

universitária, se atem a manter viva as memórias e ensinamentos de seu mestre e amigo. Composto por Tiago Andrade, Lígia da Cruz, Victor Silper, Necylyia Monteiro e Larissa Ferreira, o grupo mantém em plena efervescência suas atividades para discutir e tensionar as práticas artísticas e pedagógicas desenvolvidas nos seus 20 anos de existência, produzindo webinários temáticos, eventos e exposição artística sobre a vida e obra do Mestre Luiz Pazzini, somado a incumbência de cuidar e manter a sua casa no Centro da cidade, onde está se reconstituindo a sede do grupo e futuramente um espaço cultural na cidade.

Coordenando o projeto de extensão “*Memória e Encenação em Movimento: ABC da Cultura Maranhense*” (PROEC/UFMA), e ofertando oficinas formativas para professores das licenciaturas do campo, discentes do ensino médio, atores e populações quilombolas do Estado do Maranhão, Luiz Pazzini, junto ao Grupo Cena Aberta, foi contemplado com diversos prêmios que oportunizaram a continuidade da pesquisa que carregou em seu cerne os princípios éticos e políticos dos teóricos Paulo Freire e Bertolt Brecht. Aliado a isso, a metodologia do *work in process* também acompanhava todo o processo formativo dos futuros licenciados, como também inseria no cenário cultural local novas formas de PENSAR/FAZER TEATRO até então não praticados. Em reconhecimento a essas contribuições artísticas, culturais e para as pesquisas da área recebeu postumamente o título de Professor Honoris Causa, pela Universidade Federal do Maranhão, em outubro de 2020.

Em São Luís, não é difícil encontrar no meio artístico e nas escolas, lecionando, pessoas que tiveram contato com Luiz Pazzini. Assim como não é difícil identificar em diversos processos artísticos comportamentos cênicos, influências éticas, estéticas e políticas da engenhosidade desse mestre. MESTRE, palavra que remete tanto a sua formação acadêmica como a maneira de conduzir novos e velhos atores, iniciantes no teatro e na vida; ser humano que exercia seu ofício com FORÇA, PAIXÃO, EMOÇÃO, e acima de tudo HUMANIDADE. Para Luiz Pazzini a Arte e a Vida são faces da mesma moeda, imiscuem-se.

Ele acreditava que os processos éticos e políticos da vida não estão separados dos processos éticos e políticos na arte; em resumo, essas instâncias (a poética e a realidade) retroalimentam-se numa constante mutação criativa e humanista. Essa perspectiva é bastante presente nas memórias e reflexões trazidas neste dossiê.

Pazzini demonstrava, a partir de suas falas públicas, falas reservadas entre um café e outro, ser um homem de teatro em constante formação; leitor assíduo da literatura

teatral, filosófica e política, tornando impossível para quem o encontrava pelas ruas de São Luís passar incólume às suas conversas e reflexões, muitas registradas em rascunhos.

A sua característica visceralidade cotidiana e cênica, transmitidas através dos seus olhos bem aberto e penetrantes e quase sempre deixando quem o ouvia com a pulga atrás da orelha quando falava sobre os aspectos teatrais e políticos, certamente visitaram os autores dos textos que compõem este dossiê. Sua voz calma, compreensiva e atenta, mas forte, arrebatadora e propositiva nos ensaios e nos espetáculos, decerto pairaram nos momentos de sistematização das experiências com esse mestre.

O desejo de produzir este dossiê especial em homenagem a esse importante mestre das artes cênicas no Maranhão parte do indubitável reconhecimento pela comunidade acadêmica e artística de São Luís, e de todo o Brasil, da sua luta por uma perspectiva de teatro que se pautasse na ética, na memória e nos processos educativos.

Este número da Revista Rascunhos- Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas propõe aos seus leitores um mergulho na perspectiva teatral de Luiz Pazzini e seus processos pedagógicos e de memórias desenvolvidos ao longo da sua carreira artístico-pedagógica a partir de sua chegada no Maranhão. Este dossiê não objetiva reatualizar o quadro da circunstância na qual o mestre Pazzini nos deixou, onde as lágrimas são inevitáveis, onde a impossibilidade de um “até logo” enche os corações de perguntas acerca da brevidade da vida. Mas, recordar e nos inspirar na sua felicidade em fazer o que mais gostava: lecionar e viver teatro. Essa é a memória que nos é sempre presente quando seu nome é convocado. E como sempre repetia:

EVOÉ, BACO!
EVOÉ, BACO!
EVOÉ, BACO!

Gilberto dos Santos Martins
João Victor da Silva Pereira
Organizadores.

Gilberto dos Santos Martins

Graduado em Licenciatura em Teatro (UFMA), mestre em Artes/Artes Cênicas (UFU), e doutorando em Artes/Teatro (UFPA). Professor de teatro no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Maranhão (IFMA-Campus Avançado de Carolina). É membro do Grupo de Pesquisa Memória da Dramaturgia Amazônica: construção do

acervo dramaturgico (PPGArtes/ICA/UFPA). É ator-pesquisador do Núcleo de Pesquisas Teatrais Rascunho, em São Luís do Maranhão.

João Victor da Silva Pereira

Graduado no Curso de Licenciatura em Teatro (UFMA) e Mestre em Artes Cênicas (UFMA), com apoio de bolsa-mestrado da FAPEMA. É ator, produtor e mediador cultural. Integra o Grupo Cena Aberta (MA) desde 2012 e o Núcleo de Pesquisas Teatrais Rascunho (MA) desde 2019. Interessa-se pela investigação sobre a mediação cultural e sobre processos de arquivologia e patrimonialização nas artes cênicas, com ênfase no Grupo Cena Aberta.



FÓRUM¹

Luiz Pazzini
São Luís, março de 1993.

Está aberto o fórum!...
E o “momento histórico” instala-se!
Esclarecimentos, dúvidas, pressões
Críticas, reflexões...
Antagonismos..
A história com seus protagonistas
Prossegue suas merdas...
Passo!... passos! Outros passos!...
O caminho é longo
Estreito
Íngreme.

Quedas.
Surpresas!
Esbarrões
Encontros
Saltos
Voos!...

Mas com certeza conquistará
Espaços
Abertos
Abertos no ar!
Na luz!...

¹ Este texto compõe o acervo de escritos de Luiz Roberto de Souza (Luiz Pazzini), que nunca foram publicados e que permanecem em sua casa em São Luís-MA sob custódia do Grupo Cena Aberta. Não há menção de datas ou a quem se destina no documento original, que por sua vez se apresenta em formato digitado e sem apresentação de letras cursivas. O texto publicado aqui preserva a sua estrutura original, inclusive grifos e destaques especiais - que possam aparecer - sugeridos pelo autor. Atentando-se apenas à formatação da revista e a revisão textual de acordo com as novas regras ortográficas vigentes em 2021.

Artista!
“estranho ninho”
“Excluídos da grei”
“malditos”
“irrequieto conquistador”
“antena”
Quem vê sua obra lapidada
Brilhantes... iluminada...
Do cinzel
Do pincel
Dos tons claros aos escuros
Dos ócres
Dos carmesins
Da monocromia
Monotipia
Típicos seus!
Atípicos
Das cores mais imediatas
Das urgentes
Das necessárias
Da voz
Alta
Beleza
Das nuances raras
Da grave
Da gravidade do engravidecer-se
E do agudo Grito De Espera...
Esperança!
Do sutil gesto
Do grotesco gesto
Ao sublime gesto!
Das meias palavras
Inteiriças
Inteiradas

Dos silêncios eloquentes...
Da surdez!
Dos tons e semitons
Das colcheias e semicolcheias
Das fusas e semifusas
Difusas!
Do tropo
Das retas
Das infinitas direções
Das quebradas
Dos retornos
Dos becos sinuosos
Insinuante!
Do ponto.
Do tom e do dom de ser...
De ir...
De entregar!
Na paixão de caminhar...
E a sinfonia das artes
Que rompe as trevas e faz-se luz!
E o coro dos caminhantes
Do homem da velocidade da luz
Do lazer
Da ciência!
Pede passagem,
Do cinzel ao bisturi
Da palavra ao gesto...à Ação!
O grão
No chão
O adubo e a técnica
O sol
A chuva
A lua
A florada

O fruto!
Da teoria e da prática
Da técnica à dialética
Do flexível bambu ao carvalho
Do inconsciente ao consciente
Do quociente ciente...
Da ação da educação
Da arte da vida
Da vida da arte
Da vida na arte
Da arte de viver
Ver
Ouvir
Falar
Ler
A arte!
Da educação do cidadão
Que se esconde
Em artimanhas más/vis!
Do poder!
De poder
De compreender...
De ser!
Da apaixonada responsabilidade de ser
Artista
Arte-educador!



**A ENCENAÇÃO EM MOVIMENTO DE LUIZ PAZZINI E DO GRUPO
CENA ABERTA**

**LA EN ESCENA EN MOVIMIENTO DE LUIZ PAZZINI Y EL GRUPO
CENA ABERTA**

**THE STAGING IN MOVEMENT OF LUIZ PAZZINI AND THE
GRUPO CENA ABERTA**

Abimaelson Santos ¹

Resumo

O artigo versa sobre a ideia de Encenação em Movimento, metodologia de trabalho do encenador Luiz Pazzini e do Grupo Cena Aberta, seus impactos na cena teatral contemporânea do Maranhão e suas influências na formação de artistas e pesquisadores em artes cênicas daquele estado.

Palavras-chave: corpo, espaço cênico, textualidades

Resumen

El artículo aborda la idea de la puesta En Escena en Movimiento, la metodología de trabajo del director Luiz Pazzini y el Grupo Cena Aberta, sus impactos en la escena teatral contemporánea en Maranhão y sus influencias en la formación de artistas e investigadores en las artes escénicas de ese estado.

Palabras clave: cuerpo, espacio escénico, textualidades

Abstract

The article deals with the idea of Staging in Movement, the work methodology of director Luiz Pazzini and Grupo Cena Aberta, its impacts on the contemporary theater scene in Maranhão and its influences on the formation of artists and researchers in the performing arts of that state.

Keywords: body, scenic space, textualities

Pode-se dizer que até o final da década de 1950, o teatro maranhense era desprovido de uma preocupação voltada para a formação do ator e objetivo das produções da época era agradar e levar divertimento ao público, não havia o que hoje se compreende, por exemplo, como pesquisa de linguagem .

¹ Diretor e Iluminador Teatral. Professor da Universidade Federal do Maranhão, no curso de Licenciatura em Teatro. Doutorando, com pesquisa em andamento, em Artes, pela UNESP. Orientado pela Profa. Dra. Carminda Mendes André. Bolsista de doutorado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Maranhão (FAPEMA)

A forma de atuar dos grupos, basicamente, seguia uma regra básica: os personagens eram divididos entre os atores, que decoravam os textos em suas casas, depois se encontravam para fazer as marcações nos palcos, sem que houvesse um trabalho técnico e artístico consistente. (LEITE, 2007. p. 50)

Somente em fins da década de 1960 que emerge o moderno teatro maranhense, que passa a apropriar-se de técnicas mais apuradas de interpretação e encenação, sobretudo, após a volta de Reynaldo Faray ao estado – formado no Rio de Janeiro na Escola de Teatro Dulcina de Moraes, ele implementou um sentido de criação mais apurado no TEMA (Grupo de Teatro Experimental do Maranhão), fazendo com que surgissem espetáculos de maior constância estética, nos quais se identificava um caráter profissional mais desenvolvido. A exploração de novas técnicas de composição da cena e interpretação dos atores fortaleceu o movimento teatral da época, fato que estimulou a criação de novos grupos de teatro.

Reynaldo Faray introduziu em seus espetáculos cenários móveis e retirou de cena os grandes painéis pintados que constituíam a cenografia até aquele período, dando tridimensionalidade às cenas. Foi também o responsável por modificar a interpretação dos atores, tornando-a mais realista e tecnicamente mais estruturada – uma revolução nos grupos de teatro. Não seria muito afirmar que este diretor foi o responsável pela primeira grande modificação na forma de se fazer teatro no Maranhão, considerando que, antes de sua chegada, os trabalhos realizados no estado tinham um caráter amador e eram quase incipientes. (LEITE, 2007, p. 51)

Durante aproximadamente vinte anos, o TEMA conseguiu instaurar no Maranhão um teatro de repertório que apresentou diversas montagens, algumas chegaram a circular pelo país, entre elas destacam-se: *Uma janela para o sol* (1962), *Gimba* (1963), *A moratória* (1968), *Beijo no asfalto* (1970), *O Tema conta Zumbi* (1971), *Amor por anexins* (1975), *Navalha na carne* (1981) e *O castigo do santo* (1981).

No período em que Reynaldo Faray se destacou, outros dois nomes também ganharam notoriedade no cenário local e não demorariam a ter reconhecimento nacional – devido à inovação de suas encenações e obras dramatúrgicas, são eles: Aldo Leite e Tácito Borrhalho, estes também foram responsáveis pelo desenvolvimento do moderno teatro maranhense e tiveram uma atuação marcante a partir da década de 1970, criando espetáculos onde se evidenciava a qualidade estética, com destaque para as montagens de *Tempo de Espera*, de Aldo Leite (1975) e *O cavaleiro do destino*, de Tácito Borrhalho (1976), trabalhos premiados no Brasil e na Europa.

Foi Reynaldo Faray, sem dúvida, o responsável por trazer ao estado a modernidade teatral, no entanto foi com Aldo Leite que surge o primeiro ato de transgressão estética no estado, quando escreve e encena, em 1975, o espetáculo *Tempo de Espera*, sendo este totalmente gestual e imagético, constituiu-se numa das primeiras montagens do Brasil a excluir totalmente o texto escrito e a utilizar apenas um roteiro de ações.²

Tácito Borralho, contemporâneo de Reynaldo Faray e de Aldo Leite, também é um dos nomes que marcaram o moderno teatro maranhense, foi este diretor, junto com alguns artistas da época, o responsável pela criação do Laboratório de Expressões Artísticas – LABORARTE, em 1972, e um dos primeiros artistas do estado a aproximar as manifestações folclóricas do fazer teatral. O laboratório criado por ele não tinha a pretensão de produzir atividades folclóricas, mas de experimentar as possibilidades que estas ofereciam para as artes, no seu caso específico, o teatro.³

As produções teatrais do LABORARTE contribuíram para a cristalização do moderno teatro maranhense. Alguns espetáculos desta época destacaram-se devido à utilização dos elementos da cultura popular de forma política e engajada na encenação, tais como: *Espectrofúria* (1972), *O cavaleiro do destino* (1976), *Uma incelênça por nosso senhor* (1979), *Passos* (1980), *Era uma vez uma ilha* (1981), entre outros.

Após sua saída do LABORARTE, Tácito Borralho fundou a COTEATRO – Companhia Oficina de Teatro –, e foi neste novo grupo teatral que ele realizou o que pode ser considerado o segundo ato transgressor no teatro maranhense, o espetáculo *Édipo Rei* (1991).

Édipo Rei pode ser considerada a montagem mais transgressora dentre os trabalhos de Tácito Borralho e um marco para a teatralidade maranhense. Neste espetáculo o diretor rompeu radicalmente com o palco à italiana – espaço cênico de

² *Tempo de espera* foi ganhador de importantes prêmios do teatro brasileiro, tais como: o Prêmio do Governo do Estado de São Paulo como *melhor produção* (1976), uma *Menção Especial* do APCA (1976), o MEC/Mambembe como *melhor autor e diretor revelação* (1977) e o prêmio Molière, como *melhor direção* (1977).

³ Durante um longo período, o LABORARTE foi subdividido em departamentos: o de artes cênicas, o de som, de artes plásticas, de propaganda e divulgação, de imprensa e o departamento de fotografia. A ideia do grupo era estabelecer relações entre as linguagens artísticas, de modo que todas fossem valorizadas igualmente. Não foi isso que aconteceu na prática; foi o departamento de artes cênicas que se destacou com suas produções teatrais e de dança, coordenadas por Tácito Borralho. O ritmo de trabalho alcançado por este departamento gerou um avanço maior no teatro e na dança, pois as experimentações laborais eram mais constantes. Com trabalho de confecção e manipulação de bonecos, expressão corporal, técnica vocal, interpretação e dança popular e contemporânea, houve um interesse maior dos artistas pelo departamento de artes cênicas e, inevitavelmente, isto proporcionou um importante crescimento para o teatro local.

evolução do teatro dramático e o mais utilizado na época. A encenação foi realizada nas ruínas históricas do Sítio do Físico, em São Luís. Para o público chegar ao espaço da apresentação, foi necessária a utilização de serviço de ônibus, já que o acesso à remota localidade era dificultoso, fato que causou grande repercussão na época devido à novidade e ousadia da proposta.

A década de 1990, época da montagem de *Édipo Rei*, constituiu-se num momento de renovação artística no estado. Alguns trabalhos já apontavam para o surgimento de uma nova forma de fazer teatro no Maranhão, ainda que de modo elementar.⁴

Assim, naquele cenário de mudanças, considera-se que a obra que marcou a inserção maranhense na cena contemporânea foi a montagem de *A missão*, de Heiner Müller, pelo Grupo Ya' Wara, com direção do encenador Luiz Pazzini em 1998. Considera-se, ainda, que a encenação de *A missão* foi a terceira transgressão estética ocorrida no estado. Esta montagem, ao contrário das anteriores, pretendia instaurar uma nova forma de fazer pesquisa em teatro no Maranhão, transformando o teatro experimental em uma possibilidade de investigação para a encenação.

Para Luiz Pazzini, um dos objetivos da montagem era questionar o posicionamento político da sociedade e dos artistas diante das mudanças ocorridas na América Latina, colocando em destaque as efervescências políticas que marcaram a democracia no Brasil, tais como a luta do movimento estudantil, o impeachment do presidente Fernando Collor e as revoluções sindicais⁵.

No que se refere à questão estética, a montagem de *A Missão* evidenciava as características das novas tendências da encenação, já experimentadas em outros centros de produção cultural. O espetáculo tinha como metodologia a peça didática de Brecht e a estética do fragmento de Heiner Müller, o que contribuiu para o seu formato experimental e mutável.

⁴ Para maiores sobre o teatro maranhense no século XXI, ver: Santos (2013).

⁵ As informações sobre este espetáculo foram colhidas em entrevista com o professor do Departamento de Artes da Universidade Federal do Maranhão, Luis Roberto de Souza (Pazzini). Na ocasião ele falava sobre como era o teatro maranhense na década de 1990, com enfoque maior na capital, São Luís. E, explicava, ainda, como a montagem de *A missão* instaurou no estado outra maneira de se conceber o fazer teatral.



Espectáculo *A Missão*. Grupo *Ya' Wara*. Direção de *Luiz Pazzini*. Foto de *Márcio Vasconcelos*. Arquivo do Grupo *Cena Aberta*.

Destacou-se na montagem algumas características eminentes do teatro contemporâneo, já trabalhadas em outros centros culturais no Brasil, a saber: *i*) troca intencional de personagens entre os atores no decorrer do processo criativo; *ii*) a caracterização dos personagens acontecia diante do público; *iii*) utilizava-se espaços inusitados para as apresentações; *iv*) 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.

O espetáculo foi apresentado em diversos espaços de São Luís, em Alcântara e em outros estados da federação, sendo que a cada apresentação os fragmentos eram modificados, tornando o processo de criação aberto e inacabado.⁶

Assim, se houve um apogeu do teatro maranhense nos anos 1970 e 1980, e uma renovação artística nos anos 1990, os anos 2000 apresentam-se como um momento marcado pelo teatro experimental, favorecendo a consolidação de uma conjuntura teatral mais transgressora, que tencionava os saberes da cena já estabelecidos até o momento e este movimento, transgressor e de investigação experimental, só foi possível pelas

⁶ Considera-se, enquanto abertas e inacabadas as encenações que, durante o processo de criação se permitem modificações estéticas, com entrada e saída de personagens, cenas, textos e outros elementos da encenação.

experimentações que Luiz Pazzini desenvolvia em São Luís, dando abertura para um campo de pesquisa que, anos mais tarde, se consolidaria como uma potência de estudos e formação para o teatro maranhense. É neste contexto, que se insere suas práticas e as encenações do Grupo do Cena Aberta.

Coordenado por Luiz Pazzini, o grupo nasceu da efervescência dos processos teatrais experimentais na Universidade Federal do Maranhão, no final da década de 1990, e tornou-se fruto de algumas investigações desenvolvidas no curso de Licenciatura em Educação Artística (Habilitação em Artes Cênicas), entre as quais destacaram-se *Victor e os anjos* (2001) e *O despertar da primavera* (2002).⁷

O grupo foi criado para dar suporte ao processo de formação dos estudantes da graduação, futuros professores, tendo como metodologia de trabalho a investigação do teatro experimental, a discussão política e a ética do artista de teatro. Para Pazzini, o processo de criação da encenação deveria ser cíclico, construído processualmente por meio de experimentações que levassem a algum lugar desconhecido, pois o lugar do conhecimento no teatro experimental seria a própria investigação contínua sobre a cena, na qual teoria e prática deveriam ser pensadas de modo simbiótico.

Foi deste modo, a partir do conceito de *encenação em movimento*, que Luiz Pazzini, junto com o grupo Cena Aberta, sistematiza uma maneira de trabalhar na qual os artistas tanto realizavam pesquisas sobre as formatações das cenas, quando experimentavam o processo de criação de maneira horizontal, perpassando por diversas funções, que iam desde a construção da dramaturgia até a atuação, perpassando pela caracterização, iluminação, dentre outros lugares de trabalho, um processo em constante movimento.

⁷ Apesar de o Grupo de Pesquisa Cena Aberta ter nascido na universidade, sua atuação atingiu o circuito profissional de produção teatral, com montagens subsidiadas por editais do Ministério da Educação e do Ministério da Cultura. O grupo também tem presença marcante nos grandes eventos de teatro que são realizados no estado.



Encenação em Movimento do *Grupo de Pesquisa Teatral Cena Aberta*

A proposta metodológica do grupo aponta para uma perspectiva experimental de pesquisa em teatro, na tentativa de investigar as possibilidades de construção do saber na cena contemporânea, priorizando a formação política e estética do artista na praxe do teatro colaborativo. O grupo acredita ser desta maneira que, democraticamente, se abrem os caminhos para novas pesquisas em teatro, pois os elementos básicos de sua metodologia geram outros conhecimentos sobre o teatro, interligando de forma heterogênea o processo de formação do artista e de criação da obra.

O termo movimento remete a duas importantes questões – ação e criação – com ramificações no caráter estético e ético da obra. A ação relaciona-se à atitude do artista junto à obra de arte e a sua pesquisa individual, pois sem um mínimo de autonomia e perspicácia não se consegue colocar em prática os conceitos trabalhados no grupo, como, por exemplo, o ator-compositor e o artista-docente, que são caros para a proposta metodológica desenvolvida pelo coletivo.

Tomar uma atitude em relação à obra significa, neste caso, estar aberto à experimentação e assumir o risco do erro no percurso de sua construção, pois considera-se que é neste caminho íngreme, em busca de algo que se constrói processualmente que a pesquisa se desenha à frente do pesquisador. Portanto, torna-se necessário experimentar o teatro, para que se consolidem os saberes do espetáculo.

A criação dos espetáculos relacionam-se com as ações colaborativas desenvolvidas em grupo, assim, se a ação se refere a uma atitude investigativa perante a obra, a criação seria o apuramento estético desta atitude, de modo que o agir gera um

movimento ético e, por sua vez, a ideia criar, gera um movimento estético no grupo. A criação, sendo a face estética colaborativa de ações individuais e coletivas, ocorre permanentemente e assume os mesmos riscos de erro e de acerto na encenação, pois se trata do mesmo caminho íngreme do qual se falou anteriormente. Para o grupo, o movimento criador contínuo favorece a análise processual da criação, fazendo com que o artista-docente possa aprender com a sua experiência, contribua para o coletivo e potencialize suas pesquisas individuais. O professor e encenador Luiz Pazzini explica o conceito trabalhado no grupo:

Está implícito nesta ideia de movimento o conceito de processo, de amostragem de processos. Durante o processo de criação ocorrem apresentações de diversos fragmentos e estes provocam um movimento interno na encenação. Então, monta-se um fragmento do trabalho, que não é definitivo e que exige uma elaboração, para testar se este funciona diante do público. Não existe uma preocupação em deixar a encenação acabada, ela pode ser mexida, cortada, enxugada ou acrescentada. Então é essa a ideia de movimento, ou seja, o processo exige que a encenação seja modificada de forma contínua, por isso também esta ideia *in process*, fazendo com que a encenação nunca se finalize.⁸

Esta metodologia de movimentações internas permite ao pesquisador e, sobretudo, ao estudante em formação uma maior apropriação do fazer teatral, considerando que teoria e prática nos processos de criação devem ser pensadas juntas, afirmando sua inseparabilidade. Para tanto, o grupo busca em suas propostas uma maneira de exercitar os conhecimentos pesquisados, garantindo a participação de todos nas atividades. A partir de um cronograma pré-estabelecido, os componentes podem apresentar propostas de trabalho, coordenar seminários internos, ministrar oficinas, dirigir projetos, entre outros.

A criação pelo *work in progress* opera-se através de redes de *letmotive*, da superação de estruturas, de procedimentos gerativos, da hibridização de conteúdos, em que o processo, o risco, a permeação, o entremeio criador-obra, a interatividade de construção e a possibilidade de incorporação de acontecimentos de percurso são ontologias da linguagem (COHEN, 2006, p.1)

A concepção de encenação do grupo relaciona-se com a ideia de *work in progress*, delineada por Cohen (2006), na medida em que busca um movimento criador sempre em trânsito na construção da encenação, fazendo com que o trajeto do espetáculo seja a própria obra, construindo montagens abertas e plurais.

⁸ Reflexão retirada de entrevista realizada com Luiz Pazzini.

Seria desta maneira que a encenação em movimento, do Cena Aberta, busca um aprofundado estudo sobre as novas estéticas da cena, no intuito de potencializar as pesquisas desenvolvidas por seus membros e gerar novos conhecimentos. Para a concretização desta ideia, dois elementos do espetáculo são evidenciados. São eles: o espaço cênico e a dramaturgia.

A questão do espaço cênico

Já há algum tempo, possivelmente desde os reformadores do século XX, que o teatro deixou de ser apenas a interpretação mimética de textos dramáticos e se tornou uma organização semiológica de representações simbólicas do discurso – seja este oral, corporal ou midiática. Em outras palavras, o teatro tornou-se o espaço da alegoria e da abstração, local em que o espectador é levado a sentir e, posteriormente, refletir sobre determinadas temáticas sociais a partir de representações estéticas sistêmicas e complexas.

Ao considerar, aqui, o discurso enquanto o substrato do fazer teatral busca-se chamar a atenção para uma questão bastante específica: o teatro tornou-se o local em que se sente a ação cênica, seja ela dramática ou performativa. Muito diferente da definição clássica dos gregos, na qual se considerava que o teatro era o local de onde se observava uma ação. Portanto, o ver, neste contexto, tornou-se apenas uma das maneiras de sentir a ação do teatro, de identificar seus signos e ler os seus discursos, pois, com o advento das novas formas de experimentar os elementos da encenação, ver teatro passou a ser muito mais que visualizar os fenômenos estéticos – o desenvolvimento do elemento espaço cênico contribuiu de forma significativa neste processo.

Não há dúvidas de que para o teatro dramático as casas de espetáculo tradicionais ainda são os espaços com melhor estrutura, pois, além de oferecer um palco frontal equipado com os mais sofisticados materiais da cenotécnica, este tipo de espaço permite que a relação cena/espectador continue distanciada, característica fundamental do teatro dramático.

No caso do teatro experimental, já não se pode afirmar o mesmo, pois ele necessita de ambientes diferenciados do palco tradicional. Podem ser espaços pequenos que proporcionem experiências intimistas e promovam relações fisiológicas entre público e espetáculo ou espaços amplos que possam multipolarizar a atenção do público, permitindo que este interaja com os elementos da encenação, inclusive de forma física.

Foi desta forma que encenadores como Appia, Craig, Meyehold e Artaud propuseram espaços cênicos que permitiam a exploração de planos diversificados e assimétricos, ampliando a perspectiva de altura, profundidade e volume na encenação. A partir de iniciativas como as deles, no decorrer do século XX, o teatro descentralizou o espaço, apresentando-se em feiras, ruas, becos, praças, ruínas, terrenos baldios, pátios escolares etc.

Assim, nessa perspectiva, gerou-se oposições espaciais proporcionando cenografias experimentais e heterogêneas que, para além de dar suporte à ação dramática e performativa, relacionam-se organicamente com a cena, mostrando ao espectador que ele se encontra no teatro quando entra em contato com os signos produzidos por esta linguagem artística.

O espaço cênico tornou-se um elemento para além da mediação entre a dramaturgia textual e o público. Não é somente um suporte para a encenação, tornou-se a cena propriamente dita, instaurando ritmos, memórias e discurso. Virou parte orgânica da encenação, gerando uma dramaturgia do espaço, aquela que tanto é produzida na hora do espetáculo, quanto acrescentada à montagem em decorrência da relação encenação/espaço cênico.

Nas tendências contemporâneas o espaço cênico é o lugar do ritual, como outrora buscava Artaud (2006), faz com que os espectadores lancem valorações diferenciadas entre o espaço do cotidiano e o espaço teatralizado, construindo outras relações de memória a partir da experiência estética vivida. Para Luiz Pazzini, o espaço cênico deve apontar e construir movimentações internas na encenação, tencionando a própria obra com um jogo heterogêneo entre os elementos de cena, atores e espectadores.

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 por um movimento estético e os elementos do espetáculo vão se acoplando, contribuindo assim na ideia de encenação em movimento, pois esta é transformada, gerando um movimento interno do processo junto ao público.⁹

Torna-se importante, neste caso, que o espaço cênico crie um sistema polissêmico de representação, fazendo com que o espaço real e concreto do cotidiano seja ambientado pela obra, a ponto de materializar o universo onírico e simbólico da encenação. Para conseguir uma polissemia espacial, o grupo realiza suas encenações em

⁹ Reflexão retirada de entrevista realizada com Luiz Pazzini.

espaços inusitados, que são locais de trânsito normal de pessoas ou nichos não habitados, que se tornam espaços teatralizáveis.

Compreende-se enquanto inusitados os lugares que, em geral, não foram concebidos para a apresentação de um espetáculo teatral, mas que podem ser explorados para tal fim. O espaço inusitado sugere a construção de uma poética do espaço, na qual se trabalha com sobreposição de cenas, planos diversificados de atuação dos atores, relação interativa e itinerante entre palco/plateia e inserção do público nas cenas do espetáculo.



Espectáculo *Negro Cosme in Movimento*. Grupo de Pesquisa Teatral *Cena Aberta*. Direção de Luiz Pazzini. Foto de Taciano Brito. Arquivo do grupo Cena Aberta

Explorar as potencialidades do espaço, para o grupo, é uma maneira de lançar um olhar crítico, estético e político sobre a cidade e seus espaços de convivência social, tornando-os verdadeiras cenografias urbanas, transgredindo a ordem cotidiana e instaurando novas relações estéticas com os lugares da cidade.

Assim, para o grupo, espaço cênico deve gerar a ação estética. Não se trata de adaptar determinado espetáculo a um lugar não convencional, mas de fazer com que a

encenação explore todas as dimensões possíveis de um espaço inusitado, relacionando-se com sua história e arquitetura.

Pensar o espaço cênico, nestas circunstâncias, seria, mais uma vez, considerar que o teatro contemporâneo se preocupa em compor encenações do real e cenas do presente, em busca de um teatro de risco, ou melhor, de estéticas do risco. Trata-se de espaços cênicos centrípetos e centrífugos, nos quais se torna possível a exploração de outras categorias espaciais, como, por exemplo, os espaços temporais, de exceção, específicos e locais e, por fim, os espaços heterogêneos – como sugere Lehmann (2007).

Pode-se afirmar, ainda, que se busca, a partir desta *explosão* do espaço cênico, um posicionamento político e crítico perante as produções que, por atenderem apenas determinados lugares – tidos como de desenvolvimento de alta cultura –, afastam consideravelmente as minorias sociais do acesso à estética teatral.

Assim, romper com o espaço convencional, nesta perspectiva, é também sustentar a participação crítica dos artistas na encenação e proporcionar aos espectadores novas experiências estéticas, que perpassam por momentos de interatividade, medo, desconforto, divertimento, choques conceituais, sensação de aprisionamento e liberdade, dentre outros fatores que as tendências contemporâneas da cena podem oferecer ao espectador.

A questão do texto teatral

O texto teatral, assim como o espaço cênico, apresenta-se como outro elemento fundamental para a concretização do conceito de encenação em movimento criado pelo grupo. A ideia de intertextualidade gera na encenação tanto a construção processual de cenas, quanto um redimensionamento da própria ação teatral.

Se até o teatro naturalista a ação teatral relacionava-se com a sequência de acontecimentos que constituíam o assunto da narrativa dramática, a partir dos primeiros encenadores do teatro moderno, o elemento ação passou a ser o conjunto de modificações ocorridas na cena, subsidiadas pelas ações físicas construídas pelo ator, pela exploração de um texto teatral polifônico que, por sua vez, se encontra subsidiado pelos elementos da encenação.

A concepção de ação, desde o advento do teatro moderno, fez com que o texto fosse menos interpretado e mais representado pelos atores¹⁰, sendo, então, consideradas as suas questões éticas e políticas, o que sugere a presença de uma intertextualidade, tanto no campo do texto propriamente dito, quanto na sua execução prática por meio da ação do ator.

Nesse sentido, a intertextualidade possibilita a construção de uma dramaturgia heterogênea, multifacetada, que é modificada na medida em que surgem novas demandas na encenação, sejam elas estéticas, políticas ou éticas. Através das experiências individuais e coletivas, constrói-se um processo dramaturgicamente dialógico sobre o fenômeno estético estudado. (RÖHL, 1997)

A intertextualidade nas encenações do grupo Cena Aberta ocorrem através de leituras de textos teatrais e documentos históricos, debates, seminários, experimentações dos atores com o espaço cênico e por meio dos laboratórios de criação, nos quais são trabalhadas as ações físicas dos atores e os arquétipos das personagens.

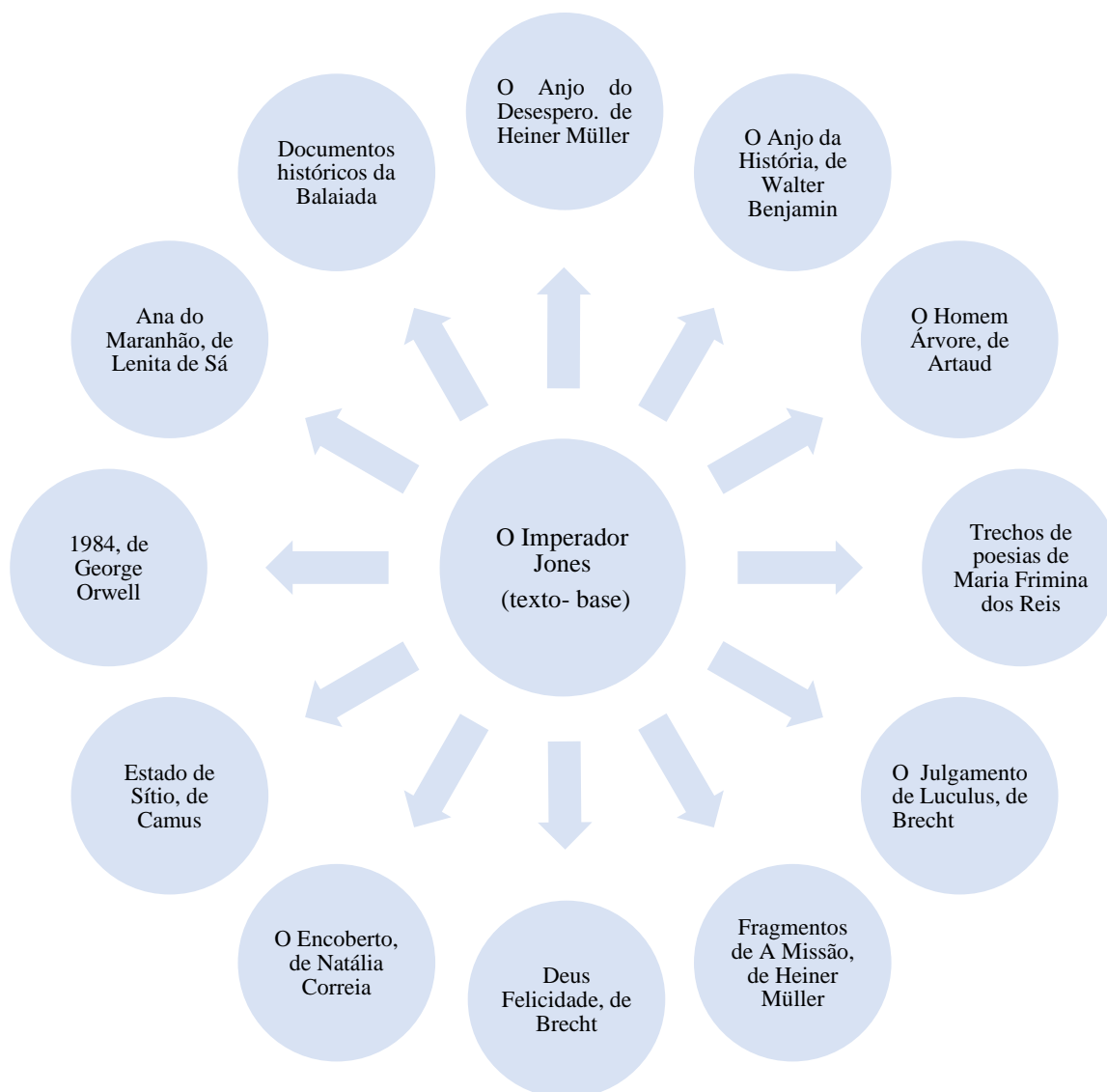
A ação física é um processo de movimentos corporais que desencadeiam em ações interiores e exteriores capazes de gerar sensações diversas sobre um dado estímulo, escapando-se assim de interpretações estereotipadas. O estímulo para a realização das ações físicas tanto pode ser o texto, quanto o jogo dos atores com os elementos da encenação, uma vez que “[...] o ponto principal das ações físicas não está nelas mesmas, enquanto tais, e sim no que elas evocam: condições, circunstâncias propostas, sentimentos [...]” (STANISLAVSKI, 1997, p. 3).

O arquétipo, por sua vez, não é algo que se encontra dado na obra, apresenta-se como uma possibilidade aberta de construção das personagens por meio de laboratórios de criação, busca-se “o símbolo, o mito, o motivo, a imagem radicada na tradição de uma dada comunidade nacional, cultural e semelhantes, que tenha mantido valor com uma espécie de metáfora, de modelo de destino humano” (GROTOWSKI, 2010, p. 50).

No grupo Cena Aberta, o trabalho com as ações físicas e com os arquétipos, conjugado aos elementos da encenação, faz com que haja um jogo de inter-relações entre atores e dramaturgia, gerando a necessidade de se inserir novos textos durante o processo de criação da encenação. Assim, a intertextualidade é desenvolvida de modo gradativo, de acordo com as necessidades surgidas no decorrer das investigações da cena, sobretudo, a partir do jogo dos atores com os textos e com as personagens.

¹⁰ As principais diferenças entre *interpretar* e *representar* podem ser conferidas em Ferracini (2003).

O espetáculo Diálogo das Memórias: O Imperador Jones, por exemplo, teve como texto-base a obra O imperador Jones, de Eugenio O'Neill. A partir do trabalho experimental, foram acrescentados vários intertextos, fazendo com que na dramaturgia final fosse evidenciado o caráter polifônico de um processo intertextual. Como pode ser observado na ilustração a seguir:



Intertextualidade em Diálogos da Memória: O Imperador Jones

Em suma, o que ocorre é uma relação dialógica entre construção de personagens e processo dramático, que leva à composição das cenas. As cenas criadas geram novas pesquisas estéticas e políticas, e, no decorrer de sua formação, surgem

outras ideias que são debatidas e instigam a presença de novos textos, que se tornam intertextos. Os intertextos trazem consigo novas personagens e, conseqüentemente, novas cenas e conflitos que geram tanto uma dramaturgia, quanto uma encenação complexa, aberta e inacabada.

Para o grupo, a intertextualidade proporciona uma sobreposição de tempos heterogêneos por meio de um dado conflito histórico. Não é porque MacBeth, por exemplo, tenha sido escrito no século XVII que os conflitos da obra se tornaram obsoletos, a questão é como eles são postos na encenação contemporânea.

A obra de O'Neill, O imperador Jones, trata de um personagem negro, Jones, um carregador de malas de uma estação ferroviária que comete um assassinato e foge para uma ilha das índias ocidentais, onde se torna imperador de uma tribo local. No decorrer de dois anos, Jones consegue a confiança do povo negro devido a sua astúcia e malandragem nata. Explorando os nativos, ele consegue fazer uma determinada fortuna, até que ocorre uma revolta geral da tribo. Quando o conflito se torna incontrolável, Jones abdica do cargo de imperador e esconde-se na floresta, onde é encontrado e morto.

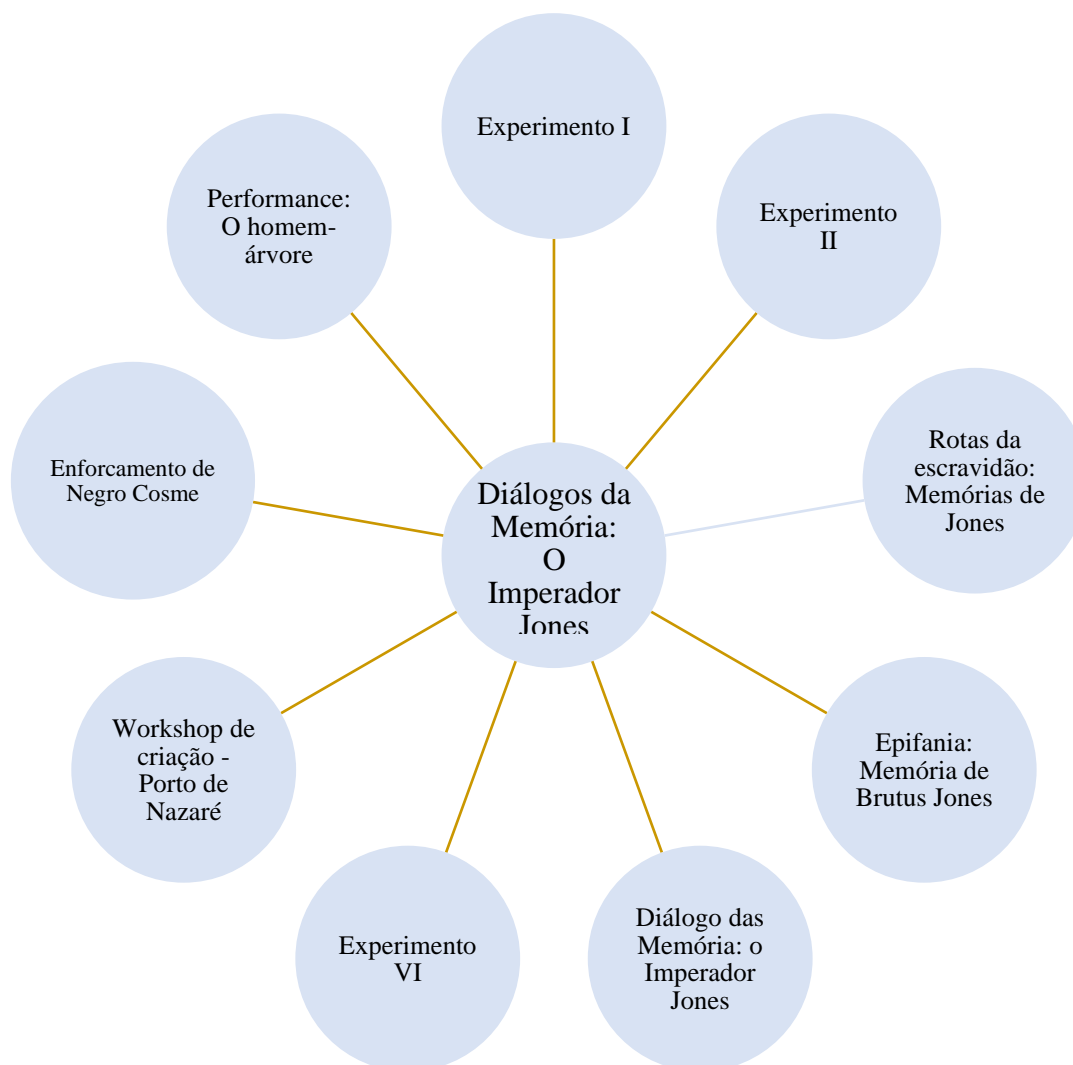
Em linhas gerais, a principal personagem do texto tem como arquétipo um ser agressivo e opressor, que justifica suas maldades no seu passado de opressões. Jones compartilha seus malfeitos com Smithers, único branco da tribo e seu principal capataz, que por sua vez procura todos os meios de tirá-lo do poder e assumir o trono. No meio deste conflito, estão os escravos que, ao perceberem a exploração desenfreada de Jones sobre a tribo, começam uma revolução para tirá-lo do poder e nomear outro imperador.

Portanto, três núcleos compuseram a base do espetáculo, gerando outros núcleos variados; são eles: i) Jones, ii) Smithers; iii) escravos. A partir deles foram desenvolvidos laboratórios de criação entre os atores – cada um com uma personagem pré-definida e respeitando as possíveis trocas de personagens que ocorriam a cada fragmento cênico apresentado.

A troca das personagens entre os atores, no decorrer da encenação, gerava novas formas de se pensar as cenas, o que possibilitava a inserção de intertextos e de outras personagens na encenação, gerando, de fato, um movimento interno no processo criativo do grupo.

Os fragmentos cênicos são elaborados a partir de uma relação dialética entre processo de criação e a dramaturgia, proporcionando uma movimentação contínua na encenação, pois, a cada fragmento apresentado, outras cenas eram construídas. Durante a criação do espetáculo Diálogo das Memórias: O imperador Jones, realizou-se nove

fragmentos cênicos até a composição final do espetáculo, como pode ser observado na ilustração a seguir:



Estética do fragmento em Diálogos da Memória: O Imperador Jones

Por serem autônomos, os fragmentos cênicos apontam para conflitos específicos que geram textos específicos, desembocando numa dramaturgia aberta que possibilita maior representação crítica dos processos históricos pesquisados, uma vez que se trabalha com uma poética textual inacabada. Isso subsidia o trabalho de encenação em movimento, fazendo com que, durante o processo de criação, seja gerado um movimento interno na obra, no que diz respeito ao espaço cênico, aos personagens, ao texto e às temáticas abordadas pelo grupo, conforme esclarece a seguinte argumentação:

O fragmento tem por função estimular à abertura da subjetividade do leitor/espectador. Ele torna-se produtor de conteúdos, e corresponde ao que Müller chama de espaços livres para a fantasia, estando imbuído em primeiro lugar de uma tarefa política, pois age contra clichês pré-fabricados e os padrões produzidos pela mídia. (SOUZA, 2003, p. 149)

O fragmento cênico permite que o espectador exerça uma determinada autonomia em relação à encenação, podendo, por exemplo, escolher quais dos fragmentos em que deseja participar no decorrer do espetáculo, sem que isso lhe seja um mecanismo coercitivo e regulador. Para o grupo esta metodologia amplia as trocas de experiência entre espectadores e espetáculo. Assim, diante dos dados sistematizados sobre o grupo, percebe-se que há uma relação dialógica entre espaço cênico, construção de personagens e processo dramaturgico, gerando o conceito de encenação em movimento.

Para o Cena Aberta, trabalhar com o princípio da intertextualidade e da estética do fragmento é promover conflitos de tempo, espaço e de ações heterogêneas, tornando a dramaturgia uma espécie de bricoleur, interligando ação, texto, intertexto e espaço cênico, gerando uma encenação polifônica e sistêmica. Para alcançar esta concepção de intertextualidade, o grupo utiliza-se da estética do fragmento como princípio metodológico norteador dos trabalhos, pois acredita-se que, por serem encenações autônomas e ramificações de uma pesquisa experimental, os fragmentos cênicos permitem uma ruptura com a estrutura fabular tradicional (com começo, meio e fim), fazendo da encenação uma teia de ideias plurais apresentadas ao espectador.

O Cena Aberta, por ser um grupo criado na universidade pública, desenvolve um importante trabalho voltado para a formação do professor de teatro no Maranhão. Vários foram os trabalhos montados e os profissionais que passaram pelo grupo, o que gerou a realização de diversas oficinas, performances, intervenções urbanas, espetáculos, palestras, projetos em escolas das redes de ensino estadual e municipal e projetos de pesquisa monográfica. Entre os espetáculos elaborados pelo grupo destacam-se os seguintes: Victor e Anjos (2001); O despertar da primavera (2003); A fome de Arlequim (2004); Perséfone e as Bacantes (2005); Experimento I de O Imperador Jones (2005); Rotas da escravidão: memórias de Jones (2006); Experimento III de O Imperador Jones (2006); Epifania: Memórias de Bruto Jones (2007); Diálogo das Memórias (2007); O Julgamento de Negro Cosme (2007); O homem-árvore (2007); Diálogo das Memórias: O imperador Jones (2007); Bustos in depredação (2009); ABC da cultura maranhense *in process* (2010). Negro Cosme in Movimento (2011), dentre vários outros entre 2012 e 2019.

As pesquisas realizadas pelo grupo geraram importantes investigações da memória material e imaterial, resgatando caminhos que marcaram a história de povos minoritários ao longo da historiografia oficial. Para o grupo há um importante valor ético e político na investigação estética que se debruça sobre a história dos vencidos e das minorias, no intuito de compreender as transformações societárias através da história a contrapelo – aquela que não está escrita em bibliografias oficiais, como nos livros escolares e nas pesquisas acadêmicas.

Portanto, foi desta forma, a partir destes princípios estéticos, éticos e políticos, aqui relatados, que o grupo vem desenvolvendo seu conceito sobre encenação em movimento e construindo uma metodologia que possa auxiliar na formação de artistas, de docentes e de espectadores no estado do Maranhão.

Referências

COHEN, Renato. **Work in progress na cena contemporânea: criação, encenação e recepção**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

FERRACINNI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

GROTOWSKI, Jerzy. A possibilidade do teatro. In: FLASZEN, L.; POLLASTRELLI, C.; MOLINARI, R. (org.). **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. São Paulo: Perspectiva; Edições SESC – SP; Fondazione Pontera Teatro, 2010.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LEITE, Aldo J. M. **Memória do teatro maranhense**. São Luís: Edfunc, 2007.

SANTOS, Abimaelson. **Pedagogia do Teatro e Transgressões Estéticas: o Maranhão o século XXI**. São Luís: EDUFMA, 2013

SOUZA, Luiz Roberto de. A recepção de Heiner Müller no Brasil através das encenações de A Missão. In SANTANA, A. N. P de (Coord.); SOUZA, L. R.; RIBEIRO, T. C. **Visões da Ilha: Apontamentos sobre Teatro e Educação**. São Luis, 2003.

STANISLÁVSKI, Constantin. **Manual do ator**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.



A RECEPÇÃO DE HEINER MULLER NO BRASIL ATRAVÉS DAS ENCENAÇÕES DE A MISSÃO¹

LA RECEPCIÓN DE HEINER MULLER EN BRASIL A TRAVÉS DE LA PUESTA EN ESCENA DE A MISSÃO

HEINER MULLER'S RECEPTION IN BRAZIL THROUGH THE STAGING OF A MISSÃO

Luiz Roberto de Souza (Luiz Pazzini)

*Há um quadro de Klee intitulado Angelus Novus. Ele representa um anjo que parece afastar-se daquilo que está olhando. Seus olhos estão arregalados, a boca e as asas abertas. Assim deve ser o anjo da história. Seu rosto está voltado para o passado. Onde vemos um encadeamento de acontecimentos, ele enxerga uma única catástrofe contínua, que amontoa ruínas sobre ruínas, jogando-as a seus pés. Ele gostaria de se deter um pouco, ressuscitar os mortos, reorganizar os vencidos. Do paraíso, entretanto, sopra um vento de tempestade, que lhe imobiliza as asas, impedindo-o de fechá-las. A tempestade empurra-o, irresistivelmente, na direção do futuro (para o qual ele está de costas), enquanto à sua frente se acumulam ruínas e ruínas, que se elevam até o céu. E essa tempestade que chamamos de progresso
(Walter Benjamin, in KONDER, 1989, 91).*

A vigorosa reflexão de Walter Benjamin em sua IX Tese, Anjo da História, que faz parte das teses Sobre o Conceito de História, continua viva a obra *Der Auftrag* (A Missão, ou o subtítulo *Recordações de uma Revolução*) neste recanto do país, como também o foi para Heiner Müller, quando escreveu em 1979, uma das obras mais representativas da *dramaturgia do fragmento* do autor, em que adota como eixo básico da sua escritura dramática, realizar a *história a contrapelo* defendida pelo seu interlocutor, respondendo a este em 1958, com seu *Anjo Sem Sorte* (in GALISI FILHO, 1995, p. 114-115), quando inicia o resgate da *história dos vencidos*, da então República Democrática Alemã. RDA, socialista.

¹ Este artigo foi originalmente publicado em: SANTANA, A. N. P. de (Coord.); SOUZA, Luiz Roberto; RIBEIRO, Tânia Cristina. *Visões da Ilha: Apontamentos sobre Teatro e Educação*. São Luís: EdUFMA, 2003. A versão apresentada nesta publicação mantém todas as características da sua primeira publicação, inclusive grifos especiais sugeridos pelo autor. Atentando-se apenas a revisão textual de acordo com as novas regras ortográficas vigentes em 2021. Todas as fotos presentes nesta versão são fotocópias da primeira versão e mantém a suas características de cores, entre outros.

Este Colóquio² de teatro tem o mérito de trazer para os maranhenses uma autora desconhecida entre os brasileiros. Susan Glaspell, é uma autora norte-americana, que juntamente com tantos outros escritores daquele país, foram soterrados pela historiografia oficial americana, o que não se passa diferente abaixo dos trópicos onde se localiza nosso país.

Proponho que o leitor interrompa por um minuto a leitura deste artigo, e faça uma reflexão sobre os nossos autores que não constam nos livros escolares, mas que permanecerão sempre vivos na memória histórica de cada um de nós.

A imagem sugerida pela epígrafe influenciou decisivamente meu processo criador como encenador de “A Missão”, realizada em São Luís em 1998, com o extinto Centro de Pesquisas em Artes Cênicas do Maranhão, e que recebeu anos depois o registro com a minha dissertação de mestrado, orientada pelo Prof. Dr. Luiz Fernando Ramos.

Só mais tarde, durante o desenvolvimento da pesquisa na ECA-USP e sua verticalização, através da realização das entrevistas com os diretores e atrizes de São Paulo e Rio de Janeiro, confirmaria a dimensão política e estética do trabalho criador deste autor alemão, um dos mais importantes dramaturgos pós-Brecht, e que tanto nos fascinara com esta sua obra.

Apreendi durante o processo de encenação a obra, e da leitura da mesma em outros estados brasileiros, que lembrar é um ato de resistência, e que deveria preservar, assim, o registro dos processos criadores de nossas pesquisas de teatro desenvolvidas aqui no Maranhão. Neste sentido, além do registra que fiz no mestrado, temos o registro monográfico de Gisele Vasconcelos, com a monografia “Gestos e Gestus Social: uma análise estética”, defendida em 2000, com orientação do Prof. Dr. Arão Paranaguá de Santana.

Objetiva-se explicitar neste artigo o projeto estético-político de Heiner Miller; reunir os fragmentos da história dos processos criadores dos diretores e atrizes de São Paulo, Rio de Janeiro e São Luís, durante a encenação da obra, evidenciando a importância do pensar-fazer teatro que este texto teve para a história pessoal desses profissionais, e a importância nos desdobramentos em suas pesquisas.

Acredito na pesquisa em teatro como mutante, dada como não concluída, sujeita a alterações, mudanças de rota e flexibilização dos processos, pois como diz Heiner Müller em seu artigo “O Novo Cria suas Próprias Regras” (MÜLLER, 1986).

² O presente trabalho foi apresentado no I Colóquio Teatro e Contemporaneidade, promovido pelo Grupo de Pesquisa Ensino do Teatro & Pedagogia Teatral (UFMA, 2002)

Sem o trabalho com a encenação de “A Missão”, e entendamos missão, não só no sentido revolucionário, de análise e reflexão dos momentos onde cintilaram as *centelhas de esperanças* tão caras a todos os que desejam transformações importantes no mundo, que ajudem o homem a encontrar a sua felicidade, pois comungamos com Brecht quando diz que “é impossível matar o desejo de felicidade do Homem”, pois nossa missão, também se aplica no sentido pedagógico da práxis teatral no Maranhão.

Recordo que em 1995, por ocasião da 47ª Reunião Anual da SBPC, realizada no campus da UFMA, como foi importante a presença dos alunos de Interpretação II, levando a peça “O Extensionista” do mexicano Felipe Santander aos bairros de São Luís. Esta pesquisa foi registrada em monografia de Célida Maria Lima, com o título – “Contribuição na Formação do Educador de Cênicas como Tentativa de Superação da Dicotomia Ensino-Pesquisa-Extensão” defendida em 1997, sob a orientação do Prof. MS Luiz Roberto de Souza, com fotografia e filmagem da Profa. MS Denise Bogéa. Era o início de um processo de pesquisa, que desencadearia neste momento atual. A presença de Fernando Peixoto, falando da importância de Bertolt Brecht nos procedimentos dos encenadores, atores, dramaturgos, músicos e cineastas brasileiros foi um marco para as minhas posteriores reflexões.

Depois dessas recordações, iniciemos nossa explanação com a conceituação do que é o fragmento, mas especificamente o *fragmento sintético mülleriano*.

Etimologicamente, a palavra fragmento é derivada do latim *fragmentu*, que significa uma parte de um todo, isto é, um pedaço de uma obra literária ou antiga. Wolfgang Heise, crítico teatral alemão, define os Brochestücke (fragmentos) müllerianos como “minidramas, unidades em si, imagens, cenas fantásticas, visões, precisamente imagens e ações, textos intercalados” (GALISI FILHO, 1995, p. 420).

O projeto estético de Heiner Müller, de trabalhar com os fragmentos sintéticos, tem uma função bem definida, e possui semelhanças com a forma como os românticos alemães escreviam. SCHLEGEL (1997, p. 82) no seu conhecido fragmento 206, diz: “Um fragmento tem de ser igual a uma pequena obra de arte, totalmente separado do mundo circundante e perfeito em si mesmo como um porco-espinho”.

Fazendo uma síntese da tradição dramaturgical alemã relacionada à utilização do fragmento, podemos encontrar os seguintes autores na ordem cronológica: Georg Büchner, com Woyzeck, o mais importante fragmento do século XIX e Bertolt Brecht, com o Fragmento-Fatzer, o mais importante do século XX. Este último, encenado pela primeira vez por Heiner Müller, no Berliner Ensemble.

Para a pesquisadora da literatura alemã da Universidade de São Paulo, Ruth Röhl, os românticos foram os fundadores da modernidade na literatura daquele país, e Heiner Müller atribui o caráter fragmentário de sua obra à própria história alemã, também fragmentária, e à consequente ruptura da relação literatura/teatro/público (sociedade). Quanto a isto, Müller esclarece:

(...) A fragmentação de um acontecimento acentua seu caráter de processo, impede o desaparecimento da produção no produto, o mercadejamento, torna a cópia um campo de pesquisa no qual o público pode coproduzir. Não acredito que uma história que tenha "pé e cabeça" (a fábula no sentido clássico) ainda seja fiel à realidade (KOUDELA, 1997, p. 8).

A opção pelo caráter processual do teatro mülleriano aponta a sua preocupação com a questão social, mutante, dado como não concluído, e à abertura da obra para o receptor.

O projeto estético-político de Heiner Müller, a partir da década de setenta, no trabalhar com o fragmento sintético, era refletir a fragmentação da história alemã também na estrutura cênica, captá-la e exprimi-la de forma sintética por meio de colagens.

Assim, o *fragmento sintético* revela-se para Müller como o modo privilegiado para captar a história alemã em suas fraturas. O processo histórico da Alemanha tem características de descontinuidade, fraturamento, e o que o autor destaca é a cadeia de fracassos acumulados, sobressaindo-se, especial mente, o estrangulamento do movimento do operariado alemão pelo fascismo.

O fragmento tem por função, estimular à abertura da subjetividade do leitor/espectador. Ele torna-se *produtor de conteúdos*, e corresponde ao que Müller chama de *espaços livres para a fantasia*, estando imbuído em primeiro lugar de uma tarefa política, pois que age contra os clichés pré-fabricados e os padrões produzidos pela mídia. RÖHL (1997, p. 21) acentua que "o trabalho com o fragmento provoca a colisão instantânea de tempos heterogêneos, o que nos leva a realizar uma revisão crítica do presente à luz do passado."

O estudioso do autor, o crítico alemão W. Emmerich explica que Müller utiliza uma técnica teatral semelhante à narrativa de Christa Wolf em *Marcas de Infância*, pois que nesta obra, a autora imita o processo psicanalítico não-racional da "reapropriação do recalçado", no qual

(...) a arte deve perturbar, destruir o sentido, desolcular o não-sentido, antes de se poder pensar em qualquer coisa como a nova construção do sentido. Para isso,

precisa de formas 'selvagens' e de uma linguagem equivalente, quebre as expectativas 'normais' (EMMERICH, 1994, p. 380).

Nesta direção, Müller não encontrará os impulsos para esta renovação nas tradições do realismo socialista, mas na tradição ocidental das vanguardas apodadas de individualistas, decadentes, anárquicas e irracionistas, em Rimbaud, Lautréamont, Kafka, Joyce, Artaud e Beckett. Segundo Genia Schulz, é na estranha liga da prática textual vanguardista e no pensamento marxista que residirá a permanente provocação do autor.

É muito recorrente em sua narrativa a presença do sonho. O autor explica que nos sonhos existe uma falta de conexão, um abandono das relações causais. Neste sentido, os contrastes criam velocidade, e que todo o esforço de escrever pretende alcançar a qualidade dos nossos próprios sonhos, e também a independência da interpretação.

O autor na sua experimentação formal não se furta de utilizar novos instrumentos, como é o caso do *arsenal de formas* que foram conquistados pelos surrealistas. Diz ele que essa experimentação não prejudicará sua fidelidade aos objetivos realistas, isto é, aos aspectos políticos e revolucionários de sua proposta teatral, que é semelhante ao sentido brechtiano de intervir na realidade concreta.

Sobre a escritura dramática, Heiner Müller explica que esta sempre foi um produto tardio, de uma crise, de transição de uma época à outra. Resumo ou a soma de uma época, e por isso, talvez, o surgimento de uma nova, mas que a base é a antiga. E por isso, ele aproveita tudo que existe de antigo, e reforma o já formado.

Em alguns depoimentos do autor podemos perceber que o seu trabalho com o fragmento propicia uma abertura para o processo de experimentação no teatro - e isto representa uma postura militante frente ao avanço da indústria cultural no século XX. Neste sentido, sua proposta se reveste de um cunho estético-político que é contra o processo reprodutivo imposto pelo capitalismo, contra a forma industrial de produção artística. Vejamos a semelhança com os nossos processos experimentais aqui no Brasil, quando MÜLLER (1986b, p. 7) fala da sua experiência:

Se a questão é dinheiro, mais dinheiro para o teatro, tanto nas duas Alemanhas como em toda parte do mundo, não há espaço para o trabalho experimental. Trata-se apenas de compra e venda. A tendência é apenas comprar e vender, e isso vai contra a qualidade (...) Temos de estar sempre procurando um jeito de não sermos consumidos e de encontrarmos alguns novos obstáculos contra o consumo. Esse é problema. Estou, apenas, sendo um obstáculo- talvez seja a única coisa que possa fazer.

Em relação aos seus textos, nasce a *lenda da dificuldade*, e dizem que sua linguagem é tida como difícil por razões estranhas. Diz ele que a considera simples, direta e precisa, mas que o problema é que as pessoas não estão acostumadas a ouvir textos precisos, e na medida em que se formula algo mais preciso, deixa de ser entendido, porque ninguém acredita que seja aquilo mesmo que se está pretendendo dizer.

Ainda sobre a questão desse hermetismo de seus textos, mas agora relacionado aos espectadores. Quando perguntado como os espectadores poderão superar as dificuldades para se aproximarem de seus textos, dado que ele os expõe a uma pressão permanente, pois que nestes textos quase não existe pausa entre diferentes frases ou sequências, e que ainda eles se apresentam com um aspecto compacto e condensado, MÜLLER (1986, p. 35) responde:

Os espectadores estão habituados, alguns, a absorver enormemente mais imagens em um lapso de tempo que a cinquenta anos atrás graças à televisão, etc. Mas esse fenômeno é acompanhado de um desaparecimento da palavra e da escrita. As imagens assumem cada vez mais a informação. O condicionamento pela televisão faz com que as pessoas captem apenas as informações brutas e não discurso ou textos. É essa a dificuldade (...) Seria necessário apresentar os textos no teatro da mesma forma que as imagens na TV. Não me pergunte como.

O problema para Müller reside no acentuado racionalismo que emperra a percepção sensorial dos seus textos. Diz que existe uma falsa tradição do conhecimento, que ao ler um texto, principalmente poético, no princípio, ele não quer entendê-lo, mas somente percebê-lo sensualmente para entendê-lo mais tarde. Nesse sentido, Müller completa:

Quando escrevo tenho sempre a necessidade de carregar as pessoas com tanta coisa que elas deixam de saber em que é que devem pegar primei preciso apresentar ao mesmo tempo o maior número de aspectos possíveis, para que as pessoas sintam a obrigação de uma escolha (in MOSTAÇO, 1987, A-32).

Ainda relacionado a esta dificuldade do entendimento da obra de Heiner Müller, mas agora olhando da perspectiva do ator, muitos perguntam: que bagagem deve ter o ator para atuar em suas peças? Para ele, nenhuma. O maior problema para o autor, é que os atores trazem muita bagagem e que eles aprendem coisas demais, muitas coisas falsas que eles não podem se liberar com poucos ensaios. Seria necessário que estes atores ensaiassem durante um longo tempo e assim eles sairiam da pressão comercial e/ou imediatista do teatro de repertório.

Na opinião de Marcio Aurélio (in SOUZA, 2002, p. 96), a maior dificuldade dos atores e espectadores entenderem *A Missão* era em relação *ao movimento interno de*

obra, dado a seu caráter fragmentário, que exigia buscar a compreensão do que é que o autor estava fragmentando. Para este diretor, o processo de fragmentação adotado pelo autor, "não é, necessariamente, uma fragmentação pela fragmentação da forma", como muitos podem achar. Mas partindo de Heiner Müller, que tinha um conhecimento extraordinário da evolução da dramaturgia ocidental, e conhecedor dos procedimentos brechtianos, esta fragmentação tem direção certa, será utilizada para falar sobre "a questão do processo, da continuidade dos descompassos históricos entre diferentes realidades." Ainda na opinião do diretor, o que estava em discussão era a diferença de como se processava a realidade na França, no período da revolução (1789), com o processo de transformação da realidade nos trópicos, e esta referência estava explícita no texto, podendo ser contextualizada em relação ao processo revolucionário brasileiro sem grandes dificuldades, como acontecia em relação ao Caribe, especialmente na Jamaica, onde se passa a ação da obra.

Com relação ao trabalho do ator realizado na Cia Ensaio Aberto, no Rio de Janeiro, o diretor Luiz Fernando Lobo explica que o texto de Heiner Müller é muito bom de dizer e o ator tem que tomar determinadas atitudes. Para ele, os atores são muitos passivos do ponto de vista da criação, e solicitam muito a presença do diretor, para que este *mastigue* o trabalho para eles, mas esta prática não deveria fazer parte da atitude do ator, mas sim ir a fundo no que faz. O diretor acentua que a tendência de marcar o espetáculo é muito forte no teatro ocidental, e o ator, que é mais passivo ao ficar esperando a criatividade do diretor, é muito ruim em qualquer tipo de teatro, e para ele, em relação às obras de Heiner Müller, é impossível. Neste sentido, ele completa que o ator precisa assumir uma atitude, o ator precisa se colocar inteiro na obra, fazer sua escolha também, e escolher simboliza em si um ato revolucionário por excelência. Luiz Fernando Lobo finaliza dizendo: "um ator que ouve palavras como as que estão presentes no texto de A Missão e não se coloca de uma outra maneira, é um ator sem nenhuma possibilidade como ator, não é? É um ator que não se deve chamar de ator" (in SOUZA, 2002, p. 96).

O diretor Márcio Aurélio também se refere ao trabalho do ator, destacando a responsabilidade deste em relação ao todo do espetáculo e amplia sua fala:

Nós, no processo histórico também não estamos diferentes disso. Nós temos que viver a responsabilidade do nosso processo, do nosso espaço geopolítico. Nós temos que ser responsáveis por aquilo que a gente faz, por aquilo que a gente pensa. Isso é o ser social. Para mim, isso é o melhor aprendizado sobre uma peça de caráter tão fortemente político (in SOUZA, 2002, p. 102).

A atriz Andréa Egydio explica que depois da proposta de Márcio Aurélio de trabalhar com o revezamento de papéis, durante os ensaios e durante os espetáculos,

(...) baixou muito o ego dos atores, porque pensavam no coletivo, no todo da encenação. Era preciso entender o que se estava fazendo e o que importava era você aprender cada vez com aquelas engrenagens, brincar com elas. Isso ampliava. Você fazia parte de um conjunto. Um conjunto que cada dia se joga de um jeito, e nesse sentido, é que todo o grupo se ampliou. Paramos de fazer pecinha. O teatro virou algo maior (*in* SOUZA, 2002, p. 95).

Sobre o trabalho do ator, a atriz Tuca Moraes cita Oduvaldo Viana Filho quando este se refere à formação dos atores, que o importante para ele era *formar visões de mundo, e não formar atores*. Faz referências aos trabalhos que realizara antes com outros diretores e a importância destes trabalhos, mas que continuava a sentir uma insatisfação muito grande, porque o trabalho do ator é um trabalho em que o retorno não é a curto prazo, a saber:

A questão do estético, isto é, você começa a tentar entender porque você faz assim, fax assado. Você não é só intuitivo e eu tinha uma aflição muito grande porque eu não conseguia ligar isso com uma intervenção no mundo. A Missão trouxe isso muito claramente porque a gente começou a trabalhar a teoria revolucionária, a história, os acontecimentos históricos (SOUZA, 2002, p. 128).

Um depoimento de Luiz Fernando Lobo é muito importante para as reflexões que estamos reunindo sobre o trabalho dos atores, e sintetiza o que os três elencos passaram durante o processo criador de encenar “A Missão” aqui no Brasil:

Eles não viveram uma época bem revolucionária e nem uma época mais progressista. Nós estamos fazendo isso em pleno 1993, quer dizer, em pleno anos 90, com pessoas entre 20, 30 anos, quer dizer, pessoas portanto que viveram um período um tanto complicado da História do Brasil. Na verdade eu queria que eles entendessem que um período revolucionário é um período novo, por um lado, e por outro, é um período de esperança, de expectativa de mudança, de transformação, um período ao mesmo tempo conturbado. Eu queria que eles experimentassem essa sensação das revoluções, e para isso, eles tinham que mergulhar mais nos processos revolucionários (*in* SOUZA, 2002, p. 114).

Uma de nossas preocupações era descobrir como se deu a organização do processo de significação dos textos de “A Missão” para os atores que participaram da montagem. Heiner Müller explica-nos que este deve se realizar numa espécie de proposta coletiva, onde a harmonia e os aspectos dissonantes desses fragmentos acabem implodindo o todo, procedimento este que revelará aspectos contrastantes. E ainda mais, nada seria mais fragmentário, no sentido negativo, que uma peça perfeita e acabada, onde ocorre a supressão do antagonismo entre o ator e o público. Diz ainda que trabalha com um texto, vendo-o como se estivesse inacabado, daí as transformações que poderá operar

nele. Acredita que a teoria da peça didática brechtiana rompe os limites do teatro profissional, o que seria, no caso, um projeto de uma outra cultura:

Os poros que ligam as partes ao todo não deveriam ser fechados, o fragmentário os mantém abertos, o instante reúne as épocas, a verdadeira obra de arte total somente pode nascer da unidade sempre contraditória do palco e do público, o espectador também é um fragmento que entra no jogo dos fragmentos (*in* GALISI FILHO, 1995, p. 21).

Heiner Müller acredita no teatro como *palco experimental*. Wolfgang Heise vê no seu teatro um campo de experimentação, laboratório das fantasias sociais, em um mágico campo de operações, em que o público tem uma participação efetiva, pois sendo ele também um fragmento neste todo, passará a penetrar nas brechas deixadas pelos fragmentos, para realizar a sua reflexão. Dado que a característica básica do fragmento é sua inconclusão e o caminho encontrado pelo autor na busca de fazer com que o público se torne ativo perante o ato teatral, ele propõe que a imaginação coletiva entre no jogo de coprodução no instante mesmo em que ocorre o fenômeno teatral, o que ele dá o nome de *contraprojeto*. Pois para o autor, a verdadeira dramaturgia nasce do confronto entre palco e plateia.

Outro ponto que ressaltamos na proposta teatral de Heiner Müller, e que nos interessa sobremaneira, é como ele trabalha o imaginário do leitor/ espectador, pois como ele mesmo diz, as sociedades capitalistas, ou melhor, todas as sociedades industrializadas, incluindo a RDA, tendem a reprimir e instrumentalizar a imaginação, e para ele, a arte tem uma tarefa eminentemente política hoje, pois que ela necessita precisamente mobilizar a imaginação destes leitores/espectadores das obras de arte.

Outra preocupação que ronda os textos müllerianos, também está relacionada à interpretação que os encenadores darão às suas obras. O autor coloca que um diretor não precisa ter passado pelas mesmas experiências do dramaturgo que ele quer encenar. Acredita que isso seja até uma vantagem para o encenador. Ele diz que explicar é justamente a má atitude do trabalho, que o importante é sublinhar a distância, pois só podemos ver uma coisa quando ela se distancia. Esta ideia está em concordância com os procedimentos brechtianos de encenar um texto. E a compreensão que o espectador passa a der das estruturas que compõem o texto, o ajuda a não ficar unicamente em catados de alma.

Depois destas explicações sobre a reflexão mülleriana sobre o seu próprio teatro e seu processo criador, passaremos a explicitar as quatro encenações de *A Missão*

ocorridas no Brasil, em sedem cronológica, inclusive encenação de Natal-RN, que não constou de nossa dissertação de mestrado, pois que não mais poderíamos contar com a entrevista de diretor e do ator, ambos falecidos, e do qual dedicamos nosso trabalho *in memoriam*.

Proposta Cênica de Carlos Nereu (Natal-RN)

O trabalho foi planejado para o palco italiano. A presença do sonho, isto é, do onírico é bastante evidenciada. A simplicidade, a nudez do palco, somente com uma cadeira de rodas no centro, com um único foco de h branca delimitando o espaço cênico, e ao redor escuridão completa, deixam somente aos espectadores a visão dos fantasmas dos dois revolucionários mortos (Sasportas e Galloudec) dialogando com Debuissou (no centro).

A ideia original era que somente um ator representasse todos os personagens. Mas, foram necessários mais dois atores para completar o elenco no decorrer dos ensaios. As músicas foram criadas especialmente para o espetáculo, e a característica básica, era a repetição. O ator Fernando Athayde que interpretava todos os personagens, como num passe de mágica, surgia das sombras e numa rapidez extraordinária, mudava completamente o figurino e se transformava na personagem que protagonizava a cena. Era a própria solidão do intelectual diante das decisões que teria que tomar, frente aos acontecimentos revolucionários em marcha.

A cadeira de rodas, o foco circular da iluminação delimitando o espaço cênico, as evoluções do ator em movimentos também circulares, o diálogo de três personagens, sendo representado pelo mesmo ator, a preparação física e vocal do ator eram surpreendentes e provocavam espanto e admiração nos espectadores. Mesmo porque, o ator recebeu todos os prêmios de melhor interpretação em todos os Festivais nacionais e internacionais ocorridos no Brasil naquele ano.

Encerramos com o esclarecedor depoimento de um ator que também participou da encenação de Natal/RN, Marcos Bulhões que diz:

Em maio de 1989, a Stabanada Cia de Teatro apresenta sua primeira versão da montagem no Solar Bela Vista. No dia 01 de julho, faz sua estreia oficial. Em 21 de julho A Missão recebe cinco prêmios no XVII Festival Nacional de Teatro de Campina Grande: melhor espetáculo, ator, música original, ator coadjuvante, iluminação. Em outubro e novembro, o espetáculo viaja para

participar de vários festivais de teatro, como o Internacional de Pelotas- RS; o Nacional de Resende RJ: o Tropeiro em Sorocaba - SP, e outros. A montagem recebeu sempre o prêmio de melhor espetáculo e melhor ator, dentre outros. A partir de 1990, o então Presidente da República do Brasil, Fernando Collor de Mello acaba como Projeto Mambembão, projeto este que dava oportunidade para os interessados de São Paulo e Rio de Janeiro conhecerem parte dos habitantes da margem teatral nordestina. A Missão encenada por Carlos Nereu, foi indicada para este projeto, mas como não aconteceu nestas capitais, desta forma desaparece, naturalmente, da história do teatro nacional (*in* SOUZA, 2002, pp. 17-18).

Louros e honras para todos aqueles que fazem do teatro nacional um caminho de esperança e nosso repúdio pela insensibilidade de nossos governantes.

Proposta Cênica de Marcio Aurelio (São Paulo-SP)

O diretor Marcio Aurélio parte da ideia de *modelo de importação*, já que no texto fica explícito, os modelos de revolução burguesa - a francesa - e a da Revolução Russa (1917), este último foi transplantado para a RDA, e estes modelos também terão seus reflexos na política da América Latina.

Para concretizar esta ideia, o diretor utilizará uma sala totalmente preta, denominada como salas laboratórios na Escola de Comunicações e Artes da USP. Espaço completamente nu, apenas dois engradados (*containers*) de importação e exportação de mercadorias de porto, que no decorrer do espetáculo se transformam em palcos.

Falando de modelos, o diretor utilizou o espaço da sala de diferentes formas, circular, elizabetano e italiano, fazendo assim referência à evolução do espaço cênico desde os gregos até a contemporaneidade. Os atores não saem de cena, realizam as trocas e fazem as arrumações dos espaços onde acontecerão as cenas, à vista do público. O espectador ajuda os atores a arrumar os banquinhos que carregam, e escolhem o lugar onde querem ver a cena, mais próximo, mais longe, ficando completamente à vontade para escolher a perspectiva e ver o espetáculo. Cada sequência de cena se passa em um espaço diferente, assim, a sala se transforma literalmente em uma área de jogo.

Durante os ensaios e as apresentações do espetáculo, os atores se revezaram nos papéis, utilizando a troca de papéis, proposta esta da peça didática brechtiana. Ressaltamos que este procedimento cênico levará o coletivo a se responsabilizar pela criação do *gestus social* presente em cada personagem.

Na entrevista com o diretor pudemos perceber que o ponto de partida para encenar o texto, estava diretamente ligado ao fragmento que foi escolhido para iniciar os

trabalhos de encenação. Para este coletivo, foi escolhido o texto de Fernando Peixoto - Teatro da Revolução -, exatamente no momento em que os dois revolucionários Galloudec e Sasportas se transformam em Galloudec-Danton e Sasportas-Robespierre que passam a jogar bola com a cabeça um do outro. O modelo importador de revolução burguesa fica evidenciado desde o início dos trabalhos.



A Atriz Andréa Egydio encenando o Anjo do Desespero – Grupo Razões Inversas, fotografia a partir de VT cedido por Antonio Rocco.

O trabalho realizado com A Missão abriu novas possibilidades de pesquisa da linguagem cênica para o diretor e para a atriz entrevistada. Ambos, se reportam à esta obra, como um campo especial de *autoconhecimento* estético-político para as suas experimentações futuras. Segue a ficha técnica da encenação em São Paulo. Elenco: Adalberto Palma; Andréa Egydio (entrevistada por nós); Charles Geraldi; Isabel Catunda; Isabel Cueva; Jose Parente; Josué Correia; Leonardo Medeiros; Marcelo Gianinni; Ricardo Castro. Tradução: Fernando Peixoto; Direção Geral: Márcio Aurélio; Assistente de direção: Antonio Reccp; Cenário e figurino: o grupo; Sonoplastia: Wanderley e Márcio Aurélio; iluminação: Hamilton Saraiva e Marcio Aurélio (entrevistado por nós).

Proposta Cênica de Luiz Fernando Lobo (Rio De Janeiro-RJ)

A concepção cênica idealizada por Luiz Fernando Lobo para A Missão, no Paço Imperial do Rio de Janeiro, parte da ideia de *revolução traída*. Então o fragmento que o diretor trabalhou no início dos ensaios, foi o fragmento final, onde Debuísson trai seus companheiros. Lobo explica que ele queria dar maior concretude ao texto

mülleriano, por achá-lo onírico, não que isto retirasse as qualidades do texto, mas gostaria de trazê-lo para mais próximo do público brasileiro. Neste sentido, a escolha do espaço cénico foi fundamental. Escolheu o Paço Imperial, onde tantos acontecimentos históricos ali aconteceram, inclusive foi a morada da família real, que fugiu da Restauração de Napoleão Bonaparte na Europa, local onde foi assinada a Lei Aurea e outros acontecimentos políticos importantes nos quais podemos estabelecer relações com o texto de Müller.

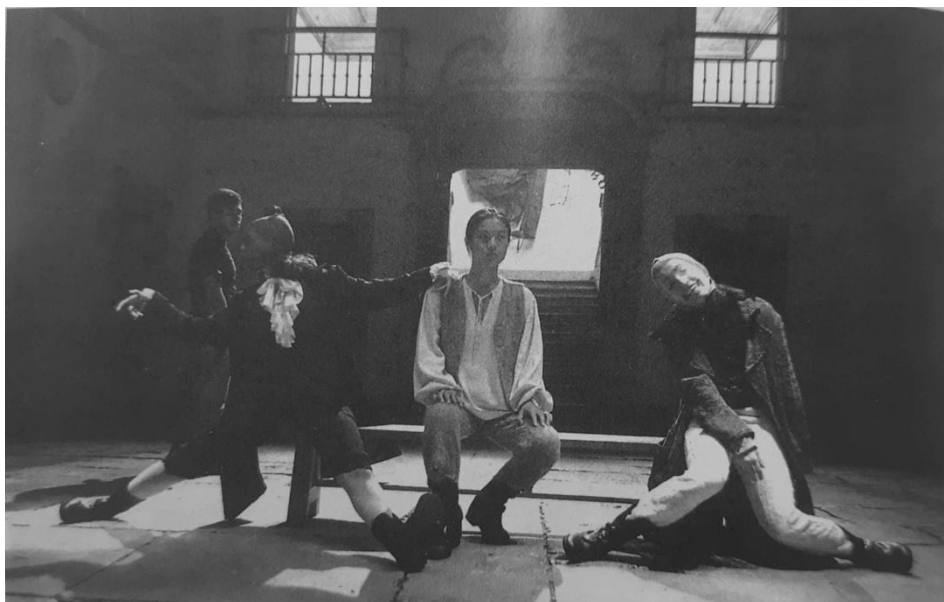


Encenação de A Missão no Paço Imperial – Grupo Ensaio Aberto, fotografia de Antonio Augusto Fonte.

O espetáculo adquiriu características de itinerante, percorrendo os espaços internos do Paço Imperial. O público acompanha o desenrolar do espetáculo, escolhendo o local que melhor lhe aprouver, e em determinadas cenas do texto, o diretor escolheu espaços onde o espectador pudesse ter uma visão contrastantes das duas arquiteturas - os gigantescos edifícios do século XX, de vidro fumê, que circundam o Paço Imperial e os enormes janelões gradeados, incrustados em grossas paredes com o aspecto rústico da arquitetura do século XVIII.

Assim, o simbolismo de cada cena passou a ser estudado minuciosamente de acordo com os espaços do Paço Imperial. Por exemplo, a cena do Primeiro Amor, acontecia na sala nobre do Paço, onde há uma cúpula central de vidro. A cena do elevador, acontecia no próprio elevador de armação metálica citado no próprio texto. A cena final,

da traição, localizava-se no pátio do Paço, onde Debuisson era protegido por um batalhão de choque, todo armado com metralhadoras, e falava com megafone aos outros revolucionários. No final desta cena, os dois revolucionários, Sasportas e Gralloondee saiam do pátio e eram recebidos por um forte jato de água, trabalho esse realizado pelos homens do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro, que simbolizava a *tempestade*, referência explícita no texto, e que inundava toda a Praça XV, na frente do imenso portão de ferro. O público era convidado a sair com os revolucionários, ou ficarem protegidos pelo batalhão de choque, juntamente com Debuisson. Mas somente as crianças que circulavam pela Praça XV é que brincavam debaixo da "chuva torrencial". Os revolucionários desaparecem da vista do público e não voltam mais, pois, foram ambos mortos na luta pela libertação dos escravos negros da Jamaica, e a revolução fracassa.



Cena: Chegada na Jamaica – Grupo Ensaio Aberto, fotografia de Antonio Augusto Fontes.

Segue a ficha técnica da encenação do Rio de Janeiro. Elenco: Anapaula Abranches; Ana Paula Botelho; Bruno Dias; Camila Avelar; Daniella D'Andrea; Francisco Rocha; Gisela Cataldi; Giselda Mauler; Marcelo Mello; Miwa Zanagizawa; Roberto Guimarães; Simone Ribeiro; Tuca Moraes (entrevistada por nós); Cantora: Agnes Moço ou Gabriela Geluda. Tradução: Fernando Peixoto; Direção: Luiz Fernando Lobo (entrevistado por nós); Consultoria: Otoni Araujo; Música: Mário Vaz de Mello; Cenografia: Cláudio Moura; Figurinos: Mauro Leite; Iluminação: Renato Machado; Assistência de Direção: Daniella D'Andrea; Assistência de Iluminação: Francisco Rocha; Projeto Gráfico: Cristóvão Martins; Divulgação: Giselda Mauler/ Roberto Guimarães; Direção de Produção: Miwa Yanagizawa / Tuca Moraes; Fotos: Antonio Augusto Fontes;

Cenotécnico: Humberto; Alfaiate: Joaquim; Costureiras: Conceição/ Tiana; Bilheteria: Léo Bezerra; Maquiagem: Beto Carramanhos; Sonorização: D'Angelo; Perucas: Divina Suárez e Manuel Prôa; Cabeças: Antonio Carlos e Clóvis; Paineis de Fachada: Ruço.

Proposta Cênica de *A Missão* em São Luís-MA

A proposta cênica de Luiz Pazzini, parte da ideia da *responsabilidade do intelectual frente ao processo revolucionário*. Este intelectual está preso no elevador, como aconteceu com o próprio Heiner Müller, quando foi entrevistado por Honecker, então Número UM, da RDA. O intelectual questiona o modelo de importação de revolução transplantado para o seu país. Assim como nas outras duas encenações anteriores, este fragmento foi o escolhido pelo grupo para iniciar os trabalhos. Este fragmento foi apresentado diversas vezes para público em locais completamente inusitados. Estando já presente no processo da encenação de *A Missão* - a encenação em movimento -, pesquisa esta que continua nas disciplinas ministradas no Curso, e também no *Grupo de Pesquisa Cena Aberta*.

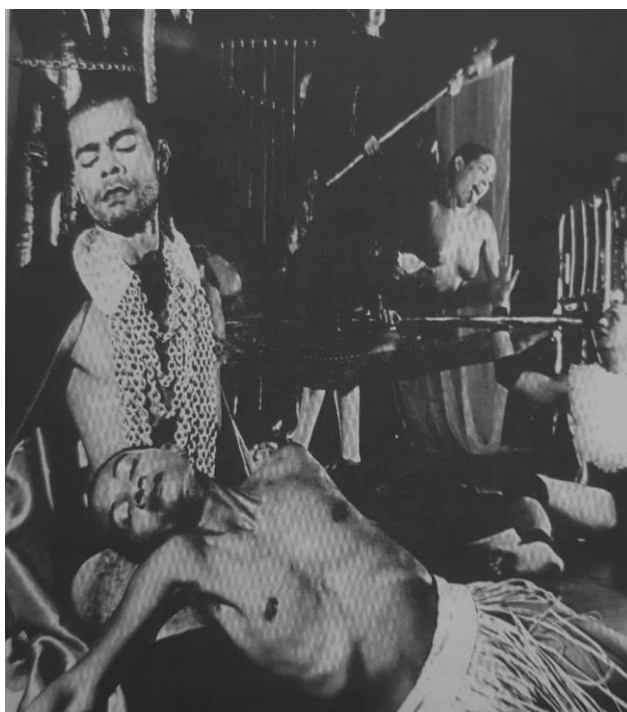
O modelo seguido buscava nas orientações da peça didática brechtiana, nortes que pudessem ser modificados e desenvolvidos durante os ensaios. Assim foi feito, troca de papéis, objetos expostos em cena, troca de roupas, maquiagem, mudanças de espaços cênicos, tudo era realizado à vista do público, semelhanças com os alguns procedimentos cênicos das outras duas montagens.

A estreia, se é assim que podemos chamar, aconteceu no Teatro Arthur Azevedo. Mesmo porque, o processo criador pelo qual o grupo passou não tinha em vista estreia, era um aprendizado em constante mutação, dado que os fragmentos foram sendo apresentados no decorrer de toda a evolução do processo de ensaios.

Optou-se por escolher apenas um objeto cênico que adquiria funções diferenciadas em cada cena. A cama no início era a porta gradeada onde estava Antoine, prisioneiro em sua própria casa, sendo cassado pelos policiais do ministro Fouché. Cama propriamente dita, função primeira do objeto, onde Antoine realiza o ato sexual com sua mulher; referência ao navio que trouxe os revolucionários para a Jamaica; pelourinho onde ficava preso o escravo negro no meio da praça, com fios de eletrochoques e aparelhagem de tortura; trono do Primeiro Amor e dos revolucionários que se revezam

no poder, pau de arara de Debuisson; elevador metálico; máquina destruída no Perú e no final, cama de prazer e dor de Debuisson e Primeiro-Amor Traição.

Não poderíamos deixar de citar os laboratórios que o grupo realizou em diferentes espaços de São Luís, além das ruínas, pelourinho e outros locais de Alcântara-MA. Estes espaços são ideais para um espetáculo itinerante, como era a proposta inicial da encenação, devidamente contextualizada, tanto na arquitetura como nos aspectos históricos levantados pelo texto de Müller, além de projetar um olhar crítico sobre Alcântara, dada sua importância no cenário internacional, com a instalação do Centro de Lançamento de Foguetes, num dos pontos mais estratégicos do Brasil e próprio para lançamentos de mísseis e foguetes de sondagens interplanetárias.



A Missão no Teatro Arthur Azevedo (São Luís) – Grupo Ya’Wara, cena Primeiro Amor, fotografia Márcio Vasconcelos.

Segue a ficha técnica da encenação em São Luís. Elenco: Abdel Santos; Adelia Strentzke; Auro Juriciê; Dathy Bezerra; Gisele Vasconcelos; Guilherme Telles; Luiz Pazzini; Maria Braga; Maria Ethel; Mônica Hingrid; Tradução: Fernando Peixoto; Direção Geral: Luiz Pazzini; Coreografia: Guilherme Teles; Figurino: Cláudio Vasconcelos; Confecção de adereços: Dathy Bezerra, Mônica Hingrid e Maria Braga; Cenário: Aura Juriciê, Guilherme Telles e Luiz Pazzini; Som: Chico Nô; Plano de Luz: Marcelo Flecha e Raimundão; Fotografia: Márcio Vasconcelos; Cabelo e Maquilagem:

Oficina do Cabelos; Costureira: Fortunata; Assessoria de Imprensa: Garrone; Assessoria de Marketing: Opendoor; Produção Executiva: Gisele Vasconcelos; Assessoria de Produção: Maria Ethel e Guilherme Telles; Produção de Vídeo: Condor.

Um Olhar de Esperança sobre A Missão No Brasil

- Eu era Hamlet, e estava à beira-mar, e falava BLA-BLA com a ressaca da Praia da Baronesa, Alcântara, Maranhão. Às minhas costas a resistência cultural sob as ruínas da Europa, à minha frente a Base de Lançamento de Foguetes do Brasil (SOUZA, 2002, p. 131).

A História não parou. Ela continua em aberto para aqueles que desejam ser o sujeito da sua própria história em construção. A "tempestade" que é a metáfora do progresso que sempre precisou manter a ordem estabelecida, às custas de escombros que sobem até o céu, tentando sufocar o Anjo. O olhar de espanto deste é quando olha para o passado, com o amontoado de "escombros que sobe até o céu", e não menos terrível, é o seu de desespero quando olha para o futuro que se avizinha, com o eminente perigo da continuação das catástrofes. Não é o novo que o assusta, mas é a permanência do velho, das máscaras sempre renovadas do terror que os homens têm cultivado entre os homens. "O homem ajuda o homem?"

Mas nas margens existe movimento, lá onde habitam os anjos excluídos. As asas que lentamente, incessantemente, adquirem movimento. Que vem das pedras, buscando retomar o ritmo abafado de tambores enterrados. Será a rebelião das paisagens e a ressurreição dos mortos que explodirá o núcleo centralizador, catalisador e gerador do terror?

O porvir está em fazer-se renascer as centelhas de esperança do passado, para que se possa construir um futuro de possibilidades de sobrevivência na terra. A estratégia dos vencedores continuou sempre a mesma durante dois milênios, isto é, fazer com que esqueçamos a luz que foi enterrada com os nossos mortos.

A missão ainda não foi concluída. Enquanto houver luta contra o conformismo, contra o status quo reinante, ainda restará esperança.

A missão está em processo, porque ainda não explodimos o *continuun* da história dos vencedores. Meu compromisso, como diz Heiner Müller, é ser um obstáculo, e é tudo que ainda resta neste início de novo milênio que se inicia com uma nova máscara de terror, mais terrível, pois bombas inteligentes em operações cirúrgicas atingem alvos programados, mas elas nem sempre são tão inteligentes nem mesmo são cirúrgicas. Basta lembrar Brecht, quando este afirmava em 1934, que o gás venenoso não localiza os culpados quando mata. Mas estamos na era do cinismo, como diz Heiner Müller, que alerta "(..) a indústria de armamentos do mundo capitalista sustenta e produz muitos empregos. O oposto ainda deve ser provado. O armamento de nosso mundo não diminui apenas o nível material de vida. Isso se manifesta em nosso cotidiano" (*in GALISI FILHO, 1995, p. 227*).

Assim, o olhar de esperança sobre as encenações de *A Missão* se transformou em um ato de resistência contra o esquecimento. Se a tempestade *empurra e anjo irresistivelmente em direção ao futuro*, ele não cansa de perceber o que está atrás, pois as ruínas que o acompanham mostram-lhe existir muitas outras, à frente, no que se chama de *progresso*, como pontifica Heiner Müller:

Atrás dele, a rebentação do passado despeja cascalho sobre as asas e sobre os ombros, com o ruído de tambores enterrados, enquanto, diante dele, se acumula o futuro, que lhe esmaga os olhos, fazendo saltar as pupilas como uma estrela, transformando a palavra numa mordaca sonora, sufocando-o com sua respiração. Por um momento, vemos ainda o bater de asas, e escutamos o ruído do cascalho caindo à sua frente, sobre, atrás dele, ainda mais alto, quanto mais se exaspera a inútil movimento: interrompido, quando ele fica mais vagaroso. Então, o instante se fecha sobre si mesmo: rapidamente encoberto, o anjo infeliz entra em repouso, seu voo, seu olhar, seu suspiro são de pedra. Ele espera a História. Até que ele retome o batimento de asas, que se comunica em ondas à pedra, e indica que ele vai alçar voo (*in GALISI FILHO, 1995, p. 114-115*)

Referências

- EMMERICH, Wolfgang. A literatura da RDA. *In: História da literatura alemã*, v. 2. Lisboa: Cosmos, 1994.
- GALISI FILHO, José. **A constelação do zênite**: imaginação utópica e histórica em Heiner Müller (anos setenta e oitenta). 1995. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária). Universidade Estadual de Campinas. Campinas.
- KONDER, Leandro. Walter Benjamin: marxismo da melancolia. Rio de Janeiro: Campus, 1989.

KOUDELA, Ingrid Dormien. **A obra fragmentada de Heiner Müller**. Jornal da Universidade de São Paulo. São Paulo. 26 maio a 01 jun. 1997. MOSTAÇO, Edelcio. A máquina teatral de Heiner Müller. Folha de São Paulo, São Paulo, 16 maio 1987, Ilustrada, p. A-32.

MÜLLER, Heiner. **Le nouveau crée ses propres règles**. Théâtre/public, França, n. 67, jan. -fev., 1986.

MÜLLER, Heiner. O teatro como obstáculo. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 03 ago., 1986b

RÖHL, Ruth. **O teatro de Heiner Müller**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

SCHLEGEL, Friedrich. **O dialeto dos fragmentos**. São Paulo, Iluminuras Ltda: 1997.

SOUZA. Luiz Roberto de. **Heiner Müller no Brasil: a recepção de A Missão (1989-1998)**. 2002. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade de São Paulo, São Paulo.



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 Sousândrade; 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 atuantes. 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 atuante, 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 ascese. 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 Debuissou, 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.



**DRAMATURGIA E ENCENAÇÃO DE VICTOR E OS ANJOS:
uma metodologia em construção¹**

**DRAMATURGIA Y PUESTA EN ESCENA DE VICTOR E OS ANJOS:
una metodología en construcción**

**DRAMATURGY AND STAGING OF VICTOR E OS ANJOS:
a methodology under construction**

Luiz Roberto de Souza (Luiz Pazzini)

Victor e os Anjos foi uma experimentação da disciplina Oficina de Teatro durante o primeiro semestre de 2001, visando estudar os processos criadores da encenação de um espetáculo. O objetivo da proposta é a de levar os alunos do Curso de Licenciatura em Educação Artística / Habilitação em Artes Cênicas da UFMA à pesquisa da linguagem cênica.

A criação do roteiro partiu do estudo de textos teatrais, narração, poesia, diálogo filosófico, canções e poema-carta, materiais ricos em virtualidade cênica e que desafiavam o *professor-encenador-jogador* e os *alunos-jogadores* à sua concretização cênica - estas terminologias derivam da prática com a *Lehrstück* (Peça Didática) brechtiana que venho desenvolvendo nas Disciplinas² Interpretação II e Oficina de Teatro, nos últimos dez anos de magistério na UFMA. Depois de estudados, discutidos e encaminhadas improvisações sobre os materiais, selecionamos os fragmentos que fariam parte da estrutura do roteiro, seguido da colagem dramatúrgica dos mesmos, com ligações textuais criadas pelo professor. Uma das propostas que faziam parte do experimento, era

¹ Ensaio publicado originalmente em SANTANA, A. N. P. de (Coord.); SOUZA, Luiz Roberto; RIBEIRO, Tânia Cristina. *Visões da Ilha: Apontamentos sobre Teatro e Educação*. São Luís: EdUFMA, 2003, p. 167-176. A versão apresentada nesta publicação mantém todas as características da sua primeira publicação, inclusive grifos especiais sugeridos pelo autor. Atentando-se apenas a revisão textual de acordo com as novas regras ortográficas vigentes em 2021. Todas as fotos presentes nesta versão são fotocópias da primeira versão e mantém a suas características de cores, entre outros.

² Fizeram parte desta disciplina, os seguintes alunos: Celene Castelo Branco, Darlene Ewerton, Helô Lima, Cristina Melo, Meiriluce Portela, Silvana França, Suzana Rosa, Waldemir Nascimento, Zanni Loppez, Ehreburg Mussori (percussão e guitarra), Giselle P. de Alencar e Marcelle (como protocolistas do processo criador da encenação), Karla Araújo, como ouvinte da Disciplina e Neudson, contrarregra juntamente com o professor durante as apresentações do espetáculo. Rita de Cássia participou dos debates e jogos teatrais realizados em sala de aula. Contamos com a participação especial da banda de rock Cabelo de Alma, que criou especialmente para o roteiro as interferências musicais. Pablo Reis como aderecista, cartar e instalações. As canções foram por Paulinho Di Maré (pai), egresso do Curso, e Daniel Berthold (filho) ainda cursando a habilitação de Artes Cênicas.

de buscar adaptar estes materiais aos *espaços inusitados* do Centro de Ciência Humanas da UFMA.

O roteiro abre com um Prólogo, onde Téspis-Mestre-sala contextualiza o espectador em relação à evolução da dramaturgia universal, fazendo referência à *crise do drama* moderno no que diz respeito às famosas Regras das Três Unidades (tempo, lugar e ação) da Poética aristotélica, apontando o processo de pesquisa que tem sido encetado pelos dramaturgos contemporâneos. Por analogia, a este processo dramaturgico, há uma historicização do momento da crise atual em que passa o Brasil, com os *apagões* do governo de Fernando Henrique Cardoso. Das leituras realizadas no Módulo I da disciplina, foram selecionados fragmentos das obras: *Victor e as Crianças no Poder* (1928), de Roger Vitrac (1899-1952), texto-embrião que antecipa as teorias dramáticas artaudianas sobre a crueldade, e ao mesmo tempo, uma derivação surrealista. A obra utiliza recursos do *vaudeville*, mas na realidade assiste-se a destruição do gênero levada a cabo com os meios próprios do teatro. A ação corresponde à duração do espetáculo, com seu respeito às famosas unidades (tempo, lugar e ação). Victor fala uma linguagem surrealista, suas palavras são verdadeiros poemas em prosa, imagéticos. Foi encenada na Comédie des Champs-Élysées pelo Théâtre Alfred Jarry, sob a direção de Antonin Artaud, em 24 de dezembro de 1928.

A segunda obra estudada foi o fragmento *Woyzeck* (1836), de Georg Büchner (1813-1837), baseado em fatos reais, sendo considerado o primeiro *drama proletário ou pré-proletário* no sentido moderno e o fragmento mais importante do século XIX. A dramaturgia büchneriana é comumente denominada de *drama de farrapos*, dada suas características de não-linearidade, recusa das regras aristotélicas, em que quadros sucessivos se interligam por uma temática que percorre todo o eixo da obra. O autor influenciará decisivamente os processos das escrituras dramática e cênica do século XX. Sua recepção decisiva só ocorrerá nos palcos alemães a partir da eclosão do Expressionismo. Do fragmento foi utilizado o conto de carochinha que narra a história de um menino pobre, que simboliza o núcleo central da obra - a solidão humana. No roteiro, esta antifábula faz parte do recurso do *teatro no teatro* planejado por Victor, que propõe um jogo teatral com todas as crianças que estão comemorando seu nono aniversário.

O roteiro segue com o diálogo filosófico *O Mito da Caverna*, de Platão entremeadado com as falas dos anjos Cassiel e Raphaela do filme de Win Wenders, *Tão*

Longe, Tão Perto.³ O poema Sísifo (Trabalhador-2001, subtítulo nosso), excerto que faz parte de Traktor (1955-74), de Heiner Müller (1929-1995), tentativa do autor de buscar a escritura característica do *fragmento sintético*. O poema-carta Homem-Árvore⁴ de Antonin Artaud (1896-1948), criador do Teatro da Crueldade. Este poema é uma encenação verbal do apocalipse. Juntamente com este último texto, A Tempestade⁵ de William Shakespeare, foram escolhidas algumas falas do diálogo entre Próspero e Caliban, para introduzir o quadro Banquete dos Vencedores. Neste diálogo entre senhor e escravo há citações da personagem Kragler, de Tambores da Noite⁶ de Bertolt Brecht.

Do texto A Missão, de Heiner Müller, foram aproveitados no roteiro o momento da traição do revolucionário Victor Debuissou, em missão de libertação dos escravos negros da Jamaica, historicamente contextualizado com a vitoriosa Revolução Haitiana. Esta revolta foi liderada por Toussaint l'Ouverture, que concretizou a primeira revolução negra vitoriosa do continente latino-americano. Para Heiner Müller, a América Latina, era considerada como *tumores benignos* ou *fermento do novo* na década de 70. Do mesmo texto, foi aproveitado o Anjo do Desespero, releitura da IX tese, Anjo da História (1940), de Walter Benjamin (1892-1940), que defende a perspectiva da *história dos vencidos*, e encerrando o experimento com uma canção de Woyzeck.

A concepção cênica de Victor e os Anjos, está diretamente relacionada com a pesquisa dos espaços inusitados, do Centro de Ciências Humanas da UFMA, que pouco

³ Cassiel e Raphaela são os anjos do segundo filme de Win Winders, depois de Asas do Desejo. Estes dois filmes são os que mais se aproximam das questões políticas e estéticas que são abordadas por Walter Benjamin, em seu Anjo da História, IX Tese sobre a Filosofia da História, o Deus Felicidade de Bertolt Brecht, ainda sem tradução do alemão, ambos escritos por volta de 1940. O Anjo Infeliz de Heiner Müller, escrito em resposta aos dois anteriores, com uma primeira leitura em 1958 (já realizado laboratório com os alunos em sala de aula) e o Anjo do Desespero, que fará parte de sua obra A Missão (Der Auftrag), escrita em 1979, vinte anos depois, em outro contexto histórico, cultural, político e evidentemente econômico da RDA (República Democrática Alemã), socialista.

⁴ O Homem-Árvore é uma constante na obra de Artaud, em Van Gogh e o Suicídio da Sociedade, a referência é explícita. Foi escrito em 23 de abril de 1947, em Ivry, no dia 4 de março de 1948, nos seus últimos momentos de vida. Artaud foi encontrado morto numa cadeira, depois de beber um frasco quase cheio de hidrato de cloral, no espelho do quarto havia um papel com uma lembrança para o dia seguinte: vestir amanhã uma camisa limpa para o encontro com o Pierre Loeb. É tido como uma *carta testamento* de Artaud. André Breton, líder do movimento Surrealista francês, diz: "Extremas violências a espumarem numa completa orgia verbal, a manifestarem uma tensão interna da mais impressionante espécie, nada podendo impedir que nos deixem abalados por muito tempo" (Antonin ARTAUD, Eu, Antonin Artaud).

⁵ A Tempestade é considerada o texto-testamento de Shakespeare. Esta referência ao grande dramaturgo elizabetano, é devido este ser seu último texto, e neste, ele dirige o olhar para a América do Sul, mostrando o processo de colonização europeia em uma ilha tropical, onde o primeiro passo que é tomado em relação ao nativo, é fazê-lo falar a língua do dominador.

⁶ Tambores na Noite é um texto onde o dramaturgo passa a utilizar alguns elementos épicos na escritura dramática. A personagem volta da guerra, encontra sua noiva grávida de um mercenário que ficou rico vendendo armas, mas mesmo assim, prefere trair a Revolução Spartakista alemã, optando pelo privado em vez do coletivo, temática esta que será desenvolvida na maioria dos experimentos brechtianos.

é aproveitado para as experimentações teatrais. A proposta coloca desafios para os *alunos-atores-jogadores*, quanto à relação corporal tridimensional na cena, exigindo destes, domínio corporal e vocal no espaço, o que para eles significou apenas o início de um processo experimental em teatro. A encenação foi extraída da prática em sala de aula, com jogos teatrais, laboratórios corporais vocais, improvisações com os textos do Módulo I, citados acima e trabalhados com a metodologia do Modelo de Ação da Peça Didática brechtiana. Durante o processo criador da encenação foram sendo introduzidos objetos na experimentação, que passaram a adquirir uma função de signo múltiplo na concepção geral do espetáculo.

Os objetos utilizados em cena foram selecionados levando-se em consideração os aspectos lúdicos que estes propiciam às brincadeiras infantis. Exemplificamos com os objetos e a sua correlação com os espaços utilizados.

O espetáculo tinha início na arena grega, onde os *alunos-atores-jogadores* se preparavam para entrar em cena, realizando aquecimento e a partir do momento que estes colocavam a máscara de fofões - símbolo importante do carnaval maranhense, em que crianças e adultos vestem as roupas coloridas desse personagem, e brincam com uma máscara grotesca para assustar as pessoas - e com Téspis - com máscara da tragédia e da comédia - na frente do cortejo, levavam os espectadores até o próximo espaço, um saguão central, com uma disposição espacial semelhante ao teatro elizabetano e um ambiente preparado com balões coloridos para a festa de aniversário dos nove anos de Victor, e que segundo este, tinha cem anos de idade.

Victor propõe um jogo teatral para as outras crianças, em que estas deveriam se revezar no papel do anfitrião, com texto previamente distribuído as crianças, e que na festa deveriam ter trazido decorados. As crianças aceitam o jogo, e durante a representação, este orienta o revezamento do mesmo personagem, ele mesmo, passando um boné vermelho para todos os *alunos-atores-jogadores*, localizados em diferentes espaços, que envolviam completamente o raio de visão dos espectadores, tomando-se como ponto central, um círculo no meio do espaço elizabetano, em que as ações do jogo teatral iam sendo propostas.

No final desta cena, há uma explosão dos balões coloridos, em que os espectadores são convidados para também estourarem estes, e daí são encaminhados para uma rampa em declive, estreita e completamente na escuridão, onde eram recebidos por anjos, com lanternas, em que ficava evidenciado a caverna de Platão e ao mesmo tempo,

um abrigo antiaéreo, referência esta já exposta por Victor e as crianças que propunham a fuga de todos, quando os balões passavam a serem estourados.

Subindo a rampa, os espectadores eram envolvidos em outra situação de jogo, em que nas paredes estavam colados os textos que dois atores diziam, se revezando, entrando dentro de um enorme pneu, e depois rolando este, rampa acima, como no mito de Sísifo, que empurra eternamente uma pedra morro acima. Sendo solicitados aos espectadores que ajudassem Sísifo.

Na outra cena, subindo a rampa, os espectadores tinham que passar dentro do pneu para entrarem na ilha tropical virgem, referência à obra, *A Tempestade* de Shakespeare. Os dois Sísifos, levam o pneu até o centro do espaço, transformando-o em trono, onde disputam o poder, Caliban e Próspero. Próspero preside o *banquete dos vencedores* e distribui frutas tropicais esmagadas, vomitadas para os espectadores. Os calibans seguem em ritual, levando os espectadores para fora do espaço, as som de uma banda de rock. Os espectadores percorrem corredores, descendo escadarias e chegando no jardim do CCH, onde um enorme balanço, aguarda o voo rasante de Anjo do Desespero, de Heiner Müller, que com enormes asas voa pelos ares, sendo empurrado por Victor. Segue a ação de Victor, que arremessa contra um paredão enorme, um minúsculo foguete sucateado, pronuncia juntamente com as crianças - NASA RUMO AO NADA. E na cena final, as crianças brincam de ciranda, com fitas coloridas que vão envolvendo espectadores, no círculo. Cantam a canção das crianças de Woyzeck: "*sol brilhava na festa das candeias/ o trigo estava florescendo/ Dois a dois eles seguiam.*"

Na proposta de encenação, está implícita a abertura dos processos *de recepção do espectador*, tanto no que diz respeito à montagem que este poderá realizar dos fragmentos e a sua inserção na cena, tornando-o assim um coprodutor do significado do espetáculo. A aprendizagem se dá a partir do momento em que ator e espectador, ao mesmo tempo, sentem-se como observadores e atuantes, princípio este, básico da metodologia brechtiana.

Tudo é realizado à vista do público, e os objetos cênicos ficam mostra também nos espaços onde acontecem as cenas. O recurso do *teatro no teatro* utilizado no roteiro busca evidenciar os processos criadores no teatro, o que torna o fazer teatral um jogo de aprendizagem. As crianças juntamente com Victor, que é o diretor de cena, acompanha os atores durante os diversos locais em que acontecem a cena, dá o texto, ilumina a cena, veste as personagens, orienta o público durante o espetáculo, solicitando que este

participe, distribui textos que os atores estão interpretando para que estes acompanhem lendo e entre efetivamente na cena, solicitando aos atores que troquem de papel com eles.



Waldemir Nascimento encenando o Anjo do Desespero Victor e as Anjos (UFMA, 2001)
fotografia da equipe de reportagem da TV Mirante.

Neste sentido, a interpretação não acentua os processos de *identificação* com a personagem, sendo constantemente interrompida a representação. O essencial desta proposta está em colocar em situação de jogo o ator-jogador, levando-o a manter com a cena uma outra atitude na maneira de atuar, o que contribui para desmistificar a posse do personagem, romper com o egocentrismo do *aluno-ator-jogador*, e trabalhar o coletivo de uma forma mais democrática, propiciando uma fonte inesgotável de *autoconhecimento*. A encenação está apenas estruturada para que o coletivo possa a partir daí iniciar um *work in progress*⁷, tão característico da cena contemporânea. Neste sentido, a encenação permanece em aberto, é tida como inconclusa, pois os *alunos-atores-jogadores* e no caso em especial do *público-jogador*, sempre terão uma nova perspectiva do experimento.

⁷ O *work in progress* ou *trabalho em processo*, é um procedimento que "tem por matriz a noção de processo, feita, iteratividade, retro-alimentação, distinguindo-se de outros procedimentos que com de partem de apreensões apriorísticas, de variáveis fechadas ou de sistemas não-interativos (Renato Cohen, *Work in progress na cena contemporânea*, p. 17).

Os materiais reunidos no roteiro exigem uma incursão em outras áreas do saber, como filosofia, estética, história, além de exigir uma elaborada preparação corporal-vocal. A interpretação não é o principal objetivo do trabalho desses alunos, mesmo porque não estão num curso de formação de atores, mas de professores de teatro, mas o que não significa que estão fechados aos processos interpretativos, o que resulta muitas vezes em gratificantes momentos de interpretação desses futuros professores de teatro.

Cabe destacar que a encenação de *Victor e os Anjos* recebeu adaptações em diversos locais de São Luís, em eventos teatrais, encontros estudantis e outros, organizados pela Secretaria da Cultura do Município. A proposta da disciplina é estimular que os alunos não realizem o trabalho prático somente com o intuito de receber notas no final da disciplina, mas que se articulem para que um número maior de pessoas assista o experimento. Esta cultura da nota ainda é muito enraizada no alunado, e precisa ser trabalhada de uma forma mais aberta. E o que resultou deste trabalho de sala de aula, estimulou que outros alunos do curso se interessassem em dar continuidade ao projeto, fazendo diversas apresentações, restando praticamente um número reduzido de alunos da disciplina, na continuidade das outras apresentações.

É importante explicitar também que estes experimentos em sala de aula, com as disciplinas de Interpretação II (60 horas)⁸ e Oficina de Teatro (120 horas) faz parte de uma linha de pesquisa que vem sendo desenvolvida desde 1995 pelo autor deste artigo, e não como querem alguns, desabonar o trabalho de nossos alunos da Habilitação de Artes Cênicas, pois que estes que criticam a proposta e não entendem o valor da continuidade de uma pesquisa de linguagem cênica dentro de um curso, que está sempre em processo, em movimento, aberto à novos materiais e à experimentações, colocando o coletivo teatral sempre em desafio com seus hábitos sedimentados de *pensar-fazer-teatro* neste estado brasileiro.

⁸ Relação dos alunos de INTERPRETAÇÃO II: Daniel Falcão Bertholdo, Dayse da Silva Ewerton, Elizabeth Ferreira Rodrigues, José Roberto Froes da Costa, Lilyane Mendes Barros, Marco Borges, Rosenilde Rodrigues Vianna, Sandra Brito Oka, Waléria de Jesus Soares. Músicos: Pedro Oliveira Ferreira e Thallyta Cristina Santos.



Encenação de *A Decadência do Egoísta* Johann Fatzler, por alunos de Interpretação II. UFMA, 2003, fotografia de Suzana Rosa.

A mesma linha de pesquisa tem outro resultado surpreendente com a montagem de alguns fragmentos do texto *A Decadência do Egoísta* Johann Fatzler, de Bertolt Brecht, no segundo semestre de 2002, agora com a disciplina Interpretação II. A gratificação que um professor tem com estes alunos é muito especial, pois que estes, têm um potencial interpretativo extraordinário, entram na universidade com uma experiência de outra área artística, como é o caso da dança e da música, e levam suas contribuições para o espetáculo, somando suas experiências à concepção geral do espetáculo. A proposta da *encenação em movimento* em espaços inusitados continua buscando novos espaços do CCH, que possam ser olhados de outra forma, não ficando mais esquecidos, pois uma simples cena, povoa o espaço de significados até então nunca imaginados por todos aqueles que o frequentam. É uma forma de dar vida a estes espaços ociosos da universidade.

A reflexão sobre estes fragmentos que fizeram parte desses dois trabalhos em continuidade, instigou a contextualização dos mesmos, aproximando a encenação de uma leitura mais próxima da realidade em que vive a sociedade contemporânea.

Para encerrar nossa reflexão sobre o trabalho que estamos desenvolvendo no Curso de Licenciatura em Educação Artística, Habilitação em Artes Cênicas, gostaríamos de socializar a "infeliz coincidência", em se tratando de vidas humanas: quando da nossa última apresentação de *Victor e os Anjos*, manifestávamos nossa indignação pelo tratamento que os países ricos dão aos países pobres do mundo, e criticávamos na proposta da encenação a instalação de foguetes espaciais pelos americanos no Centro de Lançamento de Alcântara, dias depois, as torres gêmeas, símbolo do poder dos Estados

Unidos, viravam escombros, levando consigo muitas vidas inocentes. Nestes escombros, o Anjo da História de Walter Benjamin, base de todas as nossas reflexões neste trabalho juntamente com a fala apocalíptica de ARTAUD (1980, p. 109-110), em seu Poema-testamento Homem-Arvore (1947), continuam atuais:

(...) E a carapaça do mundo presente. Levantada sobre as mutilações digestivas de um corpo esquartelado em dez mil guerras e pela dor, e a doença, e a miséria e a penúria de gêneros, objetos e substâncias de primeira necessidade. Os que sustentam a ordem do lucro das instituições sociais e burguesas, que nunca trabalharam mas grão a grão amealharam o bem roubado desde há bilhões de anos e conservado em certas cavernas de forças defendidas pela humanidade inteira, com algumas tantas exceções vão ver-se obrigados a gastar as energias nessa coisa que é combater, vão lá poder deixar de combater, pois no fim da guerra e esta agora apocalíptica, que há-de-vir, está a cremação eterna. Por isto mesmo eu julgo que o conflito entre a América e a Rússia, reforçado ele seja a bombas atômicas, pouco vai ser ao lado e em face do outro conflito que vai repentinamente estalar entre quem preserva uma digestiva humanidade, por um lado, e por outro, o homem de vontade pura e os seus muitos raros aderentes e sequazes mas com a sempiterna força por si (ARTAUD, 1980).



Rose Vianna, como Fatzer, na cena A Invasão (nas profundezas)
UFMA, 2003, fotografia de Suzana Rosa.

Creemos que o professor de teatro, seja ele o que ministra aulas nas universidades, nas escolas e ensino fundamental e médio, em conservatórios de arte dramática, ou aquele que sob as luzes da ribalta educa o cidadão da *polis* contemporânea, não poderá fugir do compromisso de conscientizar aquele que "vê" o ato teatral - o aprendiz de teatro. Acreditamos como Heiner Müller e Bertolt Brecht, que ainda não

conseguimos tornar a produtividade atraente e liberar a criatividade. Com estes dois importantes dramaturgos e encenadores, aprendemos que o inacabamento de uma obra é o princípio para a continuidade desta mesma obra, e acreditamos como estes mestres do teatro contemporâneo nos ensinaram, que só chegaremos ao estágio de educarmos nossas atitudes, a da *responsabilidade*, fazendo as pessoas participarem do processo, das tomadas de decisões e dando-lhes mais responsabilidades. *That is the question!* Neste sentido, qualquer coisa começará a se movimentar, ou deverá se movimentar.



**O mestre dos espaços
Homenagem a Luiz Pazzini**

**El maestro de los espacios
Homenaje a Luiz Pazzini**

**The master of spaces
Tribute to Luiz Pazzini**

Cristiano Capovilla¹

Resumo

O ensaio é uma homenagem póstuma ao professor e diretor teatral Luiz Pazzini (1953-2020), apresentado na forma de crítica a uma das suas montagens, Diálogo das memórias: o imperador Jones, encenada pela primeira vez na Universidade Federal do Maranhão em 2007. Destacamos, reflexivamente, três aspectos na dramatização de Pazzini: a relação da encenação com o público, o trabalho com o texto e a interação com o espaço.

Palavras-chave: choque de realidade, espaço cênico, teatro experimental

Resumen

El ensayo es un homenaje póstumo al profesor y director de teatro Luiz Pazzini (1953-2020), presentado en forma de crítica a una de sus obras, Diálogo de memorias: Emperador Jones, estrenada por primera vez en la Universidad Federal de Maranhão en 2007. Destacamos reflexivamente tres aspectos de la dramatización de Pazzini: la relación entre la puesta en escena y el público, el trabajo con el texto y la interacción con el espacio.

Palabras clave: choque de realidad, espacio escénico, teatro experimental

Abstract

The essay is a posthumous tribute to the professor and theater director Luiz Pazzini (1953-2020), presented in the form of criticism of one of his plays, Dialogue of Memories: Emperor Jones, staged for the first time at the Federal University of Maranhão in 2007. We reflexively highlight three aspects of Pazzini's dramatization: the relationship between the staging and the audience, the work with the text and the interaction with the space.

Keywords: reality shock, scenic space, experimental theater

¹ Professor de Filosofia do Colégio Universitário da Universidade Federal do Maranhão (UFMA) e doutorando em Filosofia pelo Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PPGFIL-Uerj), onde desenvolve pesquisa na área de Estética e Filosofia da Arte. E-mail: cristiano.capovilla@ufma.br

A título de homenagem ao professor de teatro Luiz Pazzini (1953-2020), resgato um pequeno ensaio de crítica que elaborei sobre uma das suas montagens realizadas na Universidade Federal do Maranhão e encenada pela primeira vez em 2007, a peça *Diálogo das memórias: o imperador Jones*. Foi sob o impacto dessa encenação que escrevi estas linhas e que agora trago ao público minhas impressões. Além de saudar a memória do professor Pazzini, destacando um dos vários trabalhos que realizou, nossa apreciação também tem a intenção de lançar um feixe de luz sobre o pouco conhecido e debatido teatro experimental contemporâneo maranhense.

Quando digo contemporâneo, quero me referir, para ser mais preciso, ao indicativo de ser o meu tempo, a minha própria época. Trata-se do período quando entrei como estudante no curso de Filosofia da Universidade Federal do Maranhão (UFMA), em 1992, tendo, a partir daí, contato mais próximo com a cena teatral produzida no Maranhão. Essa qualificação temporal diz respeito a uma vivência específica e coetânea com o trabalho de Pazzini. Trata-se, portanto, de uma história recente, se comparada à longínqua expressão do teatro em São Luís e, em particular, na própria UFMA.

Sobre as épocas anteriores, que estão para além do escopo deste trabalho, lanço mão do julgamento que o poeta Nauro Machado nos fornece acerca dessa questão. Além de citar os trabalhos originários de Carlos Cardenas e Cecílio de Sá (1913-2005), diz ele:

Reynaldo Faray, Aldo Leite, Tácito Borralho e Ubiratan Teixeira são nomes de maior expressão na direção cênica maranhense por serem possuidores daquele crivo indispensável para a realização de qualquer projeto teatral. (...) Pela continuidade do trabalho, visão crítica a nortear-lhes até mesmo a escolha dos textos, valor intrínseco inerente à criação artística ensejada no palco e direcionamento de propósitos dessemelhantes entre si — seja pelo formalismo clássico de intenções modernizantes, seja pela matéria popular sujeita a uma superior carpintaria formal, se constituem nos nomes mais representativos do teatro maranhense contemporâneo. (MACHADO, 2012, p.88).

Sem nenhum demérito a eventuais outros nomes que nos escapam à lembrança², nossa intenção é apenas acrescentar o nome do professor Pazzini a essa longa lista, como mais um a contribuir com o teatro produzido no Maranhão.

Pois bem. A montagem à qual faremos referência foi apresentada no átrio, corredores e rampas do Centro de Ciências Humanas (CCH) da UFMA a um público de aproximadamente cem pessoas. Elas tiveram de se deslocar por lugares inusitados do prédio para poder acompanhar o desenrolar do enredo. O público, a encenação, o texto e o deslocar-se pelos ambientes interagiram em uma mesma composição claramente

² Para uma indicação mais precisa de nomes e eventos associados à história do teatro no Maranhão, consultar LEITE, Aldo (2007).

experimental. Destacamos três trajetórias simultâneas e sobrepostas na montagem de *O Imperador Jones* por Pazzini: a relação da apresentação com o público, o trabalho com o texto e a interação com o espaço. É sobre esses aspectos que baseamos nossa crítica.

Estudioso de Bertolt Brecht (1898-1956), para quem o espaço da manifestação teatral sempre foi uma questão complexa, Pazzini incrementou a proposta de articular a montagem de forma que atores e espectadores se misturassem nos espaços, relacionando-se reciprocamente, fazendo interagir corpos, vozes, gestos, ocasionando ruídos que não podiam nem deviam ser desprezados durante a própria encenação. O palco era o próprio prédio, e o público eram alunos, funcionários e professores que eventualmente estivessem ali naquele momento. Os contatos da peça com essa realidade, incontáveis e imprevisíveis, são assimilados pela própria trama, causando uma flutuação no agir cênico. Elevava-se, com isso, a relação ator-público, teatro-realidade e estética-ontologia aos níveis teóricos mais altos dessa questão.

Essa emersão da ação cênica em espaços inusitados, interagindo com a surpresa de um público que não esperava encontrar uma encenação em seu caminho, provocou uma mistura de emoções em que surgiu uma realidade efêmera, sustentada por uma unidade de opostos. A relação entre atores, público e o meio onde se desenrolava a peça ocasionou uma interação imoderada, conformando uma totalidade de contrários, evidenciando uma unidade, ainda que passageira, de elementos distintos. Essa parecia ser a matéria-prima com qual a experiência teatral de Pazzini procurava trabalhar.

A surpresa do público com o experimento teatral foi, sem dúvida, a parte mais importante do espetáculo. Aqui se deu o resultado do choque de realidade: risos, medo, espanto, curiosidade, admiração, críticas, surpresa, atenção e desinteresse foram os sentimentos emitidos pelos espectadores presentes. Esse *choque* intencional parecia querer provocar um rompimento com a apatia e causar um turbilhão de sentimentos em quem de alguma forma participava, mesmo a contragosto, da ação cênica. Nada mal para quem se arrisca no desenvolvimento de novas linguagens e procura integrá-las ao cotidiano de um espaço de estudos e trabalho.

A conjunção peça-público despertou afetos que foram do desconforto consigo e com tudo aquilo que nos rodeia até a ira e a angústia por aquela audiência desejada-indesejada. Não se tratava, a meu ver, de uma possível intenção do diretor de querer provocar um desalento imaturo e juvenil, na forma de uma expressão existencialista subjetiva, mas, sim, de demonstrar o incômodo da fragmentação de perspectivas, do choque objetivo das contradições da realidade, a fim de externar estilhaços de um mundo

em lutas, guerras, miséria, violência e ignorância constantes. Os atores, ora sozinhos, ora em coro, causavam uma inquietação ao público ao trazerem à cena uma realidade incompleta, cindida e medíocre, mas que se mostrava contente no seu próprio mal-estar. Era isso que perturbava a audiência.

Mas as consequências da montagem não pararam por aí. O incômodo foi o caminho encontrado para conduzir o espectador à reflexão, ao aprendizado, para o motivar à ação! O próprio acompanhamento do desenrolar da peça requeria um percurso do público pelos diversos espaços da universidade. Pazzini conseguiu provocar uma vontade, uma dúvida que inquietou e direcionou o espectador até o epílogo. O sofrimento, a angústia, passou a ser a ascese necessária à compreensão da obra e, ao fim e ao cabo, ao próprio ao autoconhecimento dos que a presenciávamos.

Esse *choque de realidade* entre o público e a peça não é algo de menor importância e constitui mesmo, como dissemos acima, a essência da relação entre a estética e a ontologia, questão central para toda e qualquer arte. Para o filósofo dialético alemão Hegel (1770-1831), nos seus *Cursos de estética*, a questão se assenta nos termos da passagem do mundo prosaico para o mundo poético. O choque de realidade é a condução de uma subjetividade em si mesma fechada, de uma consciência presa à existência comum, característica do mundo prosaico, para uma individualidade viva, liberta das prisões da existência imediata, o mundo poético. A transição entre os dois mundos culturais só pode ser mediada pelo trabalho artístico, essa atividade espiritual singular que nos livra da privação da existência natural e das conexões da dependência instantânea, possibilitando compreender o interior e o exterior por meio da cultura e da linguagem, ressaltando-os e explicitando-os de modo visível, sensível e intuitivo.

Ao contrário do mundo prosaico, onde o vivente singular permanece preso às contradições de um ser fechado para si mesmo e, ao mesmo tempo, dependente dos outros e de forças exógenas para além do seu compreender, o belo artístico, por força da sua atividade imanente, suprime essa condição de singularidade imediata ao agir livremente sobre o meio externo, criando um campo próprio para sua expressão: o mundo poético propriamente dito.

Chamamos esse processo de *choque de realidade* porque o poético expresso pela arte possui uma verdade que atrai e educa o espectador em seus próprios termos. Para Hegel (2001, p. 167),

em uma palavra, a arte tem a determinação de apreender e expor a existência em seu fenômeno enquanto verdadeira, isto é, em sua adequação ao conteúdo conforme a si mesmo e existente em si e para si. A verdade da arte não pode,

por isso, ser uma mera exatidão, ao que se limita a assim chamada imitação da natureza, mas o exterior deve concordar com um interior que em si mesmo concorda consigo e justamente por meio disso pode revelar-se enquanto si mesmo no exterior.

Trata-se, portanto, não de uma verdade que deve concordar com um objeto externo, mas de um adequar-se do espírito consigo mesmo, criando a partir de si as balizas para a própria expressão do seu conceito intuitivo. No *mundo poético*, o ideal não se reduz ao agradável, ao harmonioso, ao simétrico etc., mas à condução do senso comum e trivial do público à conformação ao conceito expresso pela obra de arte. O belo, pois, é esse percurso que arte dá sobre si mesma em sua manifestação fenomênica, cujo conteúdo possui uma verdade adequada ao mundo cultural, linguístico e histórico. Nesse sentido, Pazzini conseguiu atrair e conduzir o público-surpresa pelos caminhos e percalços da universidade até o desenlace conceitual da dramatização.

O texto-base escolhido para a encenação foi *O Imperador Jones* (*The emperor Jones*), do dramaturgo estadunidense Eugene O'Neill, de 1920. É um texto complexo, que introduziu o expressionismo na cena teatral dos EUA e que mexe com alguns dos dramas mais caros à contemporaneidade. Questões de poder político, étnicas, religiosas e de classe se misturam num turbilhão de lembranças, monólogos, diálogos e personagens mentalmente densos. Na trama, Brutus Jones é um negro pobre que ascendeu em razão de um crime à condição de rei déspota e tirano de uma ilha caribenha cujos súditos são também negros. Estes se revoltam, tomam o poder e levam Jones à morte.

Na encenação de *O Imperador Jones* dirigida por Pazzini, o longo diálogo introdutório foi executado por quatro atores, o que deu dinâmica, velocidade e centralidade ao prólogo, deixando transparecer todos os caminhos psicológicos, políticos e sociais que aparecem no debate entre Jones e seu assessor Smithers — um branco que pratica comércio ilegal na ilha. Múltiplos pontos de vista são expressos e ajudam a compor o quadro sob o qual o enredo se desenrolará. O trabalho com o texto permitiu que os monólogos e diálogos mostrassem em cena a psique caleidoscópica e intrincada dos personagens.

O diretor também coteja o texto de O'Neill com outros textos, selecionados com base em uma vivência própria, de outras montagens, cujo resultado é uma seleta de passagens que ruminam sentenças anteriormente ingeridas pelo público. Daí advém *o diálogo das memórias*. Temos, assim, o desfile de autores teatrais e filósofos do porte de Bertolt Brecht, Walter Benjamim (1892-1940), Albert Camus (1913-1960), George Orwell (1903-1950), Heiner Müller (1929-1995) e, como não poderia deixar de ser, a

inserção de autoras maranhenses como Maria Firmina dos Reis (1822-1917) e Lenita Estrela de Sá (1961), trazendo para nossa aldeia o universal do realismo estadunidense e, ao mesmo tempo, imprimindo a temática de gênero no experimento teatral.

A escolha do texto de O'Neill já se justificava por si, mas adquiria outra importância na montagem de Pazzini. Foi com *O imperador Jones* a estreia, em 1945, da companhia Teatro Experimental do Negro (TEN), fundada e dirigida pela figura lendária, já que heroica, de Abdias Nascimento (1914-2011), que se constituiu num marco da luta antirracista e da formação de atores negros no Brasil. O emblema do antirracismo imbricado às questões de classe e gênero aparecerá em outras produções de Pazzini, como no projeto *Negro Cosme em movimento*, que levava a encenação às escolas públicas, igrejas, sindicatos e bairros da periferia, aplicando os conceitos do teatro do oprimido, de Augusto Boal (1931-2009) (BRAGA, 2020).

O trabalho com o texto em um experimento teatral é a ponte entre o público e a obra. Essa ponte é materializada nos usos da linguagem. O choque de realidade — a passagem do mundo prosaico ao poético — é, antes de tudo, um atravessar de horizontes linguísticos. Há um estranhamento na comunicação, um jogo entre o dito e o não dito, no qual o espectador reclama do deslocamento do seu entendimento comum, imediato, mas, mesmo assim, acompanha os signos vocalizados e visualizados na montagem fenomênica do texto, pois no íntimo reconhece como seu aquilo que a princípio lhe parecia distante e inacessível.

A representação do texto, na vivência do momento, propicia uma experiência de linguagem que proporciona um horizonte mais amplo ao espectador. A atividade artística em geral, mas em particular a do teatro, que tem seu modo de ser configurado primordialmente no uso encenado do texto, pressupõe o entendimento linguístico por parte do público ouvinte e participante. Na apresentação do *Diálogo das memórias: o imperador Jones*, Pazzini levou ao limite, mais uma vez, esse trabalho com o texto. Ao que parecia, ele não tinha medo de se arriscar na narrativa fracionada do seu teatro experimental. E o resultado foi sempre surpreendente por parte da interpretação do público-surpresa.

Como nos alerta o hermeneuta Hans-Georg Gadamer:

A linguagem é o *medium universal* em que se realiza a própria compreensão. A forma de realização da compreensão é a interpretação. (...) Todo compreender é interpretar, e todo interpretar se desenvolve no *medium* de uma linguagem que pretende deixar falar o objeto, sendo, ao mesmo tempo, a própria linguagem do intérprete (GADAMER, 2011, p. 503).

Ao romper com a cisão entre ator e espectador nas montagens, utilizando espaços inusitados na própria arquitetura da universidade, Pazzini fazia sobressair ainda uma terceira trajetória do seu teatro, que deriva da reflexão acerca dos vínculos entre espaço morto e espaço vivo na arquitetura onde trabalhamos e vivemos. Ao desenvolver o contexto cênico em locais comuns de trabalho e estudo e nos espaços mortos da nossa universidade — aqueles que parecem não ter utilidade —, a peça nos chamava a questionar mais profundamente a relação entre a arte e o cotidiano.

Diante de um trabalho artístico expresso em locais não utilizados, os chamados *espaços mortos*, recompomos a própria noção de ambiente por intermédio do sujeito (ator-espectador), que, ao encontrar arte onde não deveria haver nada, supera o utilitarismo que fraciona os ambientes da vida, tornando-se a cena teatral em um lugar inusitado uma profunda crítica à divisão do trabalho, do saber e do lazer, fator preponderante da alienação dos espíritos. Pela força da arte, o espaço arquitetônico deixa de ser compreendido apenas como um espaço geométrico, neutro, que afasta e separa o útil do inútil, passando a ser enxergado como um espaço público, unificador, vivo, atual e possível.

Ao fazer arte em locais inusitados, propõe-se considerar que os espaços abertos devam aproximar nossas ações. Se “todo artista tem de ir aonde o povo está” (NASCIMENTO; BRANT, 1981), então a encenação não pode ficar presa somente aos ambientes fechados dos teatros tradicionais, mas adaptar-se criativamente aos lugares possíveis para a manifestação do poético. Essa sempre foi uma característica singular do trabalho experimental do teatro de Pazzini.

Com todas as dificuldades inerentes ao fazer teatro em nosso estado, na nossa cidade e em nossa universidade, enfrentando toda sorte de carências e falta de apoio, Pazzini e seu Grupo de Pesquisa Teatral Cena Aberta não temiam experimentar novas linguagens, produções e composições teatrais. Por força do choque de realidade, a reação do público-surpresa tornou-se mais efetiva, menos óbvia e, por isso mesmo, mais interessante. A UFMA e o seu curso de Teatro também estão de parabéns. Se pudermos caracterizar Pazzini por seu trabalho na cena teatral maranhense com apenas um epíteto, poderíamos afirmar que se trata sem dúvida de um mestre dos espaços cênicos.

Nestes tempos sombrios, quando a arte e o pensar autônomo são proscritos pelo poder oficial, figuras singulares como Luiz Pazzini fazem muita falta — com seu espírito libertário e alegre.

Referências

BRAGA, Célida. Professora faz homenagem emocionada ao professor Luiz Pazzini. **Blog Marden Ramalho**, 5 maio 2020. Disponível em:

<http://blogmardenramalho.blogspot.com/2020/05/professora-faz-homenagem-emocionada-ao.html> . Acesso em: 2 nov. 2020.

GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e método I**: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2011.

HEGEL, G. W. F. **Cursos de estética I**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

LEITE, Aldo. **Memória do teatro maranhense**. São Luís: Edfunc, 2007.

MACHADO, Nauro Diniz. O teatro maranhense e o Arthur Azevedo. In: _____. **Província: o pó dos pósteros**. São Luís: Edição do autor, 2012. p. 87-90.

NASCIMENTO, Milton; BRANT, Fernando. Nos bailes da vida. In: **Caçador de Mim**. Rio de Janeiro: Philips, 1981. 1 LP (34 min). Lado B, faixa nº 8 (4 min 11s).



ESPAÇOS¹

ESPACIOS

SPACES

Luiz Roberto de Souza (Luiz Pazzini)

Antes de qualquer coisa, é preciso arrumar a casa. A casa tem seus compartimentos. Espaços diferenciados. Nichos. Cada um desses nichos merece uma atenção especial para que você circule neles com desenvoltura, não confundindo-os uns com os outros. No fundo, esses espaços se articulam dialeticamente. Um não pode viver sem o outro. Existe uma interdependência entre esses espaços, o que os torna autônomos. Imaginem um espaço onde todos os espaços estão ali convivendo juntos, sem nenhum planejamento espacial, tudo misturado. O que será que aconteceria com um ser humano quando se visse projetado dentro de um espaço assim definido, isto é: misturado, sem delimitações que os caracterize, que mostrem suas diferenças? Com certeza, será um exercício para semideus viver num espaço assim.

Bem, agora pensamos no nosso espaço interno. Este espaço interno é extremamente mais complexo de ser administrado. Sob a superfície de nossa pele existem espaços. Espaços que muitas vezes não temos consciência deles. Existem espaços entre os órgãos, entre os ossos, entre as articulações, etc. O nosso corpo é formado por espaços. A nossa história de vida é um relacionamento com espaços. Esse espaço interno sofre uma atrofia dependendo do tipo de vida que levamos. Se o espaço externo está desorganizado, com certeza o espaço interno sofrerá com essa desorganização. O movimento entre esses dois espaços é dialético. Sabemos que nosso espaço externo, o espaço que circunda a nossa casa, e o nosso espaço interno dentro da casa, atualmente é uma calamidade. Ele está em processo de degeneração. Basta olhar ao redor, que sentimos o quanto estes espaços estão desorganizados. As ruas por onde andamos, cheias de

¹ Este texto compõe o acervo de escritos de Luiz Roberto de Souza (Luiz Pazzini), que nunca foram publicados e que permanecem em sua casa em São Luís-MA sob custódia do Grupo Cena Aberta. Não há menção de datas ou a quem se destina no documento original, que por sua vez se apresenta em formato digitado e sem apresentação de letras cursivas. O texto publicado aqui preserva a sua estrutura original, inclusive grifos e destaques especiais - que possam aparecer - sugeridos pelo autor. Atentando-se apenas à formatação da revista e a revisão textual de acordo com as novas regras ortográficas vigentes em 2021.

buracos, temos que desviar. Os bueiros a céu aberto, com toda a nossa merda, correm como rios pelas calçadas, temos que tapar o nariz. A poluição dos dejetos de nosso consumo diário, ficam expostos nos mangues que cercam nossa cidade, e servem às refeições suculentas para os ratos, baratas e outros animais perniciosos à saúde pública. Nosso céu é coalhado de urubus, eles adoram carniça. Bem, este é um estado de barbárie da administração pública da nossa polis contemporânea. Não nos espantamos mais com essa barbárie. Somos seres conformados? Passivos? Fingimos que não vemos? Viramos o olhar?

É certo que este espaço putrefato que nos cerca provoca um fechamento de nossos espaços internos. Estamos o tempo todo lutando com este espaço externo, para que ele não nos transforme também em detritos. É uma luta árdua para que ele não feche esses nossos espaços internos.

Um outro complicador do fechamento de nossos espaços internos, é a própria sociedade que na verdade administra ou tenta impor uma administração autoritária aos nossos espaços internos. Com suas regras medíocres, seus pré-conceitos hipócritas, seus hábitos sedimentados em conceitos pré-fabricados e estimulados pela nossa Industria Cultural dos Bens Patrimoniais, com forte poder alienante, impede o livre trânsito entre os nossos espaços internos. E aí temos o Homem que temos hoje. Bloqueado. Cerceado em suas liberdades mais íntimas. Tanto físicas, quanto espirituais. Enfim, um Homem medroso. Um Homem que tem medo de lançar-se ao Desconhecido, ao "novo", a um vir-à-Ser Humano. Sim, pois a barbárie é o caminho do Homem-animal. O lixão de nossas cidades prova o quanto o Homem tem se transformado em animal, comedor de carniça. Artaud com certeza não sossegou ainda no túmulo! Seu grito de horror deve estar até hoje repercutindo nas esferas!

Qual será o nosso gesto? Se tivermos uma atitude compromissada com o vir-à-Ser Humano, provavelmente o gesto surgirá como imã, com sua carga energética que eletrizará, perturbará a ordem mediocremente estabelecida dos espaços internos bloqueados.

Temos a idade que temos. Foram tantos anos para sedimentar o corpo encalacrado. Não será possível arrancá-lo instantaneamente desse seu torpor, sem antes sabermos no que é que queremos. Libertá-lo talvez seja uma tarefa também de muitos anos. Mas tentar, ainda pode ser o único caminho. Não ao conformismo.

Como libertar esse Anjo do Desespero? Trabalhando. Dia e noite sem parar, sem descanso, sem tréguas. Criando. Enfrentando a barbárie com a Criação genuína, esta

que nasce do mais fundo de nossos espaços internos que gritam por libertação. É preciso dilatar esse corpo dilacerado, abrir espaços para que os nossos órgãos, nossos ossos, respirem. Mas é preciso querer. É preciso enfrentar esse dilaceramento que é mexer em nossas feridas, para um dia sermos um pouco mais livres, mais plenos.

O Homem sai do Mito da Caverna ou não. Participa do Banquete dos Vencedores ou não. Torna-se Sísifo, que empurra a pedra morro acima eternamente, ou não. Pois "Não há movimento na planície". Se torna o Anjo do Desespero ou não. Só resta ao Homem, duas soluções, abrir ou permanecer fechado nos seus espaços internos.



**PALCO DA MEMÓRIA:
trilogia da balaiada¹**

**ETAPA DE LA MEMORIA:
trilogía balaiada**

**STAGE OF MEMORY:
balaiada trilogy**

Luiz Roberto de Souza (Luiz Pazzini)

O projeto *Memória e Encenação em Movimento: ABC da Cultura Maranhense*, PROEX- 2013, da Universidade Federal do Maranhão, é a continuidade da pesquisa que o Grupo Cena Aberta desenvolve sobre a Balaiada desde 2005, iniciada com a encenação *Diálogos da Memória: Imperador Jones* (2007), projeto contemplado pelo edital Jovens Artistas-MEC (2006). O objetivo central é estimular os discentes do curso de Licenciatura em Teatro à pesquisa e extensão.

A proposta da encenação do espetáculo *Negro Cosme em Movimento*, do dramaturgo maranhense Igor Nascimento, foi criada tendo como metodologia, o trabalho em processo (*work in progress*), em que foram realizadas experimentações dos fragmentos do texto, que refletem a trilogia - Invasão da Cadeia da Vila da Manga de Iguará, hoje Nina Rodrigues, a Tomada da Cidade de Caxias/Sufocamento da Revolta e Enforcamento de Negro Cosme em Itapecuru Mirim. O texto trabalha com as personalidades históricas de uma das mais importantes revoltas que aconteceu durante o Império Brasileiro, a Balaiada, ocorrida no Maranhão no período de 1838-1841. Neste sentido, o dramaturgo destaca Raimundo Gomes - cara preta (o vaqueiro) da Primeira Estação, que liberta os presos da cadeia de Vila da Manga do Iguará, fazendo eclodir a revolta que espalha como rastilho de pólvora pelo sertão oriental maranhense e que chega até o Piauí.

¹ Originalmente disponível em: <http://cptcenaaberta.blogspot.com/2013/09/palco-da-memoria-trilogia-da-balaiada.html>. Acesso em 08 jun de 2021. O texto publicado aqui preserva a sua estrutura original, inclusive grafos especiais sugeridos pelo autor. Atentando-se apenas à revisão textual de acordo com as novas regras ortográficas vigentes em 2021.

A seguir, destaca a presença de Cosme Bento das Chagas, vulgo Negro Cosme, que se autointitulou “Tutor Imperador da Liberdade”. Cearense de Sobral, líder do Quilombo Lagoa Amarela, funda uma escola para os quilombolas, assume a revolta com outros líderes da revolta. Os revoltosos invadem Caxias por duas vezes, e são derrotados por Luís Alves Lima e Silva - Duque de Caxias. A última batalha foi travada na localidade de Calabouço, onde Negro Cosme é derrotado com seu exército de negros. Ficou preso na Cadeia de Itapecuru Mirim, e enforcado na Praça do Mercado Municipal. O texto instaura uma discussão sobre a dialética das ações do homem enquanto ente político e social, apontando as contradições que são inerentes à luta não apenas pelo poder, mas por justiça social e igualdade de direitos de uma sociedade em transformação.

Na tessitura da escritura dramática estas questões desenvolvem-se por meio da fábula, não obstante há uma interdependência das cenas que não se encadeiam linearmente revelando uma hibridação de gêneros (aspectos épicos, líricos e dramáticos) no cruzamento entre ficção e história, que apontam para o mote essencial desta discussão, pois como diz o próprio autor como narrador: “(...) pois se a história fosse sempre verdade, não carecia de ser chamada de história, e sim, de verdade e ponto final”.²

A encenação propriamente dita reflete a complexa teia de gêneros presentes no texto, destacando-os, através de um narrador onisciente, que em alguns momentos se confunde com o próprio autor, e no caso da encenação, com o encenador. O lírico, se alicerça nas falas de citações poéticas de autores maranhenses, que deixam seu testemunho ocular da história que não foi contada, e também, a encenação busca privilegiar o canto coral (erudito) e o cordel, típico de nossos improvisadores populares nordestinos (fragmento ainda em processo de construção, que narra a batalha). Neste sentido, a musicalidade do sertanejo contrasta com a crueldade e o aspecto sangrento da revolta.

Destacamos também o aspecto dramático, quando se defrontam no final, Duque de Caxias e Negro Cosme, encontro que não aconteceu historicamente, mas utilizado como liberdade poética do autor, para discutir através da linguagem metalinguística, a responsabilidade das transformações sociais dos atores sociais (público); dos personagens

² Luiz Pazzini se refere ao personagem Chico, do texto *Caras Pretas*, de Igor Nascimento (2015), do qual é extraído o texto para o espetáculo *Negro Cosme em Movimento*. Ver mais em: NASCIMENTO, Igor. *Caras-Pretas*. São Luís: Resistência Cultural, 2015.

históricos, e do compromisso do ator enquanto fisicalizador do personagem-histórico, que impulsiona neste, uma ação consciente de mensageiro no palco.

A “encenação em movimento” terminologia adotada pelo Cena Aberta em seu processo criador, não se fecha sobre si mesma, mesmo porque é enriquecida pelos aportes teóricos dos estudos in continuum do elenco, das reelaborações do dramaturgo, da recepção coprodutora dos espectadores e dos participantes da oficina performativa que são incluídos no espetáculo juntamente com o elenco do Cena Aberta.

A interpretação do elenco ora tende ao épico, com a utilização do recurso do distanciamento/comentário do ator, ora ao dramático, com o mergulho do mesmo, nas subjetividades dos personagens-históricos centrais, principalmente no Duque de Caxias e Negro Cosme, que trocam farpas de agressividade irônica, fazendo cada um se autoanalisar diante das suas atitudes dentro do processo histórico revolucionário.

A vela-cenário serve de elemento que impulsiona o ritualístico, o performático da encenação, que em alguns momentos, o público também poderá entrar no jogo com os atores. No ritual, o Anjo Infeliz, com os escravos carregam a vela como fardo da história da sua ancestralidade. Na sequência, ela é aberta, como se tivesse sendo desfraldada a bandeira da sua liberdade, que é a revolta pela sua própria escravidão, mostrando o chão onde se dará também a representação, delimitando a área de jogo dos atores.

Destacamos em nossa pesquisa o “espaço cênico”, aglutinador e vetor transformador da encenação. Foram realizadas experimentações nos espaços históricos da Balaiada, em Caxias, no Memorial da Balaiada, num “espaço-rio”; circular na Praça do Mercado Municipal de Itapecuru Mirim, onde Negro Cosme foi enforcado, iniciando na Cadeia Pública, onde esteve preso, e em Nina Rodrigues, na Praça Central da cidade. Em Nina Rodrigues e Caxias foram realizadas oficinas com inclusão dos participantes da mesma no espetáculo.

Nossa concepção de teatro, neste momento histórico importante de nosso país, está *pari passu* com a “história a contrapelo” de Walter Benjamin. O seu interlocutor, Heiner Müller, com seu “Anjo Infeliz”, lança a todos nós o movimento que vêm das margens, que se direcionam às pedras, que propõe retomar uma respiração que foi sufocada, e que nos impulsiona ao voo sobre os escombros da história, para desenterramos as “centelhas de esperança” que nos impulsionará à ressignificação identitária de construtores de nossa

própria História. Este é o centro nevrálgico, incandescente e reflexivo do qual apoiamos nossa proposta de encenação de NEGRO COSME EM MOVIMENTO.

O público coprodutor³

Estamos reinventando o futuro, somos fragmentos do futuro em gestação, e o que mais nós necessitamos é de um público coprodutor, participe da cena, que leve para casa as ideias que o Teatro sempre soube tão bem insuflar nos espíritos educados, para que estes possam contribuir para as transformações necessárias que nossa sociedade tem urgência de ver realizadas.

³ Este fragmento originalmente não possui título. Foi escrito por Luiz Pazzini e é utilizado como emblema do trabalho artístico pedagógico do Grupo Cena Aberta, que ele coordenou de 2001 a 2017. A citação impulsiona pesquisas e reflexões acerca das poéticas do espectador, no estado do Maranhão. Disponível na biografia do grupo, em: <http://cptcenaaberta.blogspot.com/>



A VISUALIDADE DA CENA NO PALCO DA MEMÓRIA:
alguns diálogos possíveis com o real em *Negro Cosme em Movimento*

**LA VISUALIDAD DE LA ESCENA EN EL ESCENARIO DE LA
MEMORIA:**
algunos diálogos posibles con lo real en *Negro Cosme em Movimento*

THE VISUALITY OF THE SCENE ON THE STAGE OF MEMORY:
some possible dialogues with the real in *Negro Cosme em Movimento*

João Victor da Silva Pereira¹

Resumo

O ensaio pretende revisitar o espetáculo *Negro Cosme em Movimento* (2013-2017), do Grupo Cena Aberta para acionar os aspectos visuais que compuseram a cena do referido espetáculo e elucidar os processos de construção das escolhas estéticas e poéticas que se revelam como uma materialidade do trabalho do encenador Luiz Pazzini.

Palavras-chaves: visualidades da cena, poéticas do real, teatro contemporâneo, teatro maranhense

Resumen

El ensayo pretende revisitar el espectáculo *Negro Cosme em Movimento* (2013-2017), del Grupo Cena Aberta para desencadenar los aspectos visuales que compusieron la escena del mencionado espectáculo y dilucidar los procesos de construcción de las elecciones estéticas y poéticas que se revelan como materialidad del trabajo del director Luiz Pazzini.

Palabras clave: visualidades de la escena, poética de lo real, teatro contemporâneo, teatro maranhense

Abstract

The essay intends to revisit the theatrical show *Negro Cosme em Movimento* (2013-2017), by Grupo Cena Aberta, to trigger the visual aspects that composed the scene of that show and elucidate the construction processes of the aesthetic and poetic choices that reveal themselves as a materiality of the work of director Luiz Pazzini.

Keywords: scene visualities, poetics of the real, contemporary theater, maranhense theater

¹ Ator, produtor e mediador cultural. Mestre em Artes Cênicas/UFMA, com apoio de bolsa-mestrado da Fundação de Amparo à Pesquisa e ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Maranhão - FAPEMA; jvsilper1@gmail.com. Integra o Grupo de Pesquisa Laboratório de Tecnologias Dramáticas (LabTecDrama/UFMA), CNPq. Ator no Grupo Cena Aberta (MA) e do Núcleo de Pesquisas Teatrais Rascunho (MA). Interessa-se pela investigação sobre a mediação cultural e sobre processos de arquivologia e patrimonialização nas artes cênicas, com ênfase no Grupo Cena Aberta.

É preciso aceitar a presença dos mortos como parceiros de diálogo ou como destruidores - somente o diálogo com os mortos engendra o futuro.

(Heiner Müller)

O Grupo de Pesquisas Teatrais Cena Aberta, foi coordenado pelo professor mestre e encenador Luiz Roberto de Souza, Luiz Pazzini e é fruto de inquietações e experimentações desenvolvidas no Curso de Licenciatura em Educação Artística (Habilitação em Artes Cênicas), e tinha no centro de sua fundação amparar os processos de formação dos estudantes da área, futuros docentes em teatro, por meio da investigação do trabalho experimental e discussões políticas que perpassavam o fazer teatral e o ser artista. As atividades do grupo se pautavam dentro da universidade pelo eixo da extensão, atribuindo-lhe também os eixos do ensino e da pesquisa, onde atrelado ao desenvolvimento de Projetos como o Memória e Encenação em Movimento: ABC da Cultura Maranhense/ Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Empreendedorismo/ UFMA, montavam e circulavam com espetáculos que vieram a atingir o circuito profissional teatral da cidade, participando de editais de fomento cultural e festivais, a exemplo: *ABC in process* (2009); *Negro Cosme em Movimento* (2012); *Onde está Lulu?* (2013 e 2016); *Pigmalião* (2014).

As suas abordagens metodológicas apontam para um trabalho processual, onde as contínuas pesquisas vão interferindo no produto teatral. Tem como matéria principal dessas pesquisas, como elemento alvo a memória e as suas possíveis reflexões no fazer artístico. As investigações cênicas primam por um tratamento estético onde a visualidade se torna fator relevante para as narrativas e trabalho cênico, sempre permeando por conexões sociais, filosóficas e simbólicas. O espetáculo de análise deste ensaio – *Negro Cosme em Movimento*² – traz em seu cerne narrativo as complexidades da Revolta da Balaiada, que teve como principal líder Cosme Bento das Chagas – Negro Cosme, onde destaco neste momento uma certa atenção para os elementos visuais que compõe a cena, tais quais o cenário e os figurinos, para estabelecer uma relação direta com questões que envolvem a memória e conseqüentemente criando fricções com o real.

² O espetáculo *Negro Cosme em Movimento* esteve em cartaz de 2012 a 2017, texto do dramaturgo Igor Nascimento (2015) e encenação de Luiz Pazzini. O seu elenco era composto principalmente por alunos do curso de Teatro da Universidade Federal do Maranhão. Chegou a fazer apresentações em cidades do interior do Maranhão, como também em Aracati (CE) e Belém (PA).

A análise que segue não só visa fazer uma abordagem sobre como se configura a visualidade do espetáculo, pelo uso de seus elementos que o compõe acabam por se configurar como asperezas, arestas expostas que oferecem condições de ir além da história, tecer memórias e relações com o real. Para tal, compartilho uma análise minuciosa de cada elemento cênico escolhido para compor o acontecimento do espetáculo, por meio de um parâmetro de visualidades da cena que se configura por indicar às concepções das ideias, processo criativo, plástico e estético, e explanando as etapas de produção.

A vela-cenário içada para o ritual

Começamos pela vela de barco comprada de um pescador que carrega consigo 90 anos de história e que para a cena foi ressignificada para o espaço de jogo dos atores e atrizes, compondo assim a principal peça do cenário e fazendo uma breve alusão aos navios negreiros que transportavam escravizados da África para a colônia brasileira, deportando-os inclusive no Maranhão. O encenador Luiz Pazzini explicita melhor essa relação com o elemento vela, que vai impulsionando todas as outras escolhas imagéticas.

A vela-cenário serve de elemento que impulsiona o ritualístico, o performático da encenação, que em alguns momentos, o público também poderá entrar no jogo com os atores. No ritual o Anjo Infeliz, com os escravos carregam a vela como fardo da história da sua ancestralidade. Na seqüência, ela é aberta, como se tivesse sendo desfraldada a bandeira da sua liberdade, que é a revolta pela sua própria escravidão, mostrando o chão onde se dará também a representação, delimitando a área de jogo dos atores. (SOUZA, 2013)

Figura 01 - Vela de barco octogenária sendo usada para sua finalidade inicial. Carrega consigo todas as memórias desses 90 anos que estão imergidas em sua composição plástica.



Fonte: acervo do grupo.

Figura 02 - Vela sendo ressignificada na encenação do espetáculo ganhando agora a função de sustentar a história que está sendo contada pelos atores em cena. Vela-cenário.



Fonte: Thiago Gléria, 2016.

Entendendo que a obra teatral tem uma dinâmica funcional característica de sua natureza, tais como jornada de ensaios e apresentações, e que o espetáculo *Negro Cosme*, em especial, esteve presente no repertório ativo do grupo entre os anos de 2012 a 2016, o que inevitavelmente causou desgastes no material (furos, rasgos) da vela-cenário. Para isso, Pazzini criou uma solução que potencializa ainda mais esse elemento cenográfico, que é a costura de outras velas de barco por cima desses estragos, que veio a chamar de “cacos de memórias” sendo enxertadas na vela-cenário.

Figura 03 - Luiz Pazzini em processo de restauração da vela a partir do processo de enxertia de "cacos de memórias".



Fonte: acervo do grupo.

A partir de então se define instintivamente uma palheta de cores que irá predominar por todos elementos visuais e que mais para a frente irão afetar diretamente a escolha da iluminação cênica onde predominará o âmbar. A cor ditada pela vela-cenário indica para o uso de tons terrosos e envelhecidos para a visualidade da cena e que estarão esteticamente ligados a narrativa da peça, como as questões mnemônicas propostas por Mestre Pazzini. A encenação indica um “diálogo com os mortos”, onde estão em cena personagens protagonistas de uma história real e que, obviamente, não estão mais vivos. História esta que conta uma revolta de luta por terras e suas benfeitorias, ressaltando as suas características discussões territoriais.

[...] Haverá justiça com as próprias mãos, enquanto a desigualdade desta província continuar assim... Para acabar com o abuso de poder, nenhuma tentativa será em vão, pois dessas terras ninguém é dono, quem tem dono é cachorro, gente de verdade não! O MARANHÃO NÃO TEM DONO! NÃO TEM DONO O MARANHÃO!³

Figura 4 - Palheta de Cores que mais se aproxima da escolhida para compor a visualidade da cena do espetáculo “Negro Cosme em Movimento”.



Fonte: Elaborada pelo autor

O tom terroso também traz uma experiência quente que remete ao sertão - locação simbólica de onde se passa a narrativa da balaiada. Tudo se inclinava para a relação com a terra/solo/memória, o que elucida as próximas escolhas.

O figurino e uma poética do mangue e da ancestralidade

O figurino foi pensado de forma que ficasse confortável para os atores, além de carregar consigo alguns elementos que nos remeteria a estética escolhida pelo espetáculo. Vemos camisas brancas comuns utilizadas como calçolas, uma farda do exército e panos em recortes específicos para compor uma plasticidade mais elaborada ou simbolizar algo, como a saia cheia de movimento ou as asas do “anjo infeliz”.

Aqui entra um trabalho plástico mais intenso que será o tingimento de todo esse material, para que eles apresentem as tonalidades terrosa e envelhecida almeçadas. Então, o artista plástico Cláudio Costa entra em cena, sendo convidado para dar uma

³ Personagem Negro Cosme em embate com Duque de Caxias, em um diálogo fabular no texto da peça “Caras Pretas” (NASCIMENTO, 2015)

oficina de tingimento com mangue - material orgânico que também consegue-se fazer uma relação com o solo/terra e que está no cerne do trabalho do artista - onde todos os figurinos foram o material de confecção artística da ação formativa. Como num processo de reciclagem de tecidos, no final, tínhamos vários resultados da união das cores originais dos tecidos com a cor predominante do mangue.⁴

Figura 5 - Grupo Cena Aberta em processo de tingimento, em oficina com o artista plástico Cláudio Costa, na casa cultural Nhozinho Santos, na Praia Grande, São Luís-MA



Fonte: acervo do grupo (2013)

Figura 6 - Alguns exemplos de panos tingidos em contato com o mangue.



Fonte: acervo do grupo (2013)

Figura 7 - Saia do dançarino: tecido tingindo a mangue a fim de compor os tons terrosos e de envelhecimento da visualidade cênica.



Fonte: Thiago Gléria (2016)

Figura 8 - Farda Duque de Caxias - Reação da cor original da roupa com o mangue trouxe uma outra cor que compôs o tom terroso da cena.



Fonte: Thiago Gléria (2016)

⁴ As pessoas que aparecem na figura 05, em sentido horário: Cláudio Costa, Luiz Pazzini, Lúgia da Cruz, Tiago Andrade e Raylson Silva; O ator dançarino da figura 07 é Renato Guterres; E os atores da imagem 8, são: Victor Silper (a frente) e Renato Guterres (ao fundo).

O trabalho plástico de Cláudio Costa não parou por aqui, ele foi solicitado para fazer o trabalho visual da capa que iria compor o figurino do protagonista Negro Cosme, assim como a sua calçola e faixa. Em uma espécie de quadro-capa e ainda usando elementos advindos do mangue. Cláudio desenvolveu um produto que se tornou uma obra itinerante - o quadro estaria em todas as apresentações do espetáculo, sendo utilizado pelo ator.⁵

Figura 9 - Farda Duque de Caxias - Reação da cor original da roupa com o mangue trouxe uma outra cor que compôs o



Fonte: acervo do grupo

Ainda sobre o figurino do personagem central da peça, vale destacar a mudança da faixa que era usada pelo ator como um adorno de cabeça. Antes usava uma e que fazia relação direta com material e textura do restante do figurino, em uma segunda concepção substituiu-se por uma tiara artesanal remetente a uma linguagem de cultura africana. A intuição que levou a mudança do adorno nos direciona para a figura de Xangô, orixá da Justiça, onde podemos associar a figura do nosso protagonista que foi intitulado como “Tutor da Liberdade”, que em um estudo mais aprofundado pode-se detectar ainda mais semelhanças, como por exemplo a real ligação de Negro Cosme com as religiões de matrizes africanas, como bem observado logo abaixo lhe atribuía um certo temor do

⁵ O ator que aparece nas figuras 09, 10 e 11 representando Negro Cosme é Tiago Andrade. A atriz que aparece na figura 09 é Doroti Martz.

poderio e a sua influência entre os seus semelhantes, o que ocasiona um significado ainda mais consistente do elemento.

Foi aí que apareceu o Cosme. Evadido das cadeias da capital tido e havido por feiticeiro e gozando por isso de grande ascendência entre os de sua raça, pôs-se este famigerado bandido à testa de três mil escravos sublevados, trazendo por esta forma novo e inesperado concurso para a rebelião.⁶

Figura 10 - Adorno que fazia relação direta com o material e textura do restante do



Fonte: Igor Nascimento (2014)

Figura 11 - Tiara artesanal que faz referência a figura de orixá de religião de matriz africana, Xangô, que por sua vez se correlaciona com a figura de Negro Cosme.



Fonte: Thiago Gléria (2016)

Partimos em direção agora a um outro personagem que também teve um tratamento especial em sua composição visual, o “Anjo Infeliz”. Esse personagem foi enxertado na encenação como o prólogo da peça, o prenúncio da relação arte-espaco-tempo que se consolida no restante da encenação. É um texto dramaturgico de Heiner Muller, baseado na nona tese de Walter Benjamin (2012) “Sobre o Conceito da História”, onde analisa o quadro *Angelus Novus* (1920), de Paul Klee:

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de

⁶ Parte do Ofício do Tenente Coronel Comandante das forças expedicionárias ao presidente Manuel Felizardo. apud Astolfo Serra, *A Balaiada*, Biblioteca Militar, Rio de Janeiro, Bandeshi, p. 137. Mencionado no trabalho de JANOTTI (1975) sobre a Balaiada.

deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso. (BENJAMIN, 1987, p. 226)

Figura 12 - Personagem Anjo Infeliz com um figurino que mais difere das escolhas anteriores, mas não foge da proposta central e da palheta de cores sugerida para composição da cena.



Fonte: Thiago Gléria (2016)

Figura 13 - Idem



Fonte: acervo do grupo.

Desse modo, o personagem foi composto com a reciclagem de tecidos tingidos por mangue e com rasgos, recortes e saliências intencionais que facilitavam o seu manejo e a movimentação das atrizes. Somado a isso teve a reutilização de redes trançadas que pode ser lido como uma sucata que estava conservada pelo grupo.⁷

Por fim e não menos importante, a maquiagem foi sempre pensada em trazer traços de guerrilha, para transpor ao tema central de revolta e batalha que se trava no texto e na encenação entre Negro Cosme e o Duque de Caxias, então ficou decidido que a predominância da cor preta ficaria a cargo das personagens opressoras e a predominância de branco e vermelho para aqueles que lutavam por liberdade e justiça, referência intuitiva

⁷ As atrizes que aparecem nas figuras 12 e 13 são, respectivamente: Necylyia Monteiro e Lígia da Cruz.

mais uma vez da relação com o orixá Xangô – senhor da justiça, que tem como cores prevalentes o vermelho e o branco. Assim, fechando a composição cênica do espetáculo.

O espaço urbano como fragmento visual remanescente

Estas relações que o grupo se dispõe em travar com a composição visual do espetáculo se dar por uma característica performativa no seu fazer. Assim, trago a luz questionamentos advindos dos estudos de Andrade (2016) relacionando esses primeiros caracteres performativos desenvolvidos por Hannah e Harslof (2008) e Carlson (2011) que permite direcionar o olhar com mais dedicação a esses elementos cenográficos:

De acordo com Dorita Hannah e Olav Harslof (2008), os estudos da Performance, com seu caráter interdisciplinar, proporcionaram um campo discursivo mais aberto, retirando o foco sobre a teatralidade de um determinado artifício para dar ênfase às “forças dinâmicas e flutuantes da performatividade” (Hannah; Harslof, 2008, p. 12). Para os autores, ao operar além do hermético reino do palco, a performance instala um novo paradigma para a cenografia, recuperando um papel mais amplo do cenógrafo e abrindo um novo campo de design interdisciplinar. Entretanto, a noção expandida de *performatividade*, de modo geral, parece estar ligada à expressão do agente humano, não levando em consideração o papel dinâmico desempenhado por lugares e objetos “aparentemente inanimados”. Como observa Marvin Carlson, teórico americano dedicado ao campo da espacialidade no teatro, “mesmo em teatro, não se fala em quão bem o cenário ou figurinos performaram” (Carlson *apud* Hannah; Harslof, 2008, p. 11). (ANDRADE, 2016, p. 75, grifo do autor)

Queria ainda ressaltar um outro elemento muito importante na composição cenográfica, que havia citado em um momento anterior e que me debruço com mais afinco em um outro recorte analítico em Oliveira; Pereira (2020), mas que se relaciona com a abordagem levantada por Andrade (2016) e que também não poderia deixar de mencioná-lo aqui como elemento de composição estética do espetáculo – o uso de espaços de patrimônio histórico e cultural para as apresentações *de Negro Cosme em Movimento*. O grupo se apropria da arquitetura e do potencial de memória desses espaços urbanos para compor a cena, contudo eles já fazem parte intrinsecamente da composição cenográfica do espetáculo, só que de forma mais volátil e rotativa, pois durante a trajetória de apresentações não foram sempre os mesmos espaços que doaram a sua silhueta e memória para aquele acontecimento teatral. Trago como exemplo elucidatório a apresentação de *Negro Cosme em Movimento* na antiga cadeia do município de Itapecuru-mirim, no qual, historicamente, Negro Cosme foi preso à espera de seu enforcamento com finalização da peça na praça do enforcamento, onde ele veio a ser enforcado. Ali, os

fundos cenográficos já têm seus próprios impactos históricos e sociais e ao se apropriarem intelectualmente dele para cena, a potencialização dos elementos e da narrativa se expandem a outras dimensões até então ocultas. De tal modo que essa escolha estética influencia diretamente na movimentação espacial e cenográfica do fazer teatral do espetáculo em questão.

Referências

ANDRADE, Eduardo dos Santos. Espaço Performativo, Espaço Assombrado: Processos de Citação, Iteração e as negociações com a Memória do Lugar. **O Percevejo Online**, v. 8, n. 1, p. 73-89, 2016.

BENJAMIN, Walter. Sobre o Conceito de História (1940). In: **Obras Escolhidas, v. I, Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 226.

JANOTTI, Maria de Lourdes Monaco. Balaiada: ação e exploração. **Revista de História**, v. 52, n. 103, p. 343-365, 1975.

MULLER, Heiner. **TransAtlantik**, 1990-94, p. 15.

NASCIMENTO, Igor. **Cara-Pretas**. São Luís: Resistência Cultural, 2015.

OLIVEIRA, Fernanda Areias; PEREIRA, João Victor da Silva. A reescritura de espaços históricos no processo teatral de Negro Cosme em Movimento, do Grupo Cena Aberta. **Urdimento**, Florianópolis, v. 2, n. 38, ago./set. 2020.

SOUZA, Luiz. **Palco da Memória**: Trilogia da Balaiada. Disponível em: <https://cutt.ly/xnFf02L>. Acesso em 16 jun 2021.



**O TEATRO ARTHUR AZEVEDO:
espaço de minhas memórias¹**

**EL TEATRO ARTHUR AZEVEDO:
espacio de mis recuerdos**

**THE ARTHUR AZEVEDO THEATER:
space of my memories**

Luiz Roberto de Souza (Luiz Pazzini)

"Estou cercado de homens que não conheço num velho elevador de armação metálica que range durante a ascensão... Tenho hora marcada com o CHEFE que em pensamento eu chamo de NÚMERO UM..." Qual é a minha missão? O mundo está se despedaçando lá fora em milhões de fragmentos que se chocam uns com os outros, provocando colisões que geram novas energias construtivas e destrutivas. E o que faço EU? Estou dentro de um círculo de luz no palco do Teatro Arthur Azevedo, no ano de 1998, na minha estreia teatral no Maranhão, com o grupo *Ya'Wara*, na "terra das palmeiras onde canta o sabiá", na "Atenas brasileira", na "terra dos amores", na "ilha rebelde". Como romper o círculo mágico de luz que me envolve? Tenho um tigre dentro de mim. Minha boca está aberta, meus olhos estão arregalados, minha boca amordaçada, sobre mim caem os escombros do passado, de uma civilização eurocêntrica que nos tem transformado em escravos, em Terceiro Mundo. Quero voar, necessito voar, esta é a minha missão! Luto desesperadamente contra o desejo de consumo, de informação, das doses subliminares de informação da televisão... Não posso deixar que a informação mate a minha experiência que é o meu canal para a libertação. Saio do elevador. Meu corpo é lançado como um projétil em espaços desconhecidos, de ruptura, de transgressão. Cai a cortina da ilusão! Travessia. Perigo. Minha missão se amplia para o campo da educação teatral do cidadão na Universidade Federal do Maranhão. Vinte e três anos de doação, de comunhão de experiências, de colisões, de inseguranças, de medos, de desafios contra os

¹ Originalmente publicado em SANTOS, Celso José Brandão; PEREIRA, Angela Batista dos Santos; ARAÚJO, Anderson de (org.). *Teatro Arthur Azevedo: 200 anos*. São Luís, 2017. (catálogo promocional alusivo ao aniversário de 200 anos do Teatro Arthur Azevedo). O texto publicado aqui preserva a sua estrutura original, inclusive grifos especiais sugeridos pelo autor.

espaços internos e externos do sistema coercitivo de nossa “jovem democracia” que vem sendo traída historicamente. Repetem sempre o que dá certo: massacrar! A escravidão continua: das comunidades dos negros, dos brancos, dos índios, dos sertanejos, das mulheres, da LGBT, dos velhos, dos jovens, das crianças. Matam tudo ao seu redor com sua arrogância e corrupção de somente TER. Faço meu inventário. Que tipo de homem massa sou? Continuo a pesquisa da memória maranhense. Quão maravilhoso foi o diálogo com tantas singularidades pessoais in processo. Memória e encenação em movimento. Performatividade. Teatralidade. Liminaridade. Grupo Cena Aberta! O tema da libertação da escravidão negra discutida em A Missão (Lembranças de uma revolução), de Heiner Müller, na década passada, está em progressão, ampliando para a discussão sobre o processo revolucionário nas Antilhas com o espetáculo Diálogo das Memórias: Imperador Jones, e outra vez, sob o palco do Teatro Arthur Azevedo, em seus corredores e porões que foram transformados em navio negreiro. Assim, sobre e sob o seu palco inicio a construção da memória maranhense. Abrem-se as cortinas do palco da memória da Balaiada. O ciclo da pesquisa parte do universal para o particular, e em espiral histórica se projeta *ad infinitum*, mesmo porque a luta apenas começou, porque as novas máscaras do terror se avizinham no futuro "(...) que me esmaga os olhos, fazendo saltar as minhas pupilas como uma estrela". E aqui estou eu, outra vez, sob a mira de um canhão de luz, em 2016, no palco do Teatro Arthur Azevedo, poetizando a Revolta da Balaiada com os versos do prólogo de Henrique V, de William Shakespeare: "Permita-me, poeta bardo, a licença poética, transferindo o prólogo de sua obra Henrique V, para esta terra. Permita que eu supra como narrador as lacunas da história oficial maranhense em que com vestes manchadas de sangue, colocaram a coroa de louros na cabeça dos algozes, de um dos mais sangrentos genocídios do Brasil. Rogo vossa bondosa indulgência para que escuteis e julgueis tranquila e bondosamente nossa peça, fazendo da memória de nossos mortos a resistência dos afrodescendentes do Maranhão". Como iria imaginar que receberia uma homenagem, e nesta incluo todos os meus companheiros de jornada teatral, pela nossa contribuição ao teatro do Maranhão! Gratidão, uma simples palavra que vem do meu coração àqueles que acreditaram no meu trabalho, no meu ofício de artista-docente. A fertilidade e a embriaguez que emana do deus Dioniso transgride espaço e tempo histórico, fazendo do acontecimento ancestral do teatro um continuum de comunhão entre palco e plateia. Teatro que tem função de divertir fazendo pensar, e assim, educar os espíritos dos cidadãos em direção a uma educação estética compromissada e responsável com as questões sociais e políticas de nossa pólis contemporânea. O artista é um

trabalhador como outro qualquer, mas um oficiante-doador, que possui um "mana" que envolve sua performance, transformando-o com poderes de persuasão e convencimento. A humildade deve fazer parte da sua índole. Trabalho árduo de educação espiritual, pois ao "vestir máscaras terríveis e generosas, pode levar para o convívio entre os homens a suprema arrogância de ser um espírito acima do outro. Dyoniso doa, mas também elimina os seus aprendizes que não encarnam o espírito humano em sua plenitude, seja na vida pública ou privada. Nestes dois séculos de história do Teatro Arthur Azevedo, só nos resta transformarmos em CORO de Téspis – O primeiro ator, aquele que encarnou Dionyso - e prestar assim nossa homenagem: EVOÉ BACO...



O PROCESSO FORMATIVO DO GRUPO CENA ABERTA:
vivências de uma artista/docente a partir do espetáculo Pigmalião.

EL PROCEDIMIENTO FORMATIVO DEL GRUPO ABIERTO DEL CENA: Experiencias de un artista / director del espectáculo Pigmalião.

THE FORMATIVE PROCEDURE OF THE ABIERTO DEL CENA GROUP: Experiences of an artist / conductor of the show Pigmalião.

Francisca Ahtange Tavares de Oliveira¹

Resumo

Intencionamos com a escrita deste artigo apresentar a vivência com o grupo Cena Aberta a partir do espetáculo Pigmalião encenado no Festival de Teatro Sesc Caxias/MA e apontar caminhos que nos faz pensar a metodologia utilizada pelo professor/ator Luiz Pazzini como processo educativo/formativo. Traço relatos de experiências dos integrantes do grupo e vivências enquanto espectadora do espetáculo na tentativa de fazer atravessamentos entre a prática e os conhecimentos teóricos adquiridos na universidade.

Palavras-chave: colaborativo, experiência, fragmentos, prática, teatro

Resumen

Con la redacción de este artículo pretendemos presentar la experiencia con el grupo Cena Aberta del espectáculo Pigmalião realizado en el Festival de Teatro Sesc Caxias / MA y señalar formas que nos hagan reflexionar sobre la metodología utilizada por el maestro / actor Luis Pazzini como proceso educativo / formativo. Traigo relatos de las vivencias de los integrantes del grupo y vivencias como espectador del espectáculo en un intento de hacer cruces entre la práctica y los conocimientos teóricos adquiridos en la universidad.

Palabras clave: colaborativo, experiencia, fragmentos, práctica, teatro

Abstract

With the writing of this article, we intend to present the experience with the group Cena Aberta from the show Pigmalião staged at the Theater Festival Sesc Caxias / MA and point out ways that make us think about the methodology used by the teacher / actor Luis Pazzini as an educational / training process. I bring reports of the experiences of the members of the group and experiences as a spectator of the show in an attempt to make crossings between the practice and the theoretical knowledge acquired at the university.

Keywords: collaborative, experience, fragments, practice, theater

¹ Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC/UFMA), ahtange.tavares@yahoo.com.br. Pesquisa em andamento. Orientadora: Profa. Dra. Michelle Nascimento Cabral Fonseca. Bolsa Mestrado CAPES.

Escrever é, portanto, “se mostrar”, se expor, fazer aparecer seu próprio rosto perto do outro. (Michel Foucault)

Encontro com o grupo Cena Aberta

Conheci o grupo Cena Aberta² através dos colegas de turma do Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Maranhão, João Victor e Rafael Paz, fizemos juntos a disciplina de Prática de Criação Dramática e foi na realização de alguns experimentos nesta disciplina e em particular no processo criativo do texto “Terra de Cegos”³ que me aproximei deles, pois me chamava bastante atenção a forma colaborativa que eles conduziam o processo, assim como entendiam a necessidade de experimentar as várias possibilidades de sentir e conhecer o corpo, propondo também experimentações na troca de ações físicas com o outro.

Então me veio alguns questionamentos: Quais as experiências que eles/elas tiveram com teatro fora da universidade? Essa compreensão de saber fazer teatro, veio de vivências com integrantes do grupo Cena Aberta? Qual a contribuição do professor Mestre Pazzini⁴ para a evolução deles/delas em cena? Em conversas informais, percebia não apenas que aprenderam, sobre encenação, iluminação, sonoplastia, mas também sobre a função de se fazer teatro de modo colaborativo, onde todos/todas os/as integrantes se ajudam, com autonomia, para que assim em colaboração com os/as outros/outras atores/atrizes, concebessem modos de perceber a dramaturgia, figurino, sonoplastia e etc.

Assim, busquei saber mais sobre a metodologia de trabalho do grupo Cena Aberta para entender se de fato existia uma proposta formativa dentro do grupo e como ela era executada.

Na época o grupo realizava o projeto de extensão Memória e Encenação em Movimento: ABC da Cultura Maranhense (PROEXCE/UFMA), coordenado pelo

²Criado em 2001 pelo Prof. h. c. Me. Luiz Roberto de Souza (Luiz Pazzini), com o objetivo de ampliar o conhecimento dos alunos a partir do projeto de extensão da Universidade Federal do Maranhão, ligando conhecimento científico à prática espetacular. Os temas em destaque no estudo do grupo é a memória da cultura maranhense e o compromisso do professor-encenador é com a comunidade acadêmica e sua prática educativa.

³Experimento realizado na disciplina Prática de Criação Dramática ministrada pelo professor Luiz Pazzini a partir do conto “Terra de Cegos” escrito por Herbert George Wells.

⁴Professor aposentado do Departamento de Artes (UFMA). Lecionou entre os anos de 1992 e 2015 sendo um dos responsáveis pela implementação do Curso de Licenciatura em Teatro em 2005, na instituição. Pesquisador, ator, encenador e coordenador do Grupo de Pesquisa Teatral Cena Aberta desde 2001. Falecido em 29 de abril de 2020 em decorrência do covid-19.

Professor Mestre Luiz Roberto de Souza (Pazzini). O projeto esteve em atividade até 2019 com a sua última montagem *Negro Cosme in Urgência*, com o objetivo de pesquisar a memória coletiva maranhense e as possibilidades de transposição do material levando à cena. O coordenador do grupo propunha a observação da história a contrapelo a partir dos esquecidos e silenciados no processo de manipulação ao qual estamos inseridos através do sistema capitalista, um teatro transgressor era o que desejavam os integrantes do grupo. Para Mestre Pazzini, o processo de criação deveria ser experienciado por todos/as para que se tornassem coautores da ação de pensar e fazer teatro no Maranhão. Em depoimento diz que,

Estamos reinventando o futuro, somos fragmentos do futuro em gestação e o que mais nós necessitamos é de um público coprodutor, participe da cena, que leve para casa as ideias que o Teatro sempre soube tão bem insuflar nos espíritos educados para que estes possam contribuir para as transformações necessárias que nossa sociedade tem urgência de ver realizadas.⁵ (SOUZA, 2015, s/p)

Quando o artista/docente escreve que: *estamos reinventando o futuro*, deixa evidente sua intenção de formação a partir da proposta metodológica do teatro experimental para os discentes/artistas integrantes do grupo Cena Aberta. Aprender fazendo, oportunizando através da experimentação a criação da cena, proporcionando uma coautoria num processo colaborativo.

Sua intenção é reinventar o próprio processo de criação, propondo momentos de criação artística em espaços alternativos e compreendendo a importância do caráter político e ético dos/das atores/atrizes na construção dos trabalhos do grupo.

Ainda sobre o relato acima, o coordenador do grupo fala sobre serem *fragmentos do futuro em gestação*. Entendo que, assim como o procedimento metodológico desenvolvido pelo grupo que estava inserido na temática do fragmento, da ideia de cena em processo, mostra que os/as artistas integrantes do grupo também entendem o seu processo artístico e docente como uma construção cíclica, considerando que o/a artista não nasce pronto; e para o grupo, o/a artista nunca está pronto, a formação ocorre da experimentação, do se permitir tocar, sentir e vivenciar as experiências.

⁵ Depoimento do coordenador, diretor e encenador do Grupo Cena Aberta, Luiz Roberto de Souza (Luiz Pazzini). Disponível em: <http://cptcenaaberta.blogspot.com.br/>

O processo de gestação do ator/atriz no teatro contemporâneo vem permeado de autoafirmação do/da artista no âmbito político e social, ou seja, o artista de teatro desmaterializou o objeto e inseriu-se na temática. É o sujeito de ação, capaz de refletir sobre temas surgidos a partir de vivências históricas e culturais, ou mesmo de fato do cotidiano que acontece na presença mútua entre aqueles/aquelas que a executam e seus respectivos espectadores/espectadoras. Nesse movimento o/a artista torna-se também pesquisador/pesquisadora que entende a necessidade de tomada de consciência e o papel enquanto formador de opinião.

Percebo que esse modo de pesquisa, citado acima, também acontecia em sala de aula com o professor Pazzini e com os/as estudantes membros do grupo. Tínhamos a possibilidade então de pensar sobre a cena, para em seguida, fazer e refazer a partir da colaboração com outros. Isso foi fundamental para que eu entendesse novas formas metodológicas de pensar o teatro na sala de aula. Em entrevista com o estudante Victor Pereira ele fala sobre a prática-educativa no grupo:

Eu não vejo diferença, vejo semelhança entre a proposta de Pazzini, de criação de ensaio a partir de estímulo que vão criando o processo para se chegar no produto. Naquela época nós tínhamos contato com outros conteúdos teóricos que não tínhamos na universidade e vice-versa. O material teórico era diferenciado para o grupo e para as leituras na universidade, tínhamos contato com os dois materiais que enriqueciam tanto o trabalho na universidade como no projeto de extensão do Cena Aberta. (PEREIRA, informação oral, 2015).

O convívio com integrantes no grupo Cena Aberta me possibilitou repensar sobre o teatro a partir de novas abordagens metodológicas contemporâneas. O diretor do grupo, que também era nosso professor, deixava de ter um papel central na condução dos procedimentos metodológico – o que ficava evidente quando eu observava o seu modo de se posicionar em sala, dos/das estudantes que faziam parte do grupo e como aquele posicionamento era frutífero para o caminhar das nossas atividades.

Era perceptível que, a partir de suas experiências no teatro de grupo, os/as estudantes entendiam as propostas com facilidade e já conseguiam conduzir e orientar outros/outras alunos/alunas/colegas de turma. Percebia que apresentavam sinais de futuros artistas/docentes, mediando a ação de ensino-aprendizagem com autonomia para conduzir exercícios práticos em sala de aula e socialização de conhecimentos, o que aos poucos se tornava muito importante para a própria experiência coletiva em sala de aula.

Então, resolvi entrevistar alguns/algumas integrantes do grupo para entender a diferença entre formação educacional acadêmica e a formação na proposta

metodológica do grupo Cena Aberta, além da prática educativa do professor Luiz Pazzini.

A estudante Necylia Monteiro (2015), por exemplo, contribuiu da seguinte forma:

Entrei no grupo Cena Aberta no ano de 2014 para participar do anjo infeliz de Heiner Muller que abre o espetáculo Negro Cosme, o que seria apenas uma participação acabou sendo uma história de muitos anos. Foi no processo de criação e estudo sobre teatro que aprendi a ser artista/docente, a orientação de Pazzini nos deixava livre para pensar a cena e colaborar com outros elementos do teatro, como: o figurino, caracterização, iluminação e etc. Foi no processo de criação e estudo sobre teatro que aprendi a ser artist a/docente. (MONTEIRO, informação oral, 2015)

É preciso ressaltar que foi no processo de criação, na relação teoria e prática, que a estudante se fez entender como artista/docente, onde a liberdade de criação colaborativa, dentro do grupo, deu-lhe a possibilidade de pensar/fazer o processo teatral a partir de compreensões subjetivas, sendo coautora da cena e tendo um protagonismo no processo de criação.

O grande problema que se coloca ao educador ou a educadora de opção democrática é como trabalhar no sentido de fazer possível que a necessidade do limite seja assumida eticamente pela liberdade. Quanto mais criticamente a liberdade assume o limite necessário tanto mais autoridade tem ela, eticamente falando, para continuar lutando em seu nome (FREIRE, 1999, p. 118)

Assim percebo que, quanto mais o pensamento crítico é exercitado no processo de criação mais assume-se a função educativa que revela a proposta estabelecida pelo professor de teatro, pois assumir a postura de educador democrático, que se põe a orientar sobre as questões sociais da arte ocasionando um processo onde os sujeitos se encontram com uma dada realidade social.

Deste modo, os experimentos vivenciados nas disciplinas ministradas pelo professor Pazzini, me tocavam criticamente transformando-me aos poucos, as aulas proporcionaram momentos de profunda reflexão sobre ser um/uma artista ético/ética e político, pois, afinal: qual a função do artista? O que queremos com a nossa arte? O que significa a mercantilização da arte? A quem interessa fazer da arte um produto, uma mercadoria? Essas são algumas das reflexões que ainda permeiam o meu pensamento e foram naquelas aulas que iniciei um modo de tentar entender o lugar político do teatro, tanto no campo da docência quanto no campo da atividade artística.

Foi desta forma que em busca de aprofundar, cada vez mais, as experiências vivenciadas em sala de aula, a partir da observação de como os/as estudantes do grupo se posicionavam, e, percebendo como que ali havia um lugar de potência, me aproximei do grupo, para entender e vivenciar seus procedimentos educativos. Buscando um

aprofundamento na minha formação tanto artística quanto docente, sobretudo, no que diz respeito a importância do teatro contemporâneo e da performance na formação do/da professor/professora.

A minha formação no curso de teatro se deu de fato, a partir do momento que me permitiu experimentar, essa relação subjetiva e que o envolvimento com o outro provocava em mim o reconhecimento de novas experiências, a abertura para novos conhecimentos e aprendizagem. Quando estamos dispostos a vivenciar, o nosso corpo se transforma e rompe com conceitos formados, surgindo novas concepções corporais através do ato educativo formal e informal, estar aberto para aprender e disposto a receber é fundamental para a construção dos saberes adquiridos na experimentação com a vida

[...] se define não por sua atividade, mas por sua passividade, por sua recepção, por sua disponibilidade, por sua abertura. Trata-se [...] de uma passividade feita de paixão, de padecimento, de paciência, de atenção, como uma receptividade primeira, como uma disponibilidade fundamental, como uma abertura essencial. (BONDÍA, 2002, p.24).

Para o autor, o saber da experiência é aquele que se dá entre o conhecimento e a vida, ou seja, é o que adquirimos na medida em que respondemos ao que nos acontece ao longo da vida. É deste modo, que desde 2012 como aluna no curso de Teatro que venho passando por diversas transformações como professora e artista.

Espectadora em ação: impressões sobre a estética do espetáculo Pigmalião.

A minha experiência com integrantes do grupo Cena Aberta me fez entender novas linguagens da cena contemporânea e me identifiquei com a proposta política do grupo de pensar o teatro como espaço de conhecimento e transgressão, rompendo com o teatro de entretenimento e propondo ao espectador abertura para repensar a cena.

Experimentei vários momentos de aprendizagem com o professor-encenador do grupo e integrantes, nessa relação estive sempre passiva a receber conhecimentos, a passividade no sentido que descreve Bondía (2014), passividade feita de paixão, paciência e atenção.

Foi nessa relação de passividade que observei o espetáculo Pigmalião na noite de 25 de abril de 2015 às 20hs, no Sesc Caxias. Pretendo relatar minhas impressões acerca da estética do espetáculo e a relação com a performance educação, a qual entendo como acontecimento manifestado nas relações cotidianas e na troca de experiências.

Estava tudo pronto para a apresentação, o refeitório havia se transformado num espaço cênico, o que apenas insistia em permanecer era o cheiro de comida que denunciava as marcas do espaço cotidiano, transformado em lugar de se fazer/ver arte.

Aquele lugar foi revestido por tecido branco transparente que se estendia até o chão, para que nós espectadores assistíssemos sentados sob o pano e próximos dos jovens atores. Naquele instante estava apta a registrar minhas sensações, essas que já se assemelhavam às dos integrantes, pois me sentia parte daquele grupo.

Imagem 1- Espaço cênico de apresentação do espetáculo Pigmalião.



Arquivo pessoal da autora, 2015

O público que chegava se organizava naquele espaço, os atores João Victor, Rafael Paz e Tiago Andrade, estavam vestidos com um calção em tecido jeans azul dando um aspecto moderno a personagem e, no pescoço um lenço de renda que nos reportava a idade clássica.

Os atores representavam o personagem da mitologia grega Pigmalião, criada originalmente pelo filósofo Jean-Jacques Rousseau⁶. Os três faziam o mesmo personagem e recitavam o mesmo texto de forma repetida e em coro, a palavra era proferida para a personagem Galateia, uma estátua que era a própria criação do artista, representada pela atriz Necylia Monteiro.

As ações corporais dos/a atores/atriz mostravam os conflitos do personagem Pigmalião diante de sua criação, que nada mais é do que o próprio autor Rosseau

⁶Autor do texto Pigmalião, personagem da mitologia grega. Pigmalião era escultor e se apaixonou por uma estátua que esculpira ao tentar reproduzir a mulher ideal.

dialogando com sua obra, tentando entender qual a função da sua arte e para que serve, observei na apresentação, que tanto o texto quanto a cena se metamorfoseiam em ações concretas através da pré-expressividade corporal-vocal dos atores.

No momento da apresentação, meu corpo-espectadora se inquietava, cada palavra proferida pelos atores/atriz me afetava, me impulsionava a pensar; O porquê da minha escolha pelo curso de Teatro? Os conhecimentos adquiridos durante esse processo transformaram a minha prática de professora em sala de aula?

A voz dos/a atores ecoava em mim e naquele instante fazia associação com meu processo de formação, no trecho da fala dos atores, que diz; “[...] o que foi feito de mim? que estranha revolução aconteceu comigo?”. Assim, me questionava, quantas mudanças externas e internas ainda se daria nesse novo corpo, aberto a possíveis encontros e desencontros com o teatro.

A palavra que aqueles atores proferiram, não apenas comunicava, ela conseguia dialogar com as dúvidas e certezas que cercavam minha existência, possibilitando recriar minha história. “Na voz, a palavra plasma um fluxo de sentidos dados e produzidos; ela expressa uma experiência que não apenas aquela passível de ser demarcada pela história, mas uma experiência que impulsiona, que impinge, que perfaz, que recria a história”. (PEREIRA, 2009, p. 06).

No espetáculo, o artista Pigmalião dialoga com a obra Galateia e eu, espectadora-observadora, dialogava com as minhas dúvidas e incertezas de uma artista/docente em formação.

Quando afirmo que aprendi na convivência com integrantes do grupo, quero dizer que, aprendi com a voz/texto, corpo/ator, lugar/experimentação do espaço, no entendimento do trabalho colaborativo, na desconstrução da figura do diretor e na participação como espectadora-colaborativa, tudo isso aproxima o grupo da teoria da performance e provoca uma reflexão por parte do espectador que passa a ser coautor.

Presenciar o fazer dos atores/atriz foi para mim um momento de aprendizagem, compreender a teoria e percebê-la na prática, na ação do fazer, percebi o trabalho colaborativo do grupo, a sintonia entre eles e o encenador. Refleti como posso transformar a minha prática enquanto professora e proporcionar momentos de aprendizagem em teatro, entendendo que tenho condições de também despertar nos alunos o encantamento, o pensamento crítico político e ético.

Me questionava diante daquela apresentação, em que artista estaria me formando? As minhas crises durante o percurso de formação acadêmica foram constantes.

Encontrar o meu corpo/artista significava desconstruir a máscara usual e social a qual ainda insistia em permanecer em mim, era preciso matar um corpo de vícios comuns do cotidiano, apegado às regras e padrões. Diante dessas reflexões, minha vida se juntava á daqueles jovens atores/atriz, ao texto e ao olhar atento do encenador Luiz Pazzini que assistia a tudo contemplando o espetáculo, assim como Pigmalião que se encantou por sua obra a Galateia.

A palavra me ajudou a construir elo de ligação entre aquele espetáculo e minhas vivências, não sei, se pelo fato de ser um texto poético e filosófico, me oportunizou a misturá-los a minha experiência, fato que, a partir da imagem/texto que se formava na minha frente na apresentação, eu fazia atravessamentos a partir da criação de um corpo-em-experiência. Para Paul Zumthor, toda palavra de uso poético é performativa, pois nela se ouve, “e não de uma maneira metafórica, aquilo que [ela] nos diz”. (2007, p.54).

Nessa relação de escuta entre palavra e presença, percebia a necessidade de mudança e a transformação do meu corpo, de certo surgiria a necessidade de mostrar-se fazendo, logo, trago referências de um experimento já citado algumas vezes nas narrativas por mim descritas neste trabalho, por acreditar que, em algum momento do processo de formação essa vontade pulsante se apresentaria e foi a partir dessa experiência que encontrei um corpo-artista que abria-se para o encontro de vibração entre ator/espectador.

E por algum momento da apresentação, a palavra invade novamente as minhas memórias e relaciono o texto às minhas imagens. O momento em que Pigmalião com o cinzel em punho, instrumento no qual esculpe a obra, ele pergunta a Galateia o que ela quer que o artista mude nela “[...] Que queres mudar? Olha bem, que novos encantos queres lhe dar?” (ROUSSEAU, 1762).

Essa pergunta fez parte do meu repertório como aluna de teatro e também como professora. O que quero mudar? E o que mudava naturalmente em mim? A mudança foi uma constante. O experimento realizado em sala de aula na disciplina de História do Teatro II, no curso de Teatro da Universidade Federal do Maranhão, me fez pensar sobre o que queria mudar não apenas no corpo, mas como pensar esse corpo. O trabalho foi orientado para que apresentássemos a peça *Todomundo*⁷, texto escrito no

⁷A autoria da peça gera uma série de dúvidas, porque não se sabe ao certo quem realmente a redigiu pela primeira vez, conforme se observa nas seguintes reflexões: Não está esquecida, porém, a obra de um poeta anônimo que permanece viva até hoje: Everyman (Todomundo). Enquanto os estudiosos discutem se concedem prioridade à primeira edição inglesa, surgida em 1509, ou à publicada em Delft, na Holanda, em 1495 [...], o teatro conserva-se fiel a ela a quinhentos anos. (BERTHOLD, 2010, p. 266)

período da idade média, que imediatamente nos levou a pensar no período de trevas da era medieval.

A peça *Todomundo*, por exemplo, falava de um corpo de vícios e da repressão religiosa no intuito de moralizar as relações, era o poder paralelo da igreja católica sobre a vida da humanidade. Para esse experimento utilizamos o espaço Cemitério Gavião, em São Luís - MA, para propor um diálogo político e existencial entre vida e morte, vesti roupas pretas, maquiagem sombrias e apresentei a minha morte/vida, descansei o meu corpo sobre a lápide de mármore num encontro com a morte e o renascimento de um novo corpo de experiências, corpo-artista.

Nesses atravessamentos de palavras dos atores/atriz da peça *Pigmalião*, a que mais me afetou foi quando na apresentação, a personagem Galateia deixa de ser escultura e se torna humana. “[...] Não sou mais eu”. Assim, posso afirmar que, mesmo ainda sendo eu, não sou mais eu como era antes, sou um corpo tocado e afetado por encontros de outros corpos e reconstruído a partir de experiências.

As relações com as minhas memórias através da palavra dos atores/atriz aqui feitas, mostra o novo conceito de espectador diante da cena, a qual retirando-me de uma condição subserviente de mero espectador, consigo fazer ligações das minhas vivências e, interpreto a partir de compreensões adquiridas no contato com a obra. O teatro contemporâneo modificou a cena teatral e o deslocamento de palco-plateia, desconstruindo a ideia de espectador aquele que assiste a tudo sem aproximação com a obra. Sobre o espectador afirma Desgranges, “[...] a atuação que se quer deste não estaria restrita a de alguém que simplesmente observa um ato, mas se efetivaria numa atuação ampla, plena, com o corpo inteiro”. (2006, p. 56),

A presença do espectador na cena contemporânea é, “alguém que está lá para elaborar uma interpretação da obra de arte, para uma atuação que solicita sua participação criativa” (DESGRANGES, 2006, p.37). Portanto, uma relação pedagógica, dinâmica e recíproca. Esse era o meu corpo-espectador experimentando uma ação educativa e formativa com os integrantes do grupo.

O espetáculo propõe esse diálogo com a arte contemporânea, é importante para o grupo que os espectadores percebam essa abertura na apresentação para possíveis interpretações, ou não, a intenção é que o público possa sair daquele espaço de

apresentação, tocado, se questionando e sem respostas prontas sobre o que assistiu. Segue relato do espectador André Ribeiro⁸ e impressões sobre o espetáculo *Pigmalião*

Eu gostei muito do espetáculo, tanto a estética, como o trabalho dos atores feito em coro muito bem sequenciado. Os atores tem um trabalho de corpo bem elaborado. Eu acompanho o trabalho do encenador Luiz Pazzini e percebo que utiliza a linguagem da performance nas suas criações cênicas. No espetáculo *Pigmalião* utilizou elementos que caracteriza a performance, as imagens existentes no cenário como o busto do filósofo Rousseau, a estátua que apresenta a personagem Galateia, podemos a partir delas criar nossas próprias imagens, os corpos dos atores e a movimentação deles no espaço nos leva a pensar que estamos numa apresentação de dança, o figurino é simples mais tem algo a dizer dentro do espetáculo, o véu que é retirado e surge o corpo nu, a nudez é tratada com delicadeza sendo a extensão do pensamento artístico do criador. (RIBEIRO, informação oral, 2015).

No relato acima, o espectador descreve a sua recepção sobre a apresentação, mas não interpreta, percebe a abertura para a criação de nossas próprias imagens, ele também compreende a presença da performance nos trabalhos do encenador, entendida aqui, como ação performativa a partir da movimentação de corpos dos atores, o busto de Rousseau que faz parte do cenário e a apresentação do corpo nu de Galateia.

Imagem 2 - Atores Victor Pereira, Tiago Andrade, Necylia Monteiro.



Fonte: Grupo Cena Aberta

A nudez ainda foi motivo de espanto entre alguns espectadores que assistiam aquele espetáculo, em conversas informais após apresentação era evidente a surpresa de alguns com relação a retirada do véu, acreditavam que a personagem Galateia seria de

⁸Ator do grupo Fama, nos dias atuais Balaio Coletivo.

fato uma estátua e outros questionavam a nudez relacionando a questões de construção social e culturais, afirmando que numa cidade como Caxias, referindo-se a distância da mesma até a capital e, entendendo a mentalidade das pessoas de forma interiorana, não estariam acostumadas a ver nos espetáculos tradicionais a figura da mulher com os seios à mostra.

Diante das falas dos espectadores, fazia uma reflexão de como mesmo sendo aluna do curso de Teatro, esse tabu do corpo demorou a desfazer-se em mim. E sobre a nudez, o ator Victor Pereira, diz:

[...] sobre o nu, a presença delicada do corpo inacabado da Galateia propõe uma estética do belo, as formas abertas daquela obra, conduz o espectador a redefinir formas e montar a Galateia que existe em nós”. (PEREIRA, informação oral, 2015)

De fato, as novas formas me impulsionava a pensar e repensar meu processo formativo como artista/docente e utilizando as palavras do ator acima citado, afirmo que, continuo insistindo em montar a Galateia que existe em mim. Ver os atores/atriz em ação naquele espetáculo fazendo teatro, me fez pensar a estética como percepção do fazer, a presença do ator em ação, o encontro entre teoria-prática.

O fazer do grupo vem bem antes da apresentação, o processo artístico começa na troca de conhecimento entre os atores, na leitura do texto e na busca por elementos que contribuiriam com a pesquisa.

Trago em destaque a presença da personagem Galateia no espetáculo “Pigmalião” e pretendo através das minhas percepções trazer atravessamentos de experiência com alunos/as do ensino médio a qual ministrei aulas de teatro no estágio curricular obrigatório.

A personagem Galateia é uma estátua que vai sendo esculpida pelo artista através da comunicação, o uso da voz dos atores e movimentação dos corpos, dialogam com a obra, materializando o objeto, a atriz Necylia Monteiro, que representa a personagem, permanece imóvel em cima de uma mesa com rodas e uma luz de led no centro, durante o momento de reflexão dos Pigmaliões, coberta por um véu branco, é uma imagem que nos prende devido a movimentação feita pelos atores e a utilização da luz.

Os atores movimentavam a escultura na tentativa de dar-lhe vida e assim pensava meu processo artístico e educativo como aluna no curso de Teatro, sendo movimentada por novos conceitos e impulsionada a apresentá-lo na prática, no fazer teatral. A passividade da estátua, era também a minha em sala de aula, escutando tudo

com muita atenção, para em seguida desenvolver a prática artística e estética com alunos/as.

A comunicação dos Pigmalhões se assemelha a dos/as professores/as na função de crítico-reflexivo que dialoga com os alunos na busca de entendimento e na troca de conhecimento em busca da aprendizagem, isso acontece quando o aluno é capaz de reconstruir conceitos, transformando seu modo de ser e pensar.

O ato educativo na ação dos atores/atriz e no texto de Pigmalião era evidente, a palavra performada nos indicava para a reflexão do autoconhecimento, entendendo nossas crises existenciais. Essa descoberta do ser nos traz um contentamento, assim como no texto-palavra, onde Pigmalião diz; “É muito feliz para o amante de uma pedra se tornar um visionário” (ROUSSEAU, 1762). Utilizando da metáfora acrescento que: é muito feliz para um/a professor/a ver a evolução artística dos/as alunos/as.

Ser artista/educador é isso, possibilitar experiências estéticas educativas para que os/as alunos/as desenvolvam a imaginação, no sentido do mito, é a estátua se materializando, assim, como o conhecimento teórico, se fazendo prática. Saber fazer é requisito essencial para o professor de Arte desenvolver o sensível e a percepção dos alunos

O professor necessita formular experimentos estéticos com seus alunos e consigo pautados na dimensão do didático, construindo capacidade de criar e apreciar arte como forma de entender as questões que movem a vida social no espaço da escola.” (SANTANA, 2013, p. 17).

É nessa fusão de saberes que devemos entender o processo educativo da arte, baseado na Abordagem Triangular idealizada pela arte/educadora Ana Mae Barbosa (1998), que entende o processo de aprendizagem da seguinte forma: apreciação, contextualização e fazer artístico.

A aprendizagem se dá, de fato, quando o aluno é capaz de ressignificar o conhecimento de forma crítica e transformar seu pensamento, para isso, o professor é o mediador da ação ensino-aprendizagem. Enquanto espectadora, apreciei a obra Pigmalião e conseqüentemente elaborei conceitos acerca da apropriação da imagem e da palavra.

Considerações Finais

Afinal de contas o que nos trouxe até aqui, medo ou coragem?

/ Talvez nenhum dos dois / (...)

O tempo nos faz esquecer o que nos trouxe até aqui.

/ Mas eu lembro muito bem como se fosse amanhã. (GESSINGER, 2004).

[...] O que me trouxe até aqui?

Essa pergunta me move a pensar mais uma vez o meu processo como aluna no curso de Licenciatura em Teatro e perceber quanto medo e coragem senti nesse caminho de descobertas e transformações.

Trazia para o espaço acadêmico o meu corpo de experiências e vivências em outra graduação e também um corpo profissional, o qual fui desconstruindo e reconstruindo a partir do encontro entre colegas de turma e professores, a minha metodologia de ensino em sala de aula como docente se ampliou a partir desse encontro, percebi que a metodologia em processo e a criação colaborativa desenvolvida pelo docente/artista Pazzini, nos oportunizava a pensar e experimentar o teatro, seja elaborando textos teatrais, fazendo e refazendo as cenas, pois não estavam fechadas, prontas e, ou acabadas, a cena sempre estava em movimento para que pudéssemos burilar.

Nesse processo de ensino-aprendizagem construíamos conhecimentos acerca de fazer teatro e sua função política em nossas vidas, tanto com o grupo Cena Aberta, como com os/as seus/as alunos/as, Pazzini oportunizava a elaboração de conhecimentos de forma autônoma, o processo de criação se dava no diálogo entre colegas formando ideias sobre diversos assuntos aos quais sempre tinha como foco o teatro político, acreditava o artista-docente que a partir do pensamento crítico poderíamos mudar a manipulação que sofrem os oprimidos na sociedade contemporânea.

O espaço cênico não convencional foi outro ponto interessante para entendermos que a ação teatral pode se dar em qualquer espaço e que possa dialogar com os espectadores dando-lhes autonomia para pensar a cena junto com os atores. Outro processo formativo encontrado na prática do artista-docente, o espaço como lugar de ressignificação para a cena.

Na minha prática como professora do ensino básico o espaço deixou de ser um complicador e passou a ser visto como lugar de experimentação, não é por falta de um

auditório que não se faz teatro na escola, o espaço é a escola e os/as alunos/as entendendo que esse dialoga com a cena.

Conviver com o grupo Cena Aberta me fez perceber que o ato formativo-educativo acontecia até nas conversas informais, o docente-artista Pazzini estava sempre ensinando, até numa simples conversa antes de entrar em sala de aula, porque o teatro e a vida não se diferenciavam, o teatro era a sua vida.

Referências

- ANDRADE, Tiago Pinheiro. [Entrevista cedida] a Francisca Ahtange Tavares de Oliveira. São Luís, 24 de abril. 2015
- BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. Editora Perspectiva, São Paulo, 2010.
- BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. Tradução de João Wanderley Geraldi. **Revista Brasileira de Educação**, n. 19, p. 20-28, 2002. 2002.
- BONDÍA, Jorge Larrosa. **Tremores: Escritos Sobre Experiência**. Jorge Larrosa. São Paulo, Autêntica. 2014.
- DESGRANGES, Flávio. **A pedagogia do teatro: provocações e dialogismo**. São Paulo: Hucitec, 2006.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: Saberes necessários à prática educativa**. 11 ed. Rio de Janeiro: Editora paz e terra. 1999.
- GESSINGER, Humberto. **Armas químicas e poemas**. Rio de Janeiro: Universal Music: 2004 CD. (3:32)
- ROUSSEAU, Jean Jacques. **Pigmalião. (1762)**. Tradução: Luciano Façanha, 2014. (Sem publicação).
- MONTEIRO, Necylia Maria da Silva [Entrevista cedida] a Francisca Ahtange Tavares de Oliveira. São Luís, 24 de abril. 2015

PEREIRA, Abimaelson Santos. **Transgressões estéticas e pedagogia do teatro**. São Luís: EDUFMA, 2009.

PEREIRA, João Victor da Silva. [Entrevista cedida a] Francisca Ahtange Tavares de Oliveira. São Luís, 24 de abril, 2015.

RIBEIRO, André. [Entrevista cedida a] Francisca Ahtange Tavares de Oliveira. São Luís, 22 de maio, 2015.

SANTANA, Arão P. **Experiência e conhecimento em teatro**. São Luís: Ed. da UFMA, 2013.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção e leitura**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.



**AS LIÇÕES DE MESTRE PAZZINI:
ensaio sobre memória, texto e vida.**

**LECCIONES DEL MAESTRO PAZZINI:
ensayo sobre memoria, texto y vida.**

**MASTER PAZZINI'S LESSONS:
essay on memory, text and life**

Necylia Maria da Silva Monteiro¹

Resumo

O presente ensaio tem o objetivo de compartilhar experiências e reflexões acerca das contribuições do Professor Mestre Luiz Pazzini ao teatro maranhense através de relatos, memórias e diálogos com base em produções do Grupo Cena Aberta/MA. Dessa forma, através de uma escrita ensaística são suscitadas temáticas dramáticas e estéticas entrelaçadas a memória de uma vida compartilhada através do teatro.

Palavras-chave: Luiz Pazzini, teatro Maranhense, memória, dramaturgia

Resumen

Este ensayo tiene como objetivo compartir experiencias y reflexiones sobre las contribuciones del profesor Maestro Luiz Pazzini al teatro de Maranhão a través de reportajes, memorias y diálogos basados en producciones del Grupo Cena Aberta/MA. Así, a través de la redacción de un ensayo, se plantean temas dramáticos y estéticos, entrelazados con la memoria de una vida compartida a través del teatro.

Palabras clave: Luiz Pazzini, teatro de Maranhão, memoria, dramaturgia

Abstract

This essay aims to share experiences and reflections on the contributions of Professor Master Luiz Pazzini to Maranhão theater through reports, memories and dialogues based on productions by Grupo Cena Aberta/MA. Thus, through an essay writing, dramaturgical and aesthetic themes are raised, intertwined with the memory of a shared life through theater.

Keywords: Luiz Pazzini, Theater from Maranhão, memory, dramaturgy

Nas palavras a seguir tramadas sob memórias e olhos abertos ao tempo, costuro centelhas de reflexões sobre esses sete anos como integrante do Grupo de pesquisa teatral

¹ Professora artista maranhense graduada em Teatro licenciatura pela Universidade Federal do Maranhão - UFMA, mestra em Artes da Cena pela Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ e doutoranda em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina. É integrante do grupo de pesquisa teatral Cena Aberta desde 2013. Atua como escritora, dramaturga e pesquisadora, além de artista circense.

Cena Aberta guiados por aquele que fazia do teatro sua vida. Luiz Roberto de Souza atendia por Pazzini e mais tarde Mestre Pazzini, não apenas pelo seu título de mestre adquirido na Escola de Comunicações e Artes da Universidade Estadual de São Paulo - ECA/USP mas como prenome dado àqueles que detém sabedorias da vida e da cultura fora da academia tais como os mestres de cultura popular maranhense. Seja nas ruas do centro histórico de São Luís ou nas cidades interioranas no estado do Maranhão por onde passou, Mestre Pazzini era seu vocativo.

Nascido aos seis de outubro de 1953, em Severínia-SP foi em Upaon-Açu na capital São Luís que estabeleceu morada como artista e professor na Universidade Federal do Maranhão - UFMA onde atuou firmemente na criação do centro de Artes que levará seu nome e onde recebeu como homenagem póstuma o título de professor Honoris Causa em seis de outubro de 2020, data que seria seu aniversário de sessenta e oito anos.

Nos mais de vinte anos de atuação na cena maranhense Pazzini contribuiu para renovações cênicas na dramaturgia, na encenação e metodologias de ensino, bem como processos éticos com atores e atrizes. Me atrevo a dizer que seu maior feito tenha sido a dedicação à formação de inúmeros artistas e professores de artes que hoje atuam Brasil afora. Sua vasta produção merece pesquisa dedicada e atenta aos detalhes, desafio este caro aos integrantes do Grupo Cena Aberta que hoje detém da propriedade intelectual e imaterial do Mestre Pazzini.

Aqui me debruço sobre fragmentos e pensamentos que por hora não devem dar conta do que Mestre Pazzini representou para mim nem para aquelas e aqueles que tiveram a oportunidade de assistir suas fervorosas aulas e apresentações. Me debruço a perseguir rastros de experiências, memórias e reflexões a fim de chegar em lições deixadas por um professor que mantinha relações afetuosas e conseguia vislumbrar potências nos corpos, nos olhares e nos gestos. Aquele que viu em terras maranhenses uma cena aberta para o futuro, ele, um paulista no epicentro cultural da maior metrópole da América Latina escolheu e acolheu o Maranhão, era o início de muitos movimentos que faria à contra pelo da história.

A partir de uma escrita ensaística pretendo tecer considerações sobre o texto para a cena, isto é a dramaturgia em seu sentido expandido traçando experiências com espetáculos e expondo as práticas do grupo. Trarei ainda a memória apresentada enquanto temática dos espetáculos e aspectos da encenação e também como materialidade que suscita lembranças e o relato.

Fragmento I - Uma rima para Mestre Pazzini

Abrem-se as cortinas do palco da memória
De um ser inconformado
Que a contra pêlo
recontava a história

Diziam dele encenador
Mas desenhista, atuador, escritor, ser humano
Ele se contentava com o título de professor

Desembarcou em Upaon Açu, a grande ilha
E em terras maranhenses cercada de mar e rio
Fez seu canto e encanto
Das terras paulistas, fez nesta ilha sua cena-vida.

E toda gente que com ele topava
Se espantava
com sua força de viver
A mesma para encenar
E com aqueles olhos vivos que era de se admirar

No olhar, uma sensação conhecida por muita gente
Não era de pessoa, nem de bicho que voa
Era olhar de serpente

Mas ao invés abocanhar tudo que vê
Nos alimentou
e formou tantos pensamentos
Ideias, sentimentos, movimentos, fragmentos
Que a ideia de um homem com olho de serpente
Nos conquistou,
era um homem de teatro apenas
Assim ele se firmou

E de tanto que gritava, suava, ria e festejava
Um tanto de gente o seguiu num cortejo
Rumo a um desejo do homem serpente
Que selava suas amizades sempre com um misterioso beijo.

Dos corpos banhados de vinho
A caminhada seguia agregando todo tipo de gente
Os mais velhos, os tristes, os jovens, os descontentes
E então o homem-serpente, se colocou no boca de cena
Com sua voz estridente

"Vivam e sejam teatro, vejam o passado mas não esqueçam de olhar sempre a frente"²

² Cordel de autoria de Necylia Monteiro, escrito em 29 de abril de 2021 em homenagem ao Mestre Pazzini, na ocasião de um ano de falecimento. Não publicado.

Das primeiras lembranças que tenho do Mestre Pazzini certamente seu olhar de serpente se sobressai. Nos conhecemos em 2012, na ocasião, Pazzini lecionava a disciplina de *Improvisação Teatral* para a turma de calouros em Teatro. Eram meus primeiros dias na universidade, escrevo no canto do caderno um dos conselhos de Pazzini para uma boa estadia no curso de teatro: "vivam a universidade! sejam ratinhos de biblioteca!"

Fragmento II - Um grupo em rede

Em 1992 Pazzini migrou para São Luís com a finalidade de assumir a vaga de professor do magistério superior no extinto Departamento de Artes da Universidade Federal do Maranhão e no desejo de expandir o teatro para além dos muros da universidade Mestre Pazzini funda o Grupo de Pesquisa Teatral Cena Aberta vinculado à UFMA no ano de 2001.

O Grupo atuou no treinamento e formação de atores/pesquisadores, em projetos de pesquisa, montagem de espetáculos e oficinas interdisciplinares para a comunidade gerando trabalhos de conclusão de curso, dissertações de mestrado, espetáculos, exposições e ações formativas na capital e cidades interioranas do estado do Maranhão além de participar de festivais e eventos em estados do sudeste, nordeste e norte. Sobre a origem do grupo, o professor Abimaelson dos Santos Pereira (2013), nos diz:

O Cena Aberta nasceu da efervescência dos processos teatrais experimentais na Universidade Federal do Maranhão, no final da década de 1990 [...] O grupo foi criado para dar suporte ao processo de formação dos estudantes de graduação, futuros professores de teatro, tendo como metodologia de trabalho a investigação do teatro experimental, a discussão política da obra e a ética do artista de teatro. (PEREIRA, 2013. p.98).

Tais características apontadas pelo professor Abimaelson contribuem para que grupo composto majoritariamente por discentes da graduação seja um grupo de passagem, em que à medida que os alunos vão se formando ou realizando outras atividades vão deixando as do grupo, mesmo que este tenha pleno funcionamento como grupo teatral autônomo em relação a universidade, principalmente na montagem de espetáculos.

O grupo a partir de 2012 passa a habitar o Casarão Ângelus Novus, situado no centro histórico da cidade. O local funcionou como suporte ao curso de teatro da UFMA com residência fixa de projetos de extensão e outros eventos como seminários, aulas e

festivais universitários. Na ausência de uma casa de espetáculos e salas de ensaio que atendesse as demandas do curso, o casarão oferecia refúgio para práticas de montagem dos alunos e foi essencial para a produção do grupo nos anos seguintes. O casarão contava com uma sala de ensaio principal e outra menor, ambas equipadas com linóleo e alguns equipamentos de iluminação, dois camarins, cozinha, banheiros, escritório com computador e impressora além biblioteca.

O casarão era habitado de maneira fixa pelo Grupo Xama Teatro e Grupo Cena Aberta sob coordenação da professora Dra. Gisele Vasconcelos e Mestre Pazzini, respectivamente, ambos grupos tinham vínculos extensionistas com a UFMA e alimentavam o casarão com materiais de escritório, com o acervo de livros, materiais de camarim, equipamentos técnicos dentre outras coisas. Neste fragmento me debruço sobre a prática do Cena Aberta na gestão do casarão entre os anos 2014 a 2017, em que o grupo fomentou a criação de outras redes e iniciativas a partir da estrutura física e material do Grupo Cena Aberta dentro do Casarão Ângelus Novus.

Minha entrada no grupo deu-se em janeiro de 2014. Nesses anos de vivências coletivas vivi muitas experiências que ultrapassaram as salas de aula da universidade. Atuei nos espetáculos: Negro Cosme em Movimento (2014-2016), Lulu (2016), Pigmalião (2014) e Cofo de Estórias (2016), fui assistente de produção na leitura O Homem como invenção de si mesmo (2014), estive em performance com o Anjo Infeliz (2014-2020), ministrei oficinas em regiões quilombolas no Maranhão para não-atores e para estudantes do campo. Além das produções de seminários internos, trabalhos acadêmicos e experiências em todas as áreas que a produção de uma peça teatral demanda, me possibilitando um amplo conhecimento de técnica de produção de espetáculo.

Nos primeiros anos da minha estadia no grupo nossa ocupação no casarão Ângelus Novus se dava sobretudo a partir da execução do Projeto Memória e Encenação em Movimento “ABC da Cultura Maranhense” aprovado na Pró Reitoria de Extensão da UFMA. Ao mesmo tempo o grupo e conseqüentemente o casarão funcionou como suporte para projetos individuais que só foram possíveis através da horizontalidade das relações. Dessa forma o Grupo Cena Aberta se concretizava como uma rede de interações interdisciplinares e concretizava mais ainda seu caráter extensionista, uma vez que esses subprojetos engajavam a comunidade.

Alguns exemplos são: a criação Coletivo Respeite Minha Cidade³ (2013) que montou a peça *Cecília e os 40 fantasmas*⁴ (2014-2015) e *Pacto Carmim* (2014/2018) e outras participando em festivais universitários nacionais e de circuito local. A criação do Ta-hí coletivo teatral⁵ em 2014 um grupo de discentes que tinham um objetivo de consolidar suas experimentações cênicas e performativas criadas a partir de aulas e práticas do curso de licenciatura em teatro.

Também em 2014 a criação da banda Cofo de Parafernália⁶, juntando integrantes do Grupo Cena Aberta e moradores do bairro Vila Embratel, a banda investiga ritmos afro-brasileiros e de cultura popular maranhense com rock in roll e letras em cordel em apresentações-*shows* performáticas. Nesta mesma leva é montado o espetáculo *Aventura do Lobo*⁷ (2015) em parceria do Grupo Cena Aberta, da Cia Artífice-mor⁸ e da Banda Cofo de Parafernália. Espetáculo que esteve em cartaz por dois anos em circuitos de festivais locais e produções independentes, sendo objeto de pesquisa de conclusão de curso de pelo menos quatro discentes, elencando tanto o processo de composição dramaturgica, como a sonoplastia, iluminação e temática no teatro para infância.

Todos esses projetos e coletivos citados contavam com participação de integrantes do Grupo Cena Aberta e eram nutridos por sua estrutura física e material contida no casarão Ângelus Novus seja através do espaço para encontro, ensaio e apresentação seja para uso de figurinos, materiais de iluminação, cenário e acervo da biblioteca. O Casarão experimentou nesses anos um dos desejos que Pazzini compartilhava para o espaço, que ele fosse coletivo e democrático no seu acesso. Nesses anos o Grupo Cena Aberta expandiu-se e alargou suas fronteiras, alimentado muitas iniciativas que horizontalizaram as relações e promoveram a autonomia dos integrantes em liderar seus próprios projetos, suas próprias pesquisas e descobertas na formação.

³ Coletivo formado pelos artistas Renato Guterres, Luciano Fergar, Marcelo Moraes e Nicolle Machado, que a partir de 2020 passam a ser o grupo Polí.cia de Teatro.

⁴ Texto original de Necylia Monteiro e Nicolle Machado, esta última também assinou a direção.

⁵ Coletivo universitário formado pelos artistas Victor Silper, Andressa Passos, Rafael Paz, Jairiane Muniz, Andressa Aguiar, Jacksciene Guedes, Fernanda Gomes e Yeda Stela.

⁶ A Banda foi idealizada pelo compositor e ator Tiago Andrade e o guitarrista Lauan Soares.

⁷ Texto e direção de Necylia Monteiro com composições originais de Tiago Andrade.

⁸ Companhia de teatro, circo e contação de histórias fundada por Alysson Ericeira.

Fragmento III - Texto Expandido

Em geral, o Grupo Cena Aberta trabalha sob uma especificidade em relação ao texto que vai para a cena. É a intertextualidade uma das molas da encenação para o grupo, guiados pela ideia de movimento os fragmentos cênicos se dão de maneira gradativa e processual, trazem novos personagens e conseqüentemente novas cenas à medida que os artistas se inserem no processo seja nas leituras, nos estudos, experimentações dos espaços ou por meio dos laboratórios, gerando uma dramaturgia aberta, complexa e inacabada conforme destaca o argumento seguinte do coordenador Luiz Pazzini:

O fragmento tem por função estimular a abertura da subjetividade do leitor/espectador. Ele torna-se produtor de conteúdos, e corresponde ao que Müller chama de espaços livres para a fantasia, estando imbuído em primeiro lugar de uma tarefa política, pois age contra clichês pré-fabricados e os padrões produzidos pela mídia (SOUZA, 2003, p.149)

Nesse sentido, a intertextualidade possibilita a construção de uma dramaturgia heterogênea e multifacetada, que é modificada à medida em que surgem novas demandas na encenação, sejam elas estéticas, políticas ou éticas. Através das experiências individuais e coletivas, constrói-se um processo dramático dialógico sobre o fenômeno estético estudado (RÖHL, 1997 apud PEREIRA, 2013).

A exemplo do espetáculo *Negro Cosme em movimento*⁹ (2012), sua construção é costurada tanto na dramaturgia *Caras Pretas* (2015) quanto em documentos históricos e cenas sugeridas pelos atores à medida que assumem seu lugar na encenação. Em outras palavras, o espetáculo tem sua encenação fundada no momento histórico da revolta da Balaiada no Maranhão em que se dispõe a dramaturgia *Caras Pretas* (2015) de Igor Nascimento, documentos históricos como o decreto de prisão de Cosme Bento das Chagas, enforcado ao final da revolta popular, textos interligados a ideia da memória histórica como *O Anjo Infeliz*, de Heiner Müller e o Trecho 9 do ensaio *Sobre o conceito de História de Walter Benjamin*¹⁰ Além de outras cenas que variam conforme elenco e

⁹ O espetáculo já contou com elencos diversos a medida de entrada e saída de discentes, fazendo parte do circuito profissional da cidade com montagens e manutenção por editais do Ministério da Educação e da Cultura, além de ser também mantido pelo departamento de extensão da UFMA, concedendo bolsas a alguns atores graduandos que realizam pesquisa no grupo.

¹⁰ O Trecho 9 do ensaio *Sobre o Conceito de História* está contido em *sobre literatura e história da cultura* – obras escolhidas, volume I. A escolha do uso deste fragmento para compor a encenação se dá pelo diálogo com a ideia de apagamentos e escrita histórica, suscitada pela Revolta da Balaiada no Maranhão, nesta operação podemos visualizar a estética do fragmento, observamos um texto de um Magia e técnica, arte e política: ensaios filósofo ir à cena, assim como o texto de documento histórico, vemos uma encenação de dramaturgia aberta.

processo criativo com atores criadores. É através da pesquisa histórica que o grupo atua em proposição urgindo contra os apagamentos de identidades e coletando fragmentos da encenação.

A escolha por esses fragmentos, antes feita somente pelo encenador, agora depende igualmente tanto dos materiais dramáticos já existentes como da inserção dos graduandos/atores na pesquisa. Dessa forma se uma cena possui dança e presença de instrumentos, capacidades trazidas pelos atores, na saída dos mesmos não há procura por novos atores com essas habilidades para substituição. Os novos atuadores trazem proposições a partir de suas potencialidades criativas.

Tal procedimento leva a observar um espetáculo que está sempre em processo e se atualizando, “trata-se da experimentação do experimentável e da busca por maneiras processuais de aprimorar a criação” (PEREIRA, 2013. P. 96-97). É nessa escrita e reescrita por seus sujeitos que está toda a ideia de movimento.

O termo movimento remete a duas importantes questões – ação e criação – com ramificações no caráter estético e ético da obra. A ação individual, pois sem um mínimo de autonomia e perspicácia não se consegue colocar em prática os conceitos trabalhados no grupo, como, por exemplo, o ator-compositor e o artista-decente (docente?), que são caros para a proposta metodológica desenvolvida. (FRANÇA, 2010 apud PEREIRA 2013, p 99).

A ideia de movimento no Grupo Cena aberta está relacionada a uma prática heterogênea e processual fazendo com que o artista aprenda com suas experiências. Em entrevista a Abimaelson Santos, Luiz Pazzini afirma que durante o processo de criação acontece a apresentação de diversos fragmentos e estes provocam um movimento interno na encenação, nada é definitivo, e permite-se experimentar principalmente a recepção do público, sem preocupações de uma encenação acabada, enfatizando a ideia de *in process*, que segundo Cohen (2006) relaciona-se com a superação das estruturas, hibridização de conteúdos em que o processo, o risco, a interatividade e possibilidade de incorporação de acontecimentos de percurso são ontologias da linguagem, este feito potencializa novas descobertas e novos processos metodológicos uma vez que os atores também são professores em formação. (PEREIRA, 2013)

Dessa maneira, o movimento como metodologia do grupo aponta para um processo que acontece em rede de interações. Este trabalho colaborativo democratiza o pensamento e a feitura da encenação, atualiza e nutre os sujeitos e o coletivo mutuamente, numa movimentação interna que “permite ao pesquisador, estudante em formação maior

apropriação do fazer teatral, considerando teoria e prática” (PEREIRA, 2013, p. 100). No grupo, o texto com caráter de intertexto mostra uma encenação que segue fragmentos compondo uma cena que abarca imagens, espaços, sujeitos, memória coletiva e individual, além de múltiplas estéticas, são as materialidades dramáticas se justapondo sem hierarquias. O texto é visto como aberto, transformável e o *in process* dar-se com o alinhamento do trabalho aos seus atores, na busca de uma cena que nunca tem fim em si mesma, está sempre inacabada.

Exposta a esta metodologia por tantos anos, firmo minha identidade na escrita de textos para a cena como *dramaturgista*. É através da minha integração com o Grupo Cena Aberta que estabeleço minha formação dramática também em movimento. Sua função varia conforme as demandas da criação e relação com a equipe, suas atividades em longo prazo mostram possibilidades de aspecto multidisciplinar e transitório uma vez que “afirma-se que um dramaturg acaba sempre por encontrar seu próprio destino vindo a realizar-se como diretor, autor dramático ou crítico teatral”. Sobre suas diversas funções, a dramaturgista diz:

As tarefas do dramaturgista são múltiplas. Entre elas, eu listaria: colaborar no delineamento do projeto artístico do grupo e na sua difusão; participar da escolha do repertório; ler e comentar peças que sejam enviadas para apreciação; traduzir, criar ou adaptar textos ou materiais que sirvam de base para o espetáculo; trabalhar, juntamente com o encenador, na criação do conceito dos espetáculos, oferecer o material de pesquisa necessário à montagem; acompanhar os ensaios para comentar o desdobramento cênico da proposta durante sua concretização; elaborar o programa do espetáculo e demais publicações do grupo; organizar debates com o público; realizar o registro das atividades da trupe. (SAADI, 2013)

Os estudos da dramaturgista Fátima Saadi¹¹ e seu compartilhar de experiências me leva a ver a posição de um(a) autor(a) em movimento, não obrigando mais a dramaturgia ao ideário do romantismo, sob a escrita de gabinete. Certamente esta operação não é recente nem novidade no campo da dramaturgia, pois sabemos de dramaturgos como Shakespeare, que escreveu para atores específicos, e Bertold Brecht, que atualizava seus textos a partir da prática dos atores, porém aqui se fala de uma criação que surge conjuntamente com os sujeitos do processo. O dramaturgista atua em contato estreito e contínuo com demais profissionais e com a construção da cena estando nessa articulação dos elementos que compõem o espetáculo teatral, na polifonia de significantes, na tensão entre o pensamento e a forma.

¹¹ Fátima Saadi é tradutora e dramaturgista da companhia carioca Teatro do Pequeno Gesto, no âmbito da qual edita a revista Folhetim e a coleção Folhetim/Ensaios. fonte: Revista online Questão de crítica disponível em <http://www.questaodecritica.com.br/author/ftima-saadi/>

Dito isto, em 2015 estreia *Aventura do Lobo*, cujo texto é profundamente influenciado pelas metodologias do Pazzini no que diz respeito ao lugar dos atores na criação e uso de suas habilidades. É através das minhas vivências no Grupo Cena Aberta que me proponho na escrita performativa que privilegia os sujeitos do processo e suas potencialidades artísticas e subjetivas. Em *Aventura do Lobo* o texto que nasce na sala de ensaio é escrito sob medida para seus atores, ressaltando a performatividade¹². É dessa experiência também que nasce meu desejo de investigar procedimentos de escrita a partir dos atores, de suas memórias e territórios. Tema este que foi meu projeto de pesquisa no mestrado em Artes da Cena da Universidade Federal do Rio de Janeiro e que suas experimentações práticas foram feitas com o Grupo Cena Aberta em 2019¹³. Ver em movimento tanto o texto para cena como quem o escreve e aqueles que participaram de sua encenação foi uma das lições mais valiosas deixada por Pazzini a mim. Uma dramaturgista é sobretudo aquele que se coloca em movimento na teia de relações, e movimentar-se é um risco, é um exercício de alteridade rumo a processos imprevisíveis e que necessitam de olhos abertos (de serpente) para perceber as costuras e tessituras do que compõe uma cena.

Fragmento V - Negro Cosme em movimento e a memória

O espetáculo *Negro Cosme em Movimento*, tem como referencial histórico a Revolta da Balaiada que se tornou escombros na memória contada pelos vencidos, aquela que elegeu como herói brasileiro o sanguinário Duque de Caxias.

A balaiada é, antes de tudo, rebelião de massa. É esse, sem dúvida, o seu mais impressionante característico. Por *massa*, aqui, se entende o termo na sua significação integral, o vocábulo no sentido estrito e lato da palavra. Milhares de camponeses se unem pelo mesmo espírito de rebeldia. São elementos os mais heterogêneos, vindos das mais ínfimas camadas sociais, da ralé desprezível. (SERRA, 2008, p.147, grifo do autor)

Se como afirma Astolfo Serra, autor maranhense, a Balaiada é uma insurgência popular apagada da história brasileira, então esse pensamento, essa fagulha de reflexão aqui traçada se faz urgente pondo a contrapelo a verdade escrita com sangue, e as

¹² O processo de criação desse espetáculo é descrito e analisado no trabalho de conclusão de curso de Teatro Licenciatura da UFMA intitulado *AVENTURA DO LOBO: uma narrativa de criação em dramaturgia*, defendido em 2017 sob orientação da professora Dra. Fernanda Areias de Oliveira.

¹³ A dissertação de mestrado intitulada *ENTRE O CHÃO E A PÁGINA: Procedimentos de Escrita, Dramaturgismo e um Lampejo sobre Dramaturgia para infância* foi defendida em 2020 e está disponível em: https://www.ppgac-ecoufrj.com.br/dissertacao?termo_id=11

condecorações expostas, as estátuas pelo país sustentadas por um imaginário falso em detrimento da história de Cosme Bento das Chagas, o tutor da liberdade.

Senhoras e senhores, nesta peça, nos cabe contar a parte que NÃO foi escrita. A palavra falada e a lágrima derramada aqui, neste espetáculo, serão as do outro lado! E nem venham me falar de verossimilhança, pois pra mim, eu, Chico, isso é conversa muito da torta. O que temos até então é apenas a História e as suas interpretações, que podem até serem bem acertadas, ou, como diz o doutor, ‘fidedignas’; todavia, mesmo que os documentos encontrados cheguem no detalhe da ruga presente no detalhe da fuça, a História será – e sempre será – História, pois, se a “História” fosse Verdade, não carecia de ser chamada de “História”, e sim, de “Verdade” e ponto final. (NASCIMENTO, 2015, p. 14)

Estar em constante processo de pesquisa e escuta com o espetáculo Negro Cosme me fez viver muitas experiências, me levou a muitos lugares, físicos e metafóricos, atuou na transformação interna e externa, quando mais eu me assumia partícipe daquele grupo.

A vela de barco/cenário estende-se, o público se posiciona em volta, ela é aberta “como se tivesse sendo desfraldada a bandeira da sua liberdade, que é a revolta pela sua própria escravidão, mostrando o chão onde se dará também a representação, delimitando a área de jogo dos atores” (SOUZA, 2013) impulsionando-os a entrarem ritualisticamente no espaço cênico, nesse momento uma das atrizes cospe fogo num número pirofágico de abertura, eu me dirijo ao meio da vela, num grito!

ANJO INFELIZ: Sou o Anjo Infeliz. Atrás de mim a rebentação do passado despeja cascalho sobre as minhas asas e sobre os meus ombros, com o ruído de tambores enterrados. Enquanto diante de mim, se acumula o futuro, que me esmaga os olhos fazendo saltar as minhas pupilas como uma estrela. Transformando as minhas palavras numa mordaca sonora. Sufocando a minha respiração. Por um momento ainda vejo o bater das minhas asas e escuto o ruído do cascalho caindo a minha frente, sobre, atrás de mim, ainda mais alto, quanto mais me exaspera o inútil movimento interrompido, quando eu fico mais vagaroso. Então, o instante se fecha sobre mim mesmo rapidamente encoberto eu, o Anjo Infeliz, entro em repouso. Meu vôo, meu olhar e meu suspiro são de pedra. Espero a História. Até que eu retome o batimento de minhas asas, que se comunica em ondas à pedra e indica que vou alçar voo. (Texto de Heiner Müller O anjo Infeliz)¹⁴

Estive por cerca de oito anos a fazer essa cena de abertura de Negro Cosme. O texto de Heiner Müller era agregado ao espetáculo como fragmento, nos levando a observar a intertextualidade utilizada pelo grupo. Não sei precisar quantas foram as

¹⁴ Anjo Infeliz, adaptado do texto Anjo sem Sorte de Heiner Müller, escrito no ano de 1975 e traduzido por Ingrid Koudela (2003).

apresentações nem a diversidade de lugares, já estive em ruínas, praças públicas de vários estados, prédios históricos, pelourinhos, e até na cadeia onde Cosme Bento fora preso e a praça onde depois fora enforcado, sempre me questionei e quis entender minha performance nesta cena, eu com asas feitas de rede de pesca, pedaços de vela de barco tingidas de vermelho extraído do mangue, meu corpo pesado como mensageiro da história apagada, me via como mulher, era necessária minha presença ali.

Nossa concepção de teatro, neste momento histórico importante de nosso país, está *pari passu* com a “história a contrapelo” de Walter Benjamin. O seu interlocutor, Heiner Müller, com seu “Anjo Infeliz”, lança a todos nós o movimento que vêm das margens, que se direcionam às pedras, que propõe retomar uma respiração que foi sufocada, e que impulsiona-nos ao voo sobre os escombros da história, para desenterramos as “centelhas de esperança” que nos impulsionará à ressignificação identitária de construtores de nossa própria História. (SOUZA, 2013)

A tessitura de *Caras Pretas*, de Igor Nascimento (2015) nos apresenta as personalidades históricas da revolta ocorrida entre 1838-1841 divididas em Estações conforme a batalha regencial, como é destacado a seguir:

Neste sentido, o dramaturgo destaca Raimundo Gomes - cara preta (o vaqueiro) da Primeira Estação, que liberta os presos da cadeia de Vila da Manga, fazendo eclodir a revolta que espalha como rastilho de pólvora pelo sertão oriental maranhense, que chega até o Piauí. A seguir, destaca a presença de Cosme Bento das Chagas, vulgo Negro Cosme, que se auto-intitulou Tutor Imperador da Liberdade, cearense de Sobral, líder do Quilombo Lagoa Amarela, funda uma escola para os quilombolas, assume a revolta com outros líderes da revolta. Os revoltosos invadem Caxias por duas vezes, e são derrotados por Luis Alves Lima e Silva - Duque de Caxias. A última batalha foi travada na localidade de Calabouço, onde Negro Cosme é derrotado com seu exército de negros. Ficou preso na Cadeia de Itapecuru Mirim, e enforcado na Pç. do Mercado Municipal. (SOUZA, 2013)

O que é real ou ficcional se interpenetra em fragmentos e ciclos onde são utilizados coros, documentos históricos e metáforas onde a metalinguagem ganha visibilidade como signo da realidade local. Um exemplo claro é a cena de enforcamento, em que se dá num diálogo entre Coronel e Cosme, assume-se o teatro e ao fim do espetáculo descortina-se as problemáticas culturais ao mesmo tempo em que relembra o levante contra a tirania ocorrida na revolta.

Figura 1 - Cena de Enforcamento



(Fonte: Igor Nascimento, 2013)

CORONEL – Sempre é duro chegar ao final de um espetáculo, não é, Nêgo Cosme?

COSME – Tudo tem um fim, Luís Alves!

CORONEL – Duque de Caxias, por favor!

COSME – Não é preciso formalidade no limiar do mundo dos mortos

CORONEL – A gente tem que manter sempre a rigidez, não é? As pessoas estão olhando. [...]

COSME – O QUE QUERES AQUI, Duque de Caxias, além de manter tua postura?

CORONEL – Vim vos assistir, pura e simplesmente!

COSME – E o que queres ver?

CORONEL – A cena de enforcamento, ora!

COSME – Não há nenhum espetáculo para apreciar...

CORONEL – Um homem que está no patíbulo e que, neste exato momento, está com a corda no pescoço e com os pés desgrudados do chão? Isso não é uma grande cena? [...]

COSME – O personagem pode estar com os minutos contados, mas o intérprete não vai morrer

CORONEL - Ah, que pena!

COSME – O Maranhão tem poucos atores, veja por esse lado também...

CORONEL – Tem poucos atores porque não tem público para assistir! Agora, pensa bem: se a cada apresentação sacrificássemos um ator, como se sacrificava um touro no fim da tourada? Isso aqui iria lotar!

COSME – E quando acabassem os atores?

CORONEL – A gente recrutaria! Faríamos uma espécie de Serviço de Atuação obrigatório. [...]

COSME – O teatro não funciona como o teu exército! (NASCIMENTO, p.116-121. 2015)

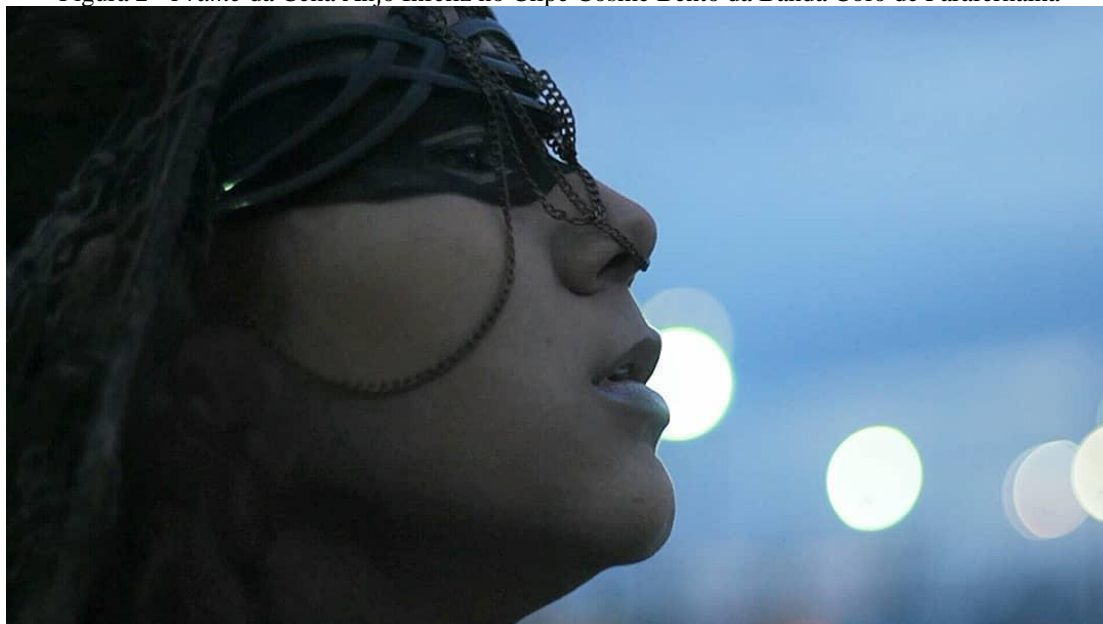
É dessa relação fragmentária que a dramaturgia aberta exerce espaços a diálogos com leituras diversas emergindo a própria ideia de movimento assumida pelo grupo, por vezes apresentamos os fragmentos separados ou mesmo os coros escritos por outro autor evocando a sonoridade do sertanejo. Assim o encenador afirma sobre o texto:

Na tessitura da escritura dramática estas questões desenvolvem-se por meio da fábula, não obstante há uma interdependência das cenas que não se encadeiam linearmente, revelando uma hibridação de gêneros (aspectos épicos, líricos e dramáticos) no cruzamento entre ficção e história, que apontam para o mote essencial desta discussão (SOUZA, 2013)

É em diálogo com a fragmentação e a pesquisa da memória coletiva apagada pelo poder hegemônico que a encenação assinada por Pazzini alastra significâncias e sentidos por todos os elementos possíveis do espetáculo entrecruzando vida e obra, real e ficcional. Não só através de uma vela de barco centenária que compõem o jogo da ação, mas os figurinos tingidos com pigmentos do mangue maranhense e costurados em redes de pesca, a espada herança de seu avô, agora do sanguinário Duque de Caxias, boias de barco, cordas e correntes, elementos repletos de histórias combinados a apresentações em ruínas e espaços históricos da revolta suscitam a memória em seu caráter de invenção. Assim a memória é ação, essencialmente plástica (Salles, 2017) em que não se fixam nem acumulam lembranças, mas onde as redes de associações podem sofrer modificações, e até resultar em atividade criadora.

Fragmento IV - Anjo Infeliz

Figura 2 - *Frame* da Cena Anjo Infeliz no Clipe Cosme Bento da Banda Cofo de Parafernália



(Fonte: Banda Cofo de Parafernália, 2019)

São oito anos fazendo o *Anjo Infeliz*, performance de abertura de Negro Cosme em movimento. Fiz em quilombos e comunidades, em cidades dos interiores e capitais, no Maranhão, no Ceará, no Pará, no Rio de Janeiro, em shows da banda Cofo de

Parafernália, em ruínas de Alcântara, no mangue, em praias desertas, em volta de uma fogueira sob as estrelas, nas escadarias de pedra de cantaria do Beco Catarina Mina e janelas de casarões, com figurino, sem figurino, com vários tipos de maquiagem e pinturas corporais, ao som de tambores, guitarras, coro de atores ou no completo silêncio. Mas em vídeo¹⁵, na sala de casa, sem público e sem Pazzini foi a primeira vez.

Esta performance é o trabalho de maior constância na minha carreira como artista, foi através dela que pude experimentar tantos espaços, afetos e corporeidades possíveis numa constante investigação, me pondo ao risco e a imprevisibilidade. Havia um texto, mas nunca um ensaio para decorá-lo ou marcar movimentações e coreografias, naquele texto que relaciona o passado, o presente e o futuro estava eu, redescobrando aquela cena todas as vezes. Eu nunca sentia que sabia o que iria acontecer e por muitas vezes eu recebia comandos do Pazzini minutos antes de entrar em cena, era sempre um jogo que mudava as regras e que se aprende jogando. Era nesse movimento de estar sempre atento e com coragem ao desconhecido que Pazzini se aventurava e se reconhecia. Lembro-me de quando Pazzini assinou seus documentos de aposentadoria da UFMA após mais de vinte anos como professor na instituição, ele tinha nas mãos alguns novos livros e suspirou dizendo: Agora sim, posso começar a estudar teatro.

Referências

KOUDELA, Ingrid (Ed.). Heiner Müller: o espanto no teatro. Perspectiva, 2003

NASCIMENTO, Igor. **Caras Pretas**. São Luís: Resistência Cultural. 2015.

NICOLETE, Adélia. **Dramaturgia em colaboração**: por um aprimoramento. In Os desafios da dramaturgia contemporânea brasileira: formação, criação e processo colaborativo. Belo Horizonte: Sub Texto Revista de Teatro do Galpão Cine Horto Ano VII Dez Número 07. 2010. p.33-39.

MONTEIRO, Nelylia Maria da Silva. **Aventura do Lobo**: Uma narrativa de criação em Dramaturgia. São Luís, 2017. Monografia Teatro Licenciatura, Universidade Federal do Maranhão.

¹⁵ Refiro-me ao vídeo performance do *Anjo Infeliz* feito em casa para cerimônia de sete dias de falecimento do Mestre Pazzini em 2020 feito de maneira remota devido à pandemia da Covid-19. Disponível em <https://youtu.be/RE1wz1Lm4UU>

MONTEIRO, Necylia Maria da Silva. **Entre o chão e a página**: Procedimentos de Escrita, Dramaturgismo e um Lampejo sobre Dramaturgia para infância. Rio de Janeiro, 2020. Dissertação Mestrado em Artes da Cena, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

PEREIRA, Abimaelson Santos. **Transgressões Estéticas e Pedagogia do Teatro**: o Maranhão no século XXI. São Luís: EDUFMA, 2013.

SAADI, Fátima. Dramaturgias: **Estudo sobre a função do dramaturgista**. Revista Questão de Crítica, 2013. Disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br/2013/12/dramaturgias/#more-4167> Acesso em: 10 jun. 2017.

SALLES, Cecília Almeida. **Processos de Criação em grupo**: diálogos. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2017. p.35-55.

SANTANA, Arão Paranaguá de. **Experiências e conhecimento em Teatro**. São Luís: EDUFMA. 2013.

SERRA, Astolfo. **A balaiada**. São Luís: Instituto Geia (Coleção de Temas Maranhenses v 12) 2008.

SOUZA, Luiz Roberto de. A recepção de Heiner Müller no Brasil através das encenações de A Missão. In: SANTANA, A. N. P. de (Coord.); SOUZA, L. R.; RIBEIRO, T. C. **Visões da Ilha**: Apontamentos sobre Teatro e Educação. São Luís: [s.n.], 2003.

SOUZA, Luiz Roberto de. **Palco da Memória**: Trilogia da Balaiada. Disponível em: <https://cutt.ly/TfaKrSx>. Acesso em: 14 jun. 2019



AOS INTEGRANTES DO CENA ABERTA¹

CARTA Nº 2

O Cena Aberta pretende se constituir como grupo de pesquisa sobre a linguagem cênica. O que é um grupo de pesquisa? Seria esta primeira versão? Primeira versão: O grupo escolheria um texto, discutiríamos rapidamente sobre questões relacionadas à este, faríamos alguns laboratórios somente para situar os atores quanto ao que foi discutido, o diretor marcaria todo o espetáculo, sem chance para improvisações dos atores, a não ser somente dentro do que foi discutido; batalharíamos produção, escolheríamos um teatro para a estréia, deixando claro, que teríamos data certa para esta estreia.

Contrataríamos um figurinista e um cenógrafo, pagando-os, evidentemente. Os atores se envolveriam somente com o estar em cena, tudo que se relacionasse com produção, os atores estariam liberados. A sua função residiria somente a representar o seu papel. Uma espécie de funcionário público que bate o cartão. Depois de tudo "pronto", os atores nunca mais ensaiariam, a não ser para marcar o espetáculo, quando de uma nova estreia, em um outro local. Seria bom lembrar, que a produção teria que pagar os atores, para que estes pelo menos fossem fiéis e honestos com a produção, e isto deveria ser feito através de contratos assinados. O ator cumpre os seus horários rigorosamente de ensaios, sem faltas, e no caso de faltar aos seus compromissos, teria que entregar a comprovação médica de que está doente. É claro que ator, teria direito de rescisão de contrato, mas primeiro, ele precisa dar tempo para a produção substituí-lo, ou senão, terá que pagar pela rescisão extemporânea e irresponsável, e assim a produção nada lhe pagaria.

Comentemos sobre este tipo de teatro. Segundo Peter Brook, este tipo de teatro é denominado de teatro morto. Teatro comercial. Com elenco constituído hierarquicamente. A questão da hierarquia dentro de um elenco: temos um diretor, geralmente, dependendo da performance deste, podemos classificá-lo como, autoritário, ou mais ou menos autoritário, liberal ele não será, mesmo porque o tipo de produção não

¹ Este texto compõe o acervo de escritos de Luiz Roberto de Souza (Luiz Pazzini), que nunca foram publicados e que permanecem em sua casa em São Luís-MA sob custódia do Grupo Cena Aberta. Não há menção de datas ou a quem se destina no documento original, que por sua vez se apresenta em formato digitado e sem apresentação de letras cursivas. O texto publicado aqui preserva a sua estrutura original, inclusive grifos e destaques especiais - que possam aparecer - sugeridos pelo autor. Atentando-se apenas à formatação da revista e a revisão textual de acordo com as novas regras ortográficas vigentes em 2021.

permitiria que ele se abrisse tanto. Ele traz uma concepção pronta de encenação, isto quando têm, porque às vezes, ele simplesmente copia as rubricas do texto como está, ou como pede o dramaturgo, vide Nelson Rodrigues e tantos outros autores que querem salvaguardar inteiro o seu processo de criação, e quando ainda estão vivos, não permite mudança nenhuma no seu texto, isto é, adaptações. Mas esta discussão será mais para frente, fará parte de um processo de estudo, que na maioria das vezes, os atores de elencos do tipo teatro comercial, isto nem é discutido, mesmo porque não interessa.

Muitos diretores do tipo autoritário, às vezes, fazem somente prevalecer a assinatura de sua direção, não importando com o trabalho propriamente do ator, que é a base de um bom espetáculo. Geralmente, os atores deste tipo de teatro, já são bem formados, e conseguem se virar sozinhos. O que acontece no final é uma encenação interessante, mas desigual no que relaciona ao nível da interpretação, porque cada ator tem uma formação diferente, foram selecionados para fazer aquele espetáculo. O coletivo só existe enquanto estão fazendo o espetáculo, não existe ethos coletivo, apenas interesses monetários em jogo. No caso da seleção, se o diretor escolher um elenco muito diferenciado, ele provavelmente terá problemas de níveis diferenciados de interpretação.

Não podemos esquecer que dentro da hierarquia, certos diretores, trabalham com um elenco fixo. O primeiro ator, a primeira atriz, o segundo ator, a segunda atriz, e assim por diante, até chegarmos aos coadjuvantes, que ao se fixarem no elenco base, com o tempo poderão galgar os lugares tão sonhados de primeiros do elenco. Primeiro ator faz o personagem protagonista, segundo ator um papel abaixo deste, e assim por diante, até os figurantes. Às vezes, o primeiro ator, não é o melhor do elenco, mas a hierarquia já está posta, não pode mudar, porque desagrega todo o resto. Estas discussões não podem ser trabalhadas num teatro deste tipo. Nem pensar!

Mas existem é claro, grupos que se formam sem todo este rigor hierárquico, e abrem mais as discussões, às vezes as cabeças se encontram pela simpatia que tem pelo outro, e assim por diante.

E o teatro que estamos querendo fazer, digno de estar na lista do tipo de teatro de pesquisa?

É claro que a complexidade se amplia e muito. E um teatro de posicionamento pessoal e coletivo. Se tem um eixo de pesquisa, não se monta qualquer texto, mas o grupo passa a ter uma linha de pesquisa. Está preocupado com a formação do elenco base, estes têm fala, responsabilidade perante o seu processo é dos outros companheiros. O grupo se

mantém. Ele produz seus espetáculos, ele programa seminários, discute com O público que ele quer formar.

Vai a campo pesquisar a temática do texto. Escreve folders, papers, artigos, monografias. Está preocupado com sua formação mais sedimentada. Busca melhorar sua performance. Quando o grupo consegue trazer para dentro do seu grupo, pessoas que possam dar sua contribuição para a formação de todo o elenco, ele o faz.

Quando se consegue fazer com que determinados profissionais façam isso de graça, porque simpatiza com o grupo, muito bem. Às vezes, é o elenco mesmo que começa a suprir as suas necessidades.

Seria maravilhoso se em um grupo de pesquisa o dinheiro rolasse solto. Tenho certeza, de que muitos gostariam de estar em um grupo solidamente estabilizado. Mas no nosso grupo, por exemplo, tudo está por ser feito. A construção ainda faz parte do processo do grupo. Assim foi com Grotowsky, Eugenio Barba, Antunes Filho, Companhia do Latão, Teatro da Vertigem, Tapete Criações Artísticas, e tantos outros. Estes grupos têm uma base comum, algumas pessoas que vão ficando, são os criadores iniciais.

Flutua-se muito. Muitos saem, outros entram. E claro que é mais fácil entrar onde tudo já está andando, não precisamos nos esforçar para batalhar a construção. Mas vá a um desses elencos, ou grupos, e tente entrar. Porque você terá que fazer parte do ethos coletivo daquele grupo, e contribuirá com o tempo para novas mudanças, é claro, se for um bom profissional - disciplinado, estudioso, atencioso com o companheiro, respeitar as normas que já foram criadas dentro do grupo. Estes grupos exigem de você dedicação de tempo. Não dá para ficar pulando de galho em galho, e estando em vários grupos ao mesmo tempo. O que é que você quer fazer realmente? Você tem que fazer o teatro que você acredita. Que seja ele comercial, de pesquisa, besteiro, ou qualquer outra denominação, mas você precisa acreditar que aquilo que você está fazendo, é o seu metier, está dentro de seus sonhos, desejos, etc. e tal.

Um teatro de pesquisa, e especificamente mais em relação ao “Cena Aberta, não significa que não podemos batalhar uma dignidade “maior em nossas produções. Aí seria pobreza demais, achar que teatro de pesquisa não precisa de produção. Lida-se com maiores dificuldades, mas dinheiro para produção terá que ser batalhada.

Teremos que conquistar profissionais para estar conosco, eles poderão ajudar a construir o nosso processo. O Cena Aberta não está preocupado com aquele ator do tipo do Teatro Comercial. Este ator é mais livre, mais compromissado com o coletivo, com os

textos que quer trabalhar, com a sua formação verticalizada, quer escrever, quer opinar, quer influenciar, quer se projetar dentro da sociedade não só como ator, mas como personalidade que faz teatro. Não está preocupado em somente ser ARTISTA, viagem de todos os desavisados! O artista é completo, vai atrás da sua formação em todos os cantos do mundo. E dentro do seu próprio grupo, poderá saber costurar, bordar, chulear, maquiagem, dirigir, escrever textos, fazer pesquisa de campo, extensionar com um trabalho que ele acredita, uma habilidade corporal, vocal, ou outra poderá lhe render o sustento, se estiver interessado realmente a se responsabilizar pela sua formação.

Mas é preciso dedicação, carinho, compromisso consigo e com o coletivo. Não ter que se responsabilizar pelo todo é mais fácil. Têm pessoas que gostam assim, têm pessoas que gostam de outro jeito. Precisamos estar com quem quer estar conosco, criando um grupo, sedimentando suas ideias, seu processo de pesquisa, de escrita, de trabalho de ator.

O grande artista é um educador também. Agora existem artistas que buscam estar somente com o trabalho seu de cena. Estender seus conhecimentos para os outros, fazendo oficinas, ampliando para outro público, no caso dos interessados em teatro, não lhe interessa. Denise Stoklos faz oficinas, ela ensina com o seu trabalho de cena, mas também é generosa como educadora, quer que outros atores conheçam o seu processo de trabalho. Ela quer deixar raízes: não quer morrer na efemeridade da cena seu teatro vai ficando raízes.

Não queremos entrar em detalhes sobre o comportamento de determinadas pessoas que se julgam os suprassumos de serem artistas, mas no fundo a generosidade pode estar passando longe. O mito do artista admirado, reconhecido, venerado, que dá autógrafos, midiesco, também sofre com tudo o que ele escolheu para si.

Também não entraremos em detalhes quanto a Licenciatura, e a confusão que é gerada na cabeça dos nossos alunos a este respeito. Isto discutiremos com quem ficar no grupo. Mas como professor da do Curso de Licenciatura em Educação Artística, quero deixar claro, que se você está no curso, pensando somente em ser ator, não é este o seu lugar. Você está se enganando. Procure uma escola de formação para atores. Posso dizer isto, porque sou formado pela Escola de Arte Dramática da USP, e dentre os amigos que se formarão juntos, hoje eles estão procurando a Licenciatura, para poder sobreviver do teatro — dando aulas! E o trabalho com o teatro especificamente, eles entram num grupo, ou ficam esperando as produções acontecerem, para fazerem testes. Eu posso imaginar a cabeça dos alunos do curso, além da polivalência, que é um entrave, ainda tem a questão do bacharelado e da Licenciatura. O nosso aluno entra na Universidade sabendo que será

um professor e não um ator. Mas aquele que tiver aptidão, poderá ser também um ator, se quiser, se correr atrás de outros cursos para se formar como ator. Não será com 60 horas de Técnica Vocal, que terá uma voz maravilhosa. Não será com horas de corpo que será um bailarino, não será com outras tantas horas de interpretação que será um ator. Mas não se engane, e não fique aqui, sem estudar, passando o tempo. Não se dedicando às disciplinas pedagógicas, como didática, Psicologia da Educação e outras tantas.

Nesta minha década aqui na UFMA, tenho convivido com esta confusão. E sempre tenho orientado todos que chegam até a mim. Mas a vida é de cada um, quem constrói o seu processo de formação é você mesmo, mas não se deve ficar puxando a corda para o seu lado, só porque você entrou enganado ou descobriu que não é a sua.

O exemplo do outro, pode não ser seu exemplo. Veja o espaço cultural onde você se encontra — Maranhão. E o que é que o Maranhão tem para lhe oferecer. Se não for suficiente, saia, viaje, estude fora, mas volte, porque o Maranhão precisa de você. Mas volte esclarecido da função que você irá exercer aqui na sua terra, neste nosso Brasil.

Creio que chegou o momento da decisão final. Bem, como Coordenador deste projeto de pesquisa do Cena Aberta, farei algumas exigências, pois todos os grupos ao fora o fazem, e aqui não poderia ser diferente.

Primeiro: a pessoa que quiser ficar no grupo, terá que ter 3 dias da semana de dedicação, dois dias da semana, e um no sábado, ou poderá ser outro dia da semana, e combinando horário, com que todos possam participar, e realizar exercícios juntos. Segundo: o trabalho será teórico e prático. Leituras e aplicação na prática. Seminários internos e externos com professores de fora, e de dentro da UFMA, o que o grupo conseguir lucro para ele. Terceiro: O trabalho vai exigir disciplina física e intelectual do integrante, com registros individuais em diários, para prováveis publicações. Quarto: o grupo deve estar consciente de que não será somente formado de atores, mas de educadores, que passarão este conteúdo para outros grupos da comunidade, através de oficinas.

Quinto: sempre terá uma montagem rolando para desenvolver o trabalho grupal, a formação do ator. Sexto: Todo o integrante do grupo, com o tempo, terá que desenvolver um trabalho específico dentro do grupo, ligado aos estudos que o grupo está desenvolvendo. Se o aluno tiver interessado, poderá realizar a sua monografia de conclusão da graduação, isto se achar que a pesquisa é importante, se tem escopo, se vale a pena. Não será obrigatório este estudo monográfico, mas uma pesquisa dentro do grupo,

todos vão ter que fazer. Será que dê sua contribuição ao coletivo, realizando um estudo específico, sobre encenação, ator, voz, corpo, etc. e tal.

Sétimo: O integrante que porventura estiver em outro grupo de teatro paralelo, o que ninguém pode impedir, e sabemos que ele está escolhendo a melhor cama para se deitar. Ele está precisando provar da nata, para saber se é ali o seu local, com aquelas pessoas que quer trabalhar. Mas, se houver coincidência de horário, terá que optar!

Não se pode estar em dois locais diferentes ao mesmo tempo, e não há cabeça que aguente tanta pressão de dois trabalhos diferentes. Oitavo: Todos farão tudo dentro do grupo. Solidariedade com os outros. Você deverá passar por todas as funções. Afinal de contas, você poderá formar o seu próprio grupo mais tarde. O Maranhão precisa disso — liberdade com responsabilidade.

Nono — Ninguém deverá ficar servindo de escravo para o outro, só porque o outro não gosta de fazer determinadas coisas. Então se retire do grupo, e busque o lugar certo para você.

Décimo: A continuidade de “O Despertar da Primavera” dependerá de quantas pessoas ficarem no grupo, e ao poderemos redistribuir os papéis, trabalhando de certa forma, mais tradicionalmente, com cada ator fazendo um papel, daremos continuidade à pesquisa com os seminários que já estão sendo programados. Dependendo do grupo que ficar também se poderá escolher outro texto, e dar início a outro processo de trabalho. As pessoas que ficarem não poderão ficar no grupo somente pelo espetáculo de “O Despertar da Primavera”, devem estarem conscientes de que este espetáculo é somente um Despertar, um início de processo de pesquisa. A pesquisa mesmo será planejada e organizada pelo grupo com o tempo, tendo somente os eixos básicos para começarmos. Não se pode esquecer que teremos pesquisa de campo, já agora, com as festas de São João — a pré-expressividade do brincante do Boi, para ser trabalhada no processo corporal dos atores do grupo.

ULTIMO — A pesquisa continua independentemente de quem ficar. Porque eu vou pesquisar!

Abraços teatrais

Pazzini



TEATRO E DIÁLOGO NA AULA ENCENAÇÃO DO PROFESSOR

PAZZINI

TEATRO Y DIÁLOGO EN LA ETAPA LECTIVA DEL PROFESOR

PAZZINI

THEATER AND DIALOGUE IN THE LESSON STAGE OF PROFESSOR

PAZZINI

Raylson Silva da Conceição¹
Tania Cristina Costa Ribeiro²

Resumo

Este artigo se debruça sobre a análise de uma aula encenada pelo professor convidado Luiz Pazzini no teatro de bolso Nerine Lobão da UFMA, em novembro de 2019. A metodologia está baseada na análise documental dos textos da aula, disposição cênica dos elementos e na proposta pedagógica. Para a reflexão, abordo a noção de pedagogia do espectador de Flávio Desgranges (2015), e uma análise de Viviane Juguero (2016) sobre as produções artísticas contemporâneas de estética brechtiana.

Palavras-chave: Encenação, Pedagogia, Recepção Teatral

Resumen

Este artículo analiza una clase organizada en noviembre de 2019 en el teatro de bolsillo Nerine Lobão de la UFMA por el profesor invitado Luiz Pazzini. La metodología utilizada en este artículo se basa en el análisis documental de los textos de clase, en la disposición escénica de los elementos y la propuesta pedagógica. Para la reflexión, me acerco a la noción de una pedagogía del espectador de Flávio Desgranges (2015) y

¹ Pesquisador. Universidade Federal do Maranhão – Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas – PPGAC/UFMA. Mestrado. Este é um recorte da pesquisa em andamento “A construção do Conhecimento na Recepção Teatral da Cena Contemporânea em São Luís: o teatro como acontecimento” (2019) da linha de pesquisa Pedagogia das Artes Cênicas, Recepção e Mediação Cultural. E-mail: raylson.silva@discente.ufma.br. Orientação: Tania Cristina Costa Ribeiro. Bolsista. Fundação de Amparo à Pesquisa e ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Maranhão – FAPEMA.

² Pesquisadora. Professora do quadro permanente do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas – PPGAC e do curso de Licenciatura em Teatro da UFMA. Doutora em Artes pelo Programa de Pós-graduação em Artes da UnB na linha de pesquisa Processos Compositivos para a Cena com o título da tese “É uma dança Portuguesa, com certeza?” concluído. Coordenadora do projeto de extensão Arte na Escola. Contato: tania.ribeiro@ufma.br.

al análisis de Viviane Juguero (2016) sobre las producciones artísticas contemporáneas de la estética brechtiana.

Palabras clave: Puesta en Escena, Pedagogía, Recepción Teatral

Abstract

This article looks at the analysis of a class staged in November 2019 at UFMA's Nerine Lobão pocket theater by guest professor Luiz Pazzini. The methodology used in this article is based on the documental analysis of the class texts, on the scenic arrangement of the elements, and the pedagogical proposal. For reflection, I approach the notion of a pedagogy of the spectator by Flávio Desgranges (2015) and analysis by Viviane Juguero (2016) on contemporary artistic productions of Brechtian aesthetics.

Keywords: Staging, Pedagogy, Theatrical Reception

Introdução

O tema do presente artigo surge da minha percepção do teatro como lugar de diálogo e aprendizado. Tal percepção nasceu a partir de uma aula encenada pelo professor Luiz Pazzini, em que a aula se apresentou, por meio da experiência cênica, como local de provocações e reflexões sobre o contexto sócio-histórico em que nós, alunos do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, estávamos inseridos.

O teatro é pensado neste artigo como local de aprendizado político e educativo por meio do diálogo entre nós, alunos e espectadores, e o discurso da cena, pois os nossos sentidos corporais estavam estimulados através da experiência teatral. Com base nesta experiência, fui levado a pensar que o teatro é um campo de diálogo por acreditar que muitas coisas são ditas e pensadas durante a apresentação.

Os referenciais utilizados neste artigo contribuíram para o desenvolvimento das análises documentais da aula encenação. As análises foram através da noção de pedagogia do espectador de Flávio Desgranges (2015) e a análise de Viviane Juguero (2016) sobre as produções artísticas contemporâneas que possuem em suas estéticas características brechtiana.

A metodologia empregada consistiu em uma pesquisa documental em que foram analisadas as propostas pedagógicas do professor, bem como textos da aula projetados em slides e relatos dos alunos participantes com seus consentimentos. (Martins, 2008).

Luiz Pazzini

O professor Luiz Pazzini era professor do curso de Teatro da Universidade Federal do Maranhão e diretor do grupo de pesquisa e extensão Cena Aberta desde 2001, em que coordenou o projeto de extensão *Memória e Encenação em Movimento: ABC da Cultura Maranhense* (PROEXCE/UFMA).

A sua linha de investigação estava pautada no resgate da memória, dando destaque a Negro Cosme, líder da revolta na Guerra da Balaiada, ocorrida no Maranhão entre os anos de 1938 e 1841. No período da aula encenada, Luiz Pazzini estava recentemente aposentado. Portanto, realizava oficinas teatrais para professores da Universidade Federal, bem como para alunos do Ensino Médio e populações quilombolas, inaugurando assim uma nova metodologia artística pedagógica. Os pilares da metodologia eram os ensinamentos da Pedagogia Libertadora de Paulo Freire e o Teatro Político de Bertold Brecht.

Nascido em 06 de outubro de 1953 em Serverínia – São Paulo, Pazzini veio para o Maranhão em 1992. Especializou-se no Curso de Especialização do Ensino Superior - CEMES e defendeu a sua dissertação de mestrado no Programa de Pós-graduação em Teatro da Escola de Comunicações e Artes da USP com o título *Heiner Muller no Brasil: A recepção de A Missão* (1989-1998). Permaneceu no Maranhão ao ter se encantado com a cultura e a história das lutas e revoltas dos povos antigos como, por exemplo, a Guerra da Balaiada.

Em 2020, Luiz Pazzini passou por complicações respiratórias devido a pandemia da Covid-19 vindo a falecer. O presente artigo busca honrá-lo pela sua caminhada e história que jamais serão esquecidas. Desta forma, desenvolvo as reflexões deste artigo mergulhando na sua estética teatral e na sua experiência docente que há vinte anos contribuiu para fortalecer o cenário teatral maranhense.

O jogo teatral como diálogo: aula/encenação de Luiz Pazzini

Segundo Desgranges (2015), naturalmente o diálogo existe no acontecimento teatral entre o espectador, o ator e o mundo. Porém, o teatro também dispõe de outras formas de

diálogo. Sendo assim, o professor Luiz Pazzini³ propôs, em sua aula/encenação⁴, uma reflexão sobre o jogo teatral como vertente pedagógica que dialogava com o nosso contexto político e social da primeira década do século XXI.

Luiz Pazzini foi convidado a ministrar uma aula/encenação para a disciplina de Estudos Avançados em Artes Cênicas pelo programa de mestrado PPGAC/UFMA. A aula aconteceu no Teatro de Bolso, conhecido como Nerine Lobão, localizado no Centro de Ciências Humanas – CCH/UFMA, no turno da tarde do mês de novembro de 2019⁵.

Nove dos dez alunos pertencentes ao programa de mestrado, incluindo eu, participaram desta aula/ encenação, foram eles: Lauande Aires, Leônidas Portella, Andressa Passos, Eriwelton Viana, Silvana Cartegenes, Victor Silper, Fabrício Theiss e Raylson Silva, além do aluno especial do programa Gilberto Martins, dos ministrantes e atores Wagner Heineken, Luiz Pazzini, três atores do Grupo de Pesquisa e Extensão Cena Aberta e a professora do programa Fernanda Areias.

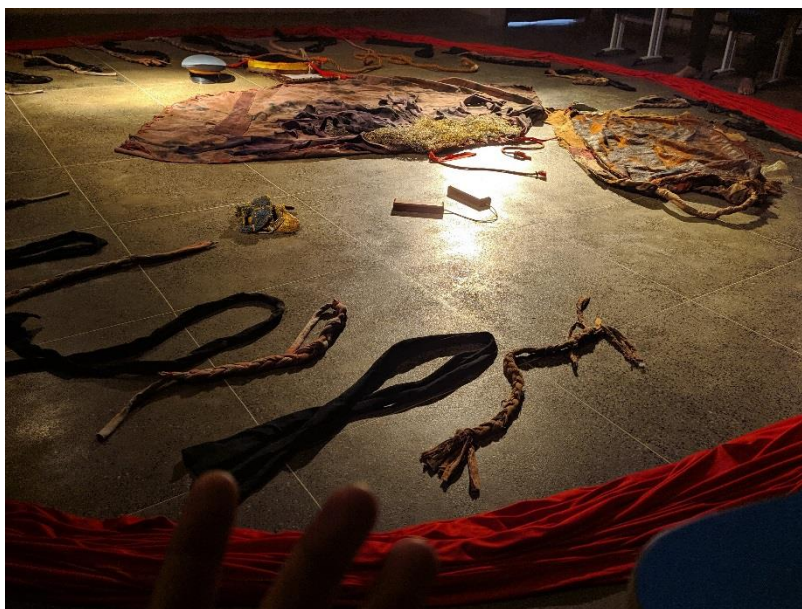
Inicialmente estávamos sentados nas cadeiras em formato semicircular. No centro deste semicírculo, existiam objetos cênicos espalhados pelo chão. Estes objetos compuseram os diversos espetáculos que foram criados por este professor durante a sua carreira artística. Na borda deste semicírculo delimitando os objetos cênicos, estava um tecido grande, dobrado, de cor vermelha.

³ Luiz Pazzini era professor do curso de Teatro da Universidade Federal do Maranhão e fundador do grupo de pesquisa e extensão Cena Aberta. A sua linha de investigação estava pautada no resgate da memória dando destaque ao líder da revolta Negro Cosme na Guerra da Balaiada ocorrida no Maranhão entre os anos de 1938 e 1841. Nascido em São Paulo, veio para o Maranhão e acabou ficando ao ter se encantado com a cultura e a história.

⁴ Utilizo este termo para referir a encenações que aconteceram durante a aula como proposta pedagógica do professor Luiz Pazzini

⁵ O professor solicitou a minha ajuda para preparar a iluminação cênica da aula com os equipamentos de iluminação disponível no espaço. A sala também funciona como um teatro de bolso do curso de Licenciatura em Teatro sob a responsabilidade da professora Ana Maria Desterro (Estrelinha).

Fotografia 1: Aula/encenação do professor Luiz Pazzini



Fonte: Victor Silper (2019)

Os objetos possuíam cores que predominavam entre vermelho e marrom. A maioria destes tecidos passaram por um processo manual de tingimento, em que é utilizado a casca da planta do manguezal⁶ que produz uma cor vermelha.

Estes elementos cênicos estavam mesclados entre acessórios de figurino e instrumentos de opressão como chicotes e cordas de enforcamento. Alguns instrumentos utilizados na cultura local também estavam entre os elementos, como é o caso da matraca usada no Bumba meu boi.

Para dar início a aula/encenação, o professor Pazzini riscou a mão direita com uma tinta de cor vermelha. Logo em seguida, fez o mesmo procedimento na mão direita de cada um que estava presente⁷ e assim a aula/encenação iniciou.

A aula/encenação foi dividida em três partes. Na primeira parte, o professor interpretou o personagem Bertold Brecht vestindo lentamente sua jaqueta preta de couro que estava pendurada na cadeira. Sentou-se nesta mesma cadeira e interpretou uma cena em que ele estava sendo julgado. Este julgamento era chamado de Comissão de Atividade

⁶ O processo consiste em deixar os tecidos brancos mergulhados na água com a casca do mangue por cerca de 24 horas ao céu aberto. Participei deste processo quando eu fazia parte do grupo de pesquisa e extensão Cena Aberta.

⁷ Estavam presentes na aula/encenação cerca de dez alunos do programa de mestrado PPGAC/UFMA.

Antiamericanas da Câmara. Durante todo o julgamento, ficamos sentados assistindo, sem interagir com a cena. Brecht estava sendo julgado pelos americanos por suspeitas de inserir ideias marxistas em suas obras, e uma possível criação de propagandas comunistas como mostra a imagem abaixo.

Fotografia 2: Aula/encenação do professor Luiz Pazzini e o percurso da sua pesquisa sobre Bertold Brecht



Fonte: Victor Silper (2019)

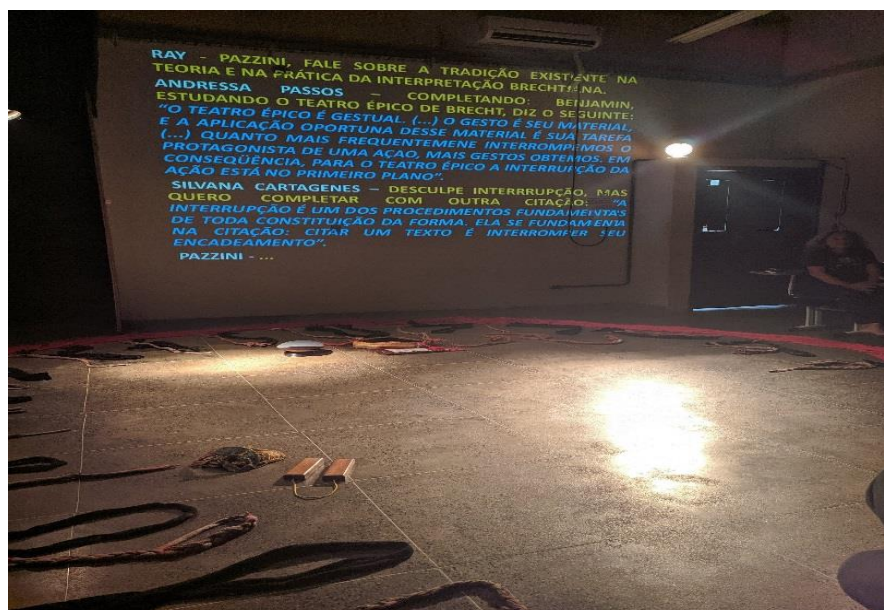
Com os objetos cênicos ainda não utilizados e no centro do semicírculo, esta primeira parte da aula/encenação tinha como proposta estética apresentar uma leitura teatralizada sobre o julgamento de Bertold Brecht nos Estados Unidos⁸ por meio de slides, teorias e documentos históricos.

Na segunda parte, começamos a participar da cena na aula/encenação. As projeções de slides continham nossos nomes reais e, para cada nome, uma pergunta era dirigida ao professor Pazzini como forma de entrevista. Uma dessas perguntas feita por mim era: “Pazzini, fale sobre a tradição existente na teoria e na prática da interpretação brechtiana”.

⁸ Depois de ter se exilado em várias cidades da Europa, Brecht se exilou nos Estados Unidos onde publicou vários poemas. Mas, mesmo nos Estados Unidos Brecht não escapou de perseguições, pois foi acusado de subversão e em 1947 é chamado a depor no Comitê de Atividades Antiamericanas por conta das ideologias marxistas/comunistas.

Por meio desta entrevista, o professor Pazzini nos apresentou suas pesquisas sobre Bertold Brecht. Além disso, Pazzini apresentou sua própria trajetória no Maranhão como artista e pesquisador entre anos de 1998 e 2019, com demonstrações cênicas recortadas das suas criações teatrais, baseadas nos estudos do dramaturgo e filósofo alemão Bertold Brecht.

Fotografia 3: Parte dois da aula/encenação: entrevista.



Fonte: Victor Silper (2019)

Na terceira parte, que o professor Pazzini chama de “experimento sociológico”, fomos convidados por ele a participar indo para o centro do círculo da sala. O professor nos propôs um aquecimento por meio de um jogo em que fomos divididos em dois grupos: o lado opressor e o lado oprimido. Nesse momento, alguns dos elementos cênicos que estavam no centro do semicírculo foram tirados para dar espaço para o jogo que seria realizado.

Uma pessoa do grupo opressor tinha como finalidade oprimir com a palma da mão uma pessoa do grupo dos oprimidos. A pessoa do grupo dos oprimidos, por sua vez, deveria seguir com o olhar fixo na palma da mão do opressor que brincava com os planos alto, médio e baixo⁹ como mostra a imagem a seguir.

⁹ Este jogo é baseado nos estudos de Augusto Boal sobre oprimido e opressor.

Fotografia 4: Jogo teatral Oprimido e opressor na aula/encenação do professor Luiz Pazzini



Fonte: Victor Silper (2019)

Este jogo também funciona como vertente pedagógica, uma vez que teve como objetivo nos colocar na cena junto com os atores de forma a experienciar o processo cênico. Em entrevista com o professor Pazzini¹⁰, ele diz que:

Nesta parte III, ousou dizer que partindo do Modelo de Ação da Peça Didática, o trabalho do Cena Aberta¹¹, cria uma vertente promissora pedagógica, que une o seu espetáculo Negro Cosme¹², com uma oficina performativa que tem por objetivo colocar em cena junto com o Cena Aberta, públicos diversos, sejam eles, educadores, atores ou qualquer outro público, que possa se interessar se educar através do teatro. (Entrevista sobre a aula/encenação com o professor Luiz Pazzini)

O professor aproveitou que já estávamos em cena e compôs o coro do *Enforcamento do Negro Cosme*. Desta forma, deixamos de ser espectadores para fazermos parte da cena teatral como coro desta encenação, como ilustra a imagem a seguir.

¹⁰ Realizei esta entrevista através do aplicativo WhatsApp alguns dias depois da sua aula ao pedir informações sobre a sua proposta pedagógica e a finalidade da aula/ encenação.

¹¹Grupo de Pesquisa Teatral ligado ao curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Maranhão coordenado pelo professor mestre Luiz Pazzini. O grupo trabalha com a memória maranhense tendo como objetivo fazer com que a comunidade reflita sobre fatos históricos importantes para o Maranhão, em especial sobre a Revolta da Balaiada.

¹²Encenação criada por Luiz que faz parte da sua pesquisa acadêmica. A encenação fala sobre a guerra da Balaiada dando destaque a Negro Cosme, líder da revolta.

Fotografia 5: Encenação *Enforcamento de Negro Cosme* (Atores: *Wésley Alves e Thamyres Nascimento*)



Fonte: Victor Silper (2019)

Todo este procedimento proposto pelo professor se assemelha à ideia do Teatro Épico de Bertold Brecht. Esta proposta também se caracteriza como peça didática concebida tanto por atores quanto por espectadores, como afirma Walter Benjamin:

O teatro épico é concebido tanto para os atores quanto para os espectadores. A peça didática destaca-se como caso peculiar principalmente porque a excepcional parcimônia do aparelho simplifica e propõe a troca do público com os atores, dos atores com o público. Todo os espectadores podem tornar-se coadjuvante (Mitspieler). (2017, p. 27)

Estar junto com os atores em cena nos coloca como parte da composição estética da cena. Sendo assim, ao entrarmos em cena, gradativamente fomos saindo da condição de espectadores sentados na cadeira, para sermos espectadores participativos compondo a cena juntos com os atores do Grupo Cena Aberta. Segundo Carvalho, tornamo-nos cúmplices do mesmo jogo teatral com os atores (CARVALHO, 1997 apud BENJAMIN, 2017). Deduzo que esta cumplicidade tenha surgido por meio do jogo.

O jogo nesta encenação nos proporcionou o diálogo, o foco e a participação, mas também a maneira clara de perceber que tanto nós, na condição de

espectadores/coadjuvantes, quanto os atores, precisamos uns dos outros para existirmos, como afirma Desgranges ao comparar o teatro com o livro:

[...] que só existe quando alguém o abre, o teatro não existe sem a presença desse outro com o qual ele dialoga sobre o mundo e sobre si. Sem espectadores interessados nesse debate, o teatro perde conexão com a realidade que se propõe a refletir e, sem a referência desse outro, seu discurso se torna ensimesmado, desencontrado, estéril. Não há evolução ou transformação do teatro que se dê sem a efetiva participação dos espectadores. (2015, p. 27).

A efetiva participação do espectador é importante tanto para a sua autoformação quanto para a existência do acontecimento teatral. Segundo Desgranges (2015), uma das conexões que o teatro faz com o mundo se dá por meio da presença do espectador e da ligação que ele faz com o contexto em que está inserido. Esta conexão do teatro com o mundo contribui para a formação do espectador. As percepções do espectador são estimuladas ao decorrer do acontecimento teatral e por isso a importância da qualidade do diálogo entre o ator e o espectador.

Na terceira parte da aula/encenação, o professor Luiz Pazzini nos possibilitou um diálogo com a situação política atual, uma vez que foram projetadas imagens sobre a Ditadura Militar no Brasil em 1964 durante a encenação do *Enforcamento de Negro Cosme*¹³.

No teatro, o espectador precisa do ator e vice-versa. Um depende do outro para que exista o teatro e o diálogo. O espectador é um dos principais pilares de sustentação desta arte, que exige como elemento indispensável a sua presença e participação, como afirma Flávio Desgranges:

[...] Não somente como alguém que sustenta financeiramente ou cobre de aplausos os espetáculos, mas como o outro imprescindível em um diálogo. Da mesma maneira como o público se pergunta “por que ir ao teatro hoje em dia?”, talvez seja imprescindível que os artistas de teatro levantem questões semelhantes: Por que ir ao público hoje? Para fazer o quê? Dizer o quê? Para quem? Qual a necessidade disso, afinal? Somente respostas muito claras dos artistas podem suscitar a contrarresposta dos espectadores. (2015, p. 25-26)

¹³ Trata-se de uma das cenas finais do seu espetáculo Negro Cosme onde é lido um comunicado oficial autorizando o enforcamento em público do líder da revolta. Após o seu enforcamento permeado por um diálogo entre ele e o Duque de Caxias, surgem vozes vindas do chão (escravos – atores coadjuvantes) e ganham força simbolizando o ressurgimento de uma memória esquecida.

O espectador contribui para a existência do teatro e o teatro contribui para a formação do espectador. É o espectador quem cria conexão do teatro com o mundo quando se propõe a refletir sobre o que vê em cena e, assim, relaciona com o que vive ou viveu no mundo. Sem isto, o teatro se torna estéril. O teatro é um evento que exige a presença física e participação do público, que faz total diferença no desempenho do artista em palco de forma a incendiar um espetáculo, como afirma Flávio Desgranges ao fazer um comparativo do teatro com o cinema.

[...] Normalmente, ir ao cinema sozinho, ou em uma sala vazia, é tão ou mais divertido do que com a sala cheia. O filme está lá, pouco se altera. Pode-se até mesmo pegar uma fita de vídeo e vê-la em casa. Com o teatro, evento que requer a participação do público, acontece o contrário: sem levarmos em conta as questões de conforto, uma sala cheia ou a presença de um bom número de espectadores incendeia o espetáculo, tornando-o mais prazeroso. (2015, p. 22)

Além de questões estéticas e técnicas, o cinema e o teatro se diferenciam também pela necessidade da presença física do espectador. A presença, por sua vez, proporciona experiência sensorial. Sendo assim, poderíamos pensar uma proposta pedagógica como a do professor Pazzini para qualquer tipo de teatro? Como fica o diálogo entre ator e o espectador quando o teatro se torna uma mercadoria de consumo? A experiência sensorial artística se perde.

Um espetáculo de teatro dentro do contexto comercial tem como foco predominante a sua divulgação e o maior número de pessoas, ou seja, a quantidade e massificação da sua produção, tirando em alguns casos a possibilidade de participação do espectador na cena, inibindo a experiência artística do espectador no acontecimento teatral, como afirma Desgranges ao dizer que:

[...] no decorrer desses anos, o teatro se tornou menos uma experiência artística para se compartilhar e mais um mercado a se conquistar, um produto a ser vendido para um espectador que se transformou em “consumidor-alvo”. Isso faz com que os produtos culturais cada vez mais voltem seus esforços para a veiculação de sua imagem e da imagem de seu trabalho pelos meios de comunicação de massa, concentrando atenção na divulgação e venda de seus produtos. (2015, p. 24)

A inexistência da experiência artística, ocasionada por um teatro mercadológico, interfere na formação do espectador. A experiência artística se perde quando se perde o

diálogo no teatro. O diálogo entre espectador e ator, pelo que nos mostra Desgranges (2015), tem se perdido pela comercialização da arte teatral, distanciando o espectador da experiência sensorial artística. A distância entre o espectador e o discurso da cena é outro elemento importante como resultado da relação mercadológica das produções teatrais contemporâneas. A mercadologia dos empreendimentos teatrais tornou os espectadores distanciados da relação com o autor¹⁴, sendo substituída pelos meios de comunicação, o que na maioria das vezes possibilita apenas uma via de informação, rompendo com o diálogo e o jogo. Desta forma, o espectador deixa de ser contribuinte no fazer teatral para ser apenas receptor passivo, pois a relação entre espectador e autor está sendo comprometida, como afirma Desgranges:

O narcisismo dos artistas e o mercantilismo dos empreendimentos teatrais fazem que os produtores se preocupem mais com a difusão de seu trabalho nos media do que no contato fundamental entre autor e espectador. Interessados sobretudo na divulgação e comercialização de sua mercadoria, deixam de prezar a efetiva presença e participação do público, esquecendo-se de um companheiro fundamental nesse jogo: o espectador. (2015, p. 25)

Com isto, surgem produções artísticas que distanciam a estética do discurso. Esta distância está no fato de uma peça teatral vestir-se de técnicas e métodos para a imersão dos espectadores durante o acontecimento teatral, mas que não proporcionam pensamentos críticos e reflexões sobre a obra.

Viviane Jughero (2016) nos apresenta um recorte dessa problemática sobre a separação da estética brechtiana e o seu discurso político nas produções artísticas contemporâneas. Ela nos apresenta a dramaturgia no contemporâneo comprometida com as questões sócio-históricas. A pesquisa surge das suas reflexões enquanto dramaturga comprometida com o contexto em que realiza o seu trabalho. O posicionamento que ela busca cultivar parte do pressuposto de que a arte deve revelar as contradições da sociedade para condições sociais mais justas, ou seja, um constante diálogo com o contexto em que o espectador está inserido. Este diálogo do teatro com as contradições da sociedade está contido nas ideias de Brecht, uma vez que:

Brecht realizou um trabalho profundamente dialético, construindo um pensamento que jamais poderia ser considerado dogmático, já que suas peças apontavam

¹⁴ Entendo o autor aqui como discurso/proposta/ideia da encenação. O texto de uma peça de teatro. O tema e a história que foi encenada ou levada para a reflexão do espectador.

cominhos de reflexão, desvelando os mecanismos das relações sociais e provocando o pensamento crítico (JUGUERO, 2016, p. 1585).

Brecht buscou uma permanente conscientização política para a evolução da sociedade alemã da sua época. Portanto, a formação do pensamento crítico do espectador está profundamente relacionada com o seu contexto atual, traçado por acontecimentos socioculturais. Sendo assim, levanto o questionamento: Como as produções comerciais propiciariam inquietações ao espectador sobre os acontecimentos socioculturais em que ele está inserido? O teatro tem uma importante contribuição para a tomada de consciência do indivíduo, bem como a necessidade da participação do mesmo para a existência desta arte, mas apenas quando o teatro permite um diálogo como contexto sócio-histórico do espectador.

Estarmos dentro do jogo teatral proposto pelo professor Pazzini significou, também, propor uma tomada de consciência ao nos tirar da condição de espectadores e nos tornar coadjuvantes, como mencionou um dos alunos que participou da aula/encenação:

Pois então, a aula do professor Pazzini me trouxe uma ideia sobre a personalidade Brecht. Isso me ajudou a ir mais profundo no entendimento do teatro épico. A “aula/encenação”, digamos assim, do professor contemplou a abordagem do artigo da professora Viviane Juguero e também mostrou a ligação do teatro feito por Brecht com a cena performativa do teatro contemporâneo. Fui bastante tomado pelo terceiro ato no qual entramos em cena no pedacinho do espetáculo Negro Cosme que o professor trouxe pra gente. Enfim, me diverti! Acho isso importante! (Entrevista sobre aula/encenação com Fabrício Theiss)

Durante suas pesquisas teatrais, Bertold Brecht sempre buscou o despertar da consciência do seu espectador quando propôs um teatro que quebrasse qualquer tipo de ilusão, e essa quebra se dá quando o espectador dialoga com o que vê com o que vive a partir do seu contexto.

Esta preocupação de Brecht sobre a consciência do espectador se deu, de fato, após o seu conceito de teatro épico, partindo para o teatro didático em que este objetivo se concretizou. Composto por comentários como nota de rodapé feitos pelo narrador, essa experiência artística no teatro didático de Brecht possibilita a aprendizagem política e educativa do espectador.

O teatro de Brecht é feito também para o espectador, uma vez que este teórico se preocupa com a recepção da sua obra teatral. Esta preocupação também se deu na

aula/encenação do professor Pazzini dialogando com a nossa realidade, quando foi projetado na parede da sala imagens da Ditadura Militar de 1964 e imagens atuais da política do Brasil.

O professor nos permitiu experienciar o fazer teatral melhorando a nossa formação por meio de uma relação direta com a cena. Além disso, possivelmente esta experiência artística como proposta pedagógica com pessoas que nunca tiveram contato com o teatro (como ele fez no decorrer da sua pesquisa) poderá estimular a criação pelo gosto, frequência e apreciação da arte teatral, como afirma Desgranges:

O acesso ao teatro, porém, não se resume a possibilitar a ida às salas (ou a levar espetáculos itinerantes a regiões menos favorecidas). Formar espectadores não se restringe a apoiar e estimular a frequência, é preciso capacitar o espectador para um rico e intenso diálogo com a obra, criando, assim, o desejo pela experiência artística (DESGRANGES, 2015, p. 29).

A experiência artística aproxima a ficção da realidade. Ver a realidade em que vivemos colocada no palco de forma fragmentada e poética, nos possibilita buscar soluções, pensar fora do nosso cotidiano e até mesmo interagir sobre esta nova realidade poética apresentada aos nossos olhos.

Minhas considerações

Diante de tais reflexões, sou levado a pensar que o teatro é também um campo de aprendizado político e educativo em que o espectador, por meio do diálogo que esta arte proporciona através das suas percepções estimuladas, contribui com o seu pensamento crítico no jogo teatral. Na minha percepção, a concepção política e educativa abordada pelo professor Pazzini em sua aula se manifesta através de uma postura ativa e consciente por parte dos espectadores e atores por meio de uma desconstrução hierárquica de posições em que espectadores e atores se constituem como unidade. Portanto, essa aula proporcionou um lugar de provocações dos sentidos do corpo e um lugar de diálogo entre o espectador, o ator e a cena teatral.

É importante pensar as produções teatrais contemporâneas que estão compromissadas com a formação do espectador no que tange ao seu pensamento crítico, de forma que possibilite o diálogo com o seu contexto sócio histórico, como foi demonstrado na aula/encenação do professor Pazzini.

Por fim, a concepção de diálogo exposto neste trabalho oferece um arcabouço que contribui com a minha pesquisa de mestrado, voltado para a relação entre o espectador e a cena teatral, pois não diz respeito apenas ao diálogo, mas também à percepção do espectador teatral ludovicense.

Referências

BENJAMIN, Walter. **Ensaio sobre Brecht**. Tradução Cláudia Abeling. – 1. ed. – São Paulo. Boitempo, 2017.

CARVALHO, Sérgio. **Aspectos da representação brechtiana**. Texto original publicado na revista *vintém*, n. 0, jul. 1997, p. 28-31, e reeditado com pequenas alterações, principalmente nas notas referenciais. **Ensaio sobre Brecht**. Tradução Cláudia Abeling. – 1. ed. – São Paulo. Boitempo, 2017.

DESGRANGES, Flávio. **A Pedagogia do Espectador**. 3ª Ed. São Paulo: Hucitec, 2015.

GUÉNOUN, Denis. **A exibição das palavras: uma idéia (política) do teatro**. Tradução: Fátima Saadi. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2003.

JUGUERO, Viviane Rosa. **Dramaturgia Dialética: é possível o teatro de Brecht na contemporaneidade performativa? IX Congresso da ABRACE: Poéticas e estéticas decoloniais – artes cênicas em campo expandido**. Associação brasileira de pesquisa e pós-graduação em artes cênicas, Uberlândia – MG, 2016.

MARTINS, Gilberto de Andrade. **Estudo de Caso: uma estratégia de pesquisa**. 2 ed. São Paulo. Editora: Atlas, 2008.



PARANGOLÍTICOS!...¹

Hoje, dia 13 de junho de 2013, nós vamos parangol**AR!**...

Nós construiremos nossa história com nossos parangolíticos! O que representa meu parangolítico? O que eu estou querendo dizer com ele, quando ele penetra no meu corpo? Eu estarei atuando com este “troço”, criado pela minha imaginação. Ele tem muitas formas, e todas as vezes que eu olho para ele, parece que ele me olha, pedindo que lhe dê uma nova forma. Ele está sempre me desafiando!... Solicitando minha voz, meus músculos, meus braços, minhas pernas, pés, mãos, tronco, cabeça, pescoço, dedos, meu cérebro, meus órgãos internos parecem também estarem sendo solicitados a entrarem na **ATUAÇÃO** Agora estou entendendo! Ele permite que eu penetre em mim mesmo, fazendo **MEU CORPO PENSAR**. Ele impulsiona-me à alcançar a liberdade Mas o que eu tenho para oferecer a ele? Eu, por inteiro! Desabrochando meus desejos mais íntimos de dizer com todo meu ser o que eu acredito nesta vida. É como se eu olhasse para dentro de mim, entendendo meu processo criador, como ele se desenvolve. Eu preciso estar absolutamente **CONCENTRADO** em mim mesmo, no **ESPAÇO** que me cerca, como vencer as minhas resistências, as resistências do próprio espaço, a minha luta contra a lei da gravidade!... Ele pede **MOVIMENTO!** Movimento em todos os planos, direções do espaço circundante, inclusive do espaço do **OUTRO** que me olha atuando, improvisando, performatizando... Os pontos se transformam em linhas retas. curvas, ziguezagues, círculos, espirais... Formas estáticas e móveis. Movimentos de **CONTRAÇÃO** e de **EXPANSÃO!** Ah! Os ritmos que ele solicita-me são diversos! Lentíssimos, lentos, normais, rápidos... As partes do meu corpo são puxadas em todas as direções como se eu fosse uma marionete!...a **ARQUITETURA** do **CCH** afeta o meu movimento. Mas eu vejo tudo que estou fazendo! O olhar de quem me vê também me orienta a perceber... **O OUTRO** pede que eu me relacione com ele! Eu **JOGO com o**

¹ Este texto compõe o acervo de escritos de Luiz Roberto de Souza (Luiz Pazzini), que nunca foram publicados e que permanecem em sua casa em São Luís-MA sob custódia do Grupo Cena Aberta. Não há menção de datas ou a quem se destina no documento original, que por sua vez se apresenta em formato digitado e sem apresentação de letras cursivas. O texto publicado aqui preserva a sua estrutura original, inclusive grifos e destaques especiais - que possam aparecer - sugeridos pelo autor. Atentando-se apenas à formatação da revista a e revisão textual de acordo com as novas regras ortográficas vigentes em 2021.

OUTRO! Introduzo ele no jogo, faço com o **OUTRO** uma parceria criativa. Mas eu tenho que deixar claro para ele, que eu sou uma forma que precisa ser preenchida pelo corpo do **OUTRO!** Eu repito sequências, evoluo para outras sequências, retorna à primeira sequência, a originária, e assim ad infinitum vou improvisando... Eu também posso repetir o gesto do **OUTRO!** Incorporá-lo em mim! Meu parangolítico me emociona! Criei sozinho, com os meus parangolíticos temáticos e agora estou com todos os outros parangolíticos num ato artístico coletivo. Agora eu vou me **RELACIONAR** com o **OUTRO PARANGOLÍTICO** e depois, quando eu sentir que alguém está enamorado do meu **PARANGOLÍTICO** eu ofereço ele para que ele improvise e aí eu passo a observar como o **OUTRO** veste meu **PARANGOLÍTICO**, então eu começo a aprender a aprender!...

VAMOS PARANGOLAR!

SÃO Luís/ 12/junho/2013

Luiz Pazzini



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
Carvalhêdo¹**

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

¹ 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)², 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

² 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 Teatro³, 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 Wedekind⁴. 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.

³ 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.

⁴ 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 individualismo⁵. 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

⁵ 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 plateia⁶. 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 curso⁷.

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

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

⁷ 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/poesia/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.



**DRAMATURGIA MARANHENSE DA DÉCADA DE SETENTA:
ABC da Cultura Maranhense, de Aldo Leite.¹**

**DRAMATURGIA MARANHENSE DE LOS AÑOS SETENTA:
ABC da Cultura Maranhense, de Aldo Leite.**

**DRAMATURGY IN MARANHÃO IN THE 1970s:
ABC da Cultura Maranhense, by Aldo Leite.**

Luiz Roberto de Souza (Luiz Pazzini)

A escritura dramática do texto ABC da Cultura Maranhense, de Aldo Leite retrata tanto na forma como no conteúdo, um momento difícil e cruel da política brasileira – a ditadura militar. Período em que os artistas faziam uso de metáforas poéticas, para driblar a censura. O autor buscará inspiração no Período Imperial Brasileiro, nos materiais de poetas, jornalista-historiador e dramaturgos, como Gonçalves Dias, Maria Firmina dos Reis, João Francisco Lisboa, Arthur Azevedo e outros, o mote para a sua primeira obra. Neste sentido, realiza um resgate da memória histórica de sua terra natal, ampliando para a situação brasileira.

A forma encontrada pelo artista para explicitar o estado de paralisia, estupefação e medo, em que viveu o povo brasileiro, foi o “drama estático”. Este, é inaugurado pelo tragediógrafo grego Ésquilo, em que as caracterizações de suas personagens são realizadas com largos traços, sem multiplicidade de sutis qualificações, e abundantes metáforas. Seus primeiros trabalhos são comparados à hieraticidade das estátuas arcaicas, com os membros rígidos e semblante sorridente e pétreo. Primeiro dramaturgo a introduzir na cena a aparição de fantasmas, como é o caso de Dario, rei morto, em *Os Persas*; e a assassinada Clitemnestra que aterroriza seu filho matricida Orestes, em *Eumênides*. Neste sentido, dá-se início ao “diálogo com os mortos”. Mas convém explicitar que já nos primórdios do teatro primitivo, os fantasmas já se faziam presentes nos rituais.

¹ Originalmente disponível em: <http://cptcenaaberta.blogspot.com/2013/11/dramaturgia-maranhense-da-decada-de.html>. Acesso em 08 jun 2021. O texto publicado aqui preserva a sua estrutura original, inclusive grafos especiais sugeridos pelo autor. Atentando-se apenas à revisão textual de acordo com as novas regras ortográficas vigentes em 2021.

O caráter estático e hierático da encenação grega, com seus altos coturnos e suas máscaras que despersonalizavam os atores, davam um tom ritualístico ao espetáculo. No Egito, por ocasião dos rituais à deusa da fertilidade Osíris, esta, transformada em “escultura móvel”; na Grécia, temos as “estátuas móveis” de Dédalos, muito semelhante à mobilidade dos humanos; na Roma Imperial, as representações eram realizadas com pequenas estatuetas movidas por fios em festins, mas foi na Idade Média, que surgiu a palavra “marionette”, derivação francesa, para designar as pequenas imagens da Virgem Maria, que passa de estátua de adoração dos fiéis à personagem animada em presépios. Não resta dúvida que a marionete entrou na cena teatral mundial para deixar sua marca da busca pelo sagrado, pelo divino.

Mas o leitor pode estar se perguntando o porquê deste mergulho nas origens da marionete. Pois bem, Aldo Leite, no seu texto cria bustos de personagens históricos da cultura maranhense, que durante a representação adquirem movimentos. Na própria abertura do texto existe uma cena em que um Secretário da Cultura está inaugurando o busto do pseudointelectual Camilo Calazans, na Praça do Pantheon - Centro de São Luís, onde originalmente estavam as estátuas dos ilustres maranhenses que foram retiradas porque as mesmas foram depredadas, pichadas, etc. O Secretário inaugura o busto e apresenta todas as Secretarias da Cultura criadas em seu governo. Enfim, figuras marionetadas pela sua administração.

Mas continuemos. Os estudiosos do teatro não estranham quando teóricos do teatro, como Maurice Maeterlinck, na segunda metade do século XIX, defenderá em seus escritos, a teoria do *Teatro de Andróides*, em substituição aos atores, com seus “egos inflados”, que deve ser contido na obra de arte, porque impedem a mostraçõ do divino. Teoria esta que encontrará em Edward Gordon Craig, no início do século XX, o seu mais ardoroso defensor, com a sua *Teoria da Supermarionete*. Critica ele o egocentrismo dos atores, a sua vaidade, proclamando o surgimento de um novo ator, desprovido da exacerbação do ego, buscando o resgate da divindade sem apossar-se dela. A Biomecânica de Meyerhold busca o ator marionetizado, a imobilidade na representação, desprovendo o ator de sua humanidade, na busca da perfeição para apresentar a obra de arte. Kleist cria em seu ensaio em um diálogo imaginário com um famoso bailarino que encontra em uma praça e que fala do ego dos atores, e que isto, os impede de manifestar o divino em sua essência. Faz apelo aos atores de que estes precisam observar a linha

natural do movimento, e assim captar a sua essência e servi-la, não esvaziando assim o seu significado. Neste sentido, restitui-se a intuição do ator fazendo com que este perceba que é apenas um servidor de uma força maior. Tadeus Kantor em seus espetáculos busca clarificar esses conceitos solicitando a ausência do humano para manifestar o elemento mágico. A desumanização dos atores irá lhes conferir um valor imagético mais forte, revestindo-os com uma sacralidade de morte simbólica. Estes teóricos buscavam o sonho de Aneantização: redução do intérprete ao nada frente à efígie do personagem; a organização da ação cênica sobre modelos mecânicos e plásticos.

Depois deste passeio por esta síntese do desenvolvimento da marionete durante os séculos, mais uma coincidência teatral salta aos olhos, quando no mesmo período histórico, na década de setenta, Aldo Leite e Heiner Müller - este último tendo como orientação para a sua escritura dramática, a Nona Tese (Anjo da História), in *Sobre os Conceitos de Filosofia da História*, de Walter Benjamin. O dramaturgo alemão, colocará em cena, o horror nazista e a ditadura do stalinismo, através de uma obra intitulada *Der Auftrag* (A Missão ou Lembranças de uma Revolução), em que lança seu olhar para a América Latina, dizendo ser esta “tumores benignos”. Aldo Leite, fazendo uso do recurso dramático do fragmento, denominado por Müller de “Poética Dialética do Fragmento” e no “diálogo com os mortos” benjaminiano, que faz parte de uma de suas teses – a “história a contrapelo”.

O *ABC da Cultura Maranhense*, em sincronia com o movimento de resistência dos intelectuais e artistas do Brasil e do mundo, resgata nossa memória histórica e na forma explicitam a própria história do teatro. No texto de Aldo Leite são colocados em debate questões pendentes e presentes na atualidade, no que se refere à política e ao teatro.

Os pensadores e fazedores do teatro, buscam no século XXI, veredas para chegarem ao seu público, trazê-lo de volta para comungar junto de uma nova era do teatro: que precisará ser construída, buscando no seu passado histórico, as “centelhas de esperança” de um “novo porvir”, mas também na própria construção periodística, rica e diversificada da cena teatral mundial.

O texto de Aldo Leite é para mim um desafio ímpar na minha vida de pensador e fazedor de teatro - uma relíquia da dramaturgia maranhense, por tudo que expusemos acima. Como diz João Francisco Lisboa, o Timon: “É sempre o mesmo teatro

com guarda-roupa e cenário novo, e com repertório retocado e acomodado ao gosto dos tempos”, pois, “Os corações ulcerados, como arpas eólias feridas pelos ventos, precisam exalar em gemidos a sua dor”.



POR UMA POÉTICA CENABERTIANA
PARA UNA POÉTICA CENABERTIANA
FOR A CENABERTIAN POETICS

João Victor da Silva Pereira¹

Resumo

O texto propõe acionar o espetáculo Negro Cosme em Movimento (2012-2016), do Grupo Cena Aberta (MA), para levantar uma discussão sobre as práticas do grupo e operacionalizar as noções contemporâneas sobre performatividade, espaço performativo e recepção tátil.

Palavras-chave: espaço performativo, grupo cena aberta, negro cosme em movimento, teatro de memórias, teatro maranhense

Resumen

El texto propone activar el espectáculo Negro Cosme em Movimento (2012-2016), del Grupo Cena Aberta (MA), para plantear una discusión sobre las prácticas del grupo y operacionalizar nociones contemporâneas sobre performatividad, espacio performativo y recepción táctil.

Palabras clave: espacio performativo, grupo cena aberta, negro cosme em movimento, teatro de recuerdos, teatro en Maranhão

Abstract

The text proposes to activate the theatre play Negro Cosme em Movimento (2012-2016), by Cena Aberta Group (MA), to raise a discussion about the group's practices and operationalize contemporary notions about performativity, performative space and tactile reception.

Keywords: performative space, cena aberta group, negro cosme em movimento, theater of memories, theater in Maranhão

*Gosto de ser gente porque, inacabado (a),
sei que sou um ser condicionado, mas,*

¹ Ator, produtor e mediador cultural. Mestre em Artes Cênicas/UFMA, com apoio de bolsa-mestrado da Fundação de Amparo à Pesquisa e ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Maranhão - FAPEMA; jvsilper1@gmail.com. Integra o Grupo de Pesquisa Laboratório de Tecnologias Dramáticas (LabTecDrama/UFMA), CNPq. Ator no Grupo Cena Aberta (MA) e do Núcleo de Pesquisas Teatrais Rascunho (MA). Interessa-se pela investigação sobre a mediação cultural e sobre processos de arquivologia e patrimonialização nas artes cênicas, com ênfase no Grupo Cena Aberta.

consciente do inacabamento, sei que posso ir além dele.

(Paulo Freire)

Ao tratarmos de teatro contemporâneo nos deparamos com um universo vasto de possibilidades, artistas que engajam no seu fazer uma intensa e insistente fruição com o seu meio, onde diálogos com a tradição se projetam para descobertas de novos sentidos. Estas práticas, no geral, direcionam-se para a renúncia de elementos tidos como componentes de uma prática teatral tradicional – “o texto, a consciência de espectador, a personagem, o ator, o palco, a narrativa, a dimensão representacional – para desconstruir limites, aumentar atritos e, com isso, criar novas zonas de significação” (FABIÃO, 2008, p. 245).

Diante desse rápido escopo conseguimos visualizar os terrenos por onde caminham as práticas teatrais da contemporaneidade, em que se define uma nova dinâmica da cena que toma como base a noção de performatividade, e que Josette Féral (2008) irá definir como Teatro Performativo. É nesta amplitude que aqui se forja que tentarei indicar a sua relação com as práticas e pesquisas teatrais desenvolvidas pelo Grupo Cena Aberta, mais especificamente ao que concerne ao espetáculo “Negro Cosme em Movimento”, e sua trajetória de apresentações por espaços de memórias onde fundem-se o potencial mnemônico dos espaços intencionalmente escolhidos para a apresentação do espetáculo, a narrativa da peça teatral e as escolhas de encenação, como podemos ver a sistematização no quadro a seguir:²

Cidade-estação	Espaço de apresentação e o contexto histórico	Representação na Dramaturgia	Intervenções do espetáculo
Nina Rodrigues (MA)	Antiga Vila da Manga do Iguará, na época um povoado da cidade de Itapecuru-Mirim onde eclodiu a revolta com a invasão da Cadeia Pública e a liberação dos pretos por Raimundo Gomes. Os forçados recrutados seriam remanejados para a frente de embates em guerras do exército. A invasão teve apoio do	O texto apresenta a cidade a partir dos personagens Raimundo Gomes e Chico (ficcional). Em um ato que brinca entre o drama e o cômico, aborda a invasão da Cadeia de Vila da Manga por Raimundo Gomes, que afronta todo o batalhão de soldados medrosos, mata o capitão e foge com os negros	O grupo visitou o Quilombo da Ilha para aproximar-se daquela realidade e formalizar o convite aos moradores para assistir ao espetáculo. Ofertou uma ação formativa com 5 encontros a alunos e professores da Unidade Integrada Raimundo de Oliveira Corrêa, que foram inseridos na encenação apresentada

² Para mais detalhes ver: OLIVEIRA; PEREIRA (2020).

	Manuel Francisco dos Anjos, artesão de balaios, o que dá nome à revolta.	libertos, prometendo o levante da revolta.	na Praça Rui Fernandes Costa, situada nas redondezas da escola e do Palácio dos Balaios. A partir de então, a cidade reserva anualmente uma semana de estudos sobre a Balaiada nas escolas.
Caxias (MA)	Escombros do Memorial da Balaiada, situado no Morro do Alecrim, onde aconteceu um dos maiores embates da revolta, que resultou na tomada da cidade pelos revoltosos que almejavam seguir para a capital da província. A cidade posteriormente daria nome às condecorações do capitão Luís Alves de Lima e Silva como Barão e, em seguida, Duque de Caxias.	A dramaturgia apresenta a cidade a partir dos personagens do Prefeito e do Assessor, que tramam em deixar a cidade por saber que está sendo tomada pelos revoltosos. O prefeito brada um discurso inflamado chamando os moradores da cidade de Caxias, a fim de enfrentar os Balaios. Em seguida foge, deixando o Assessor em seu lugar.	Depois da investigação minuciosa do local de apresentação, o grupo decidiu partir em cortejo com o <i>Anjo Infeliz</i> de um fosso desativado da parte posterior das ruínas à parte anterior, o entorno do Memorial da Balaiada. O grupo também ofertou a oficina performativa que incluía os participantes no espetáculo; e visitou o Quilombo do Jenipapo na área rural da cidade, onde apresentou trechos da peça a fim de investigar o espaço e a recepção.
Itapecuru-Mirim (MA)	Esta cidade sediou a erradicação da revolta, com a prisão de Negro Cosme pelo comandante das tropas, Luiz Alves de Lima e Silva, na Cadeia Pública. Ali o prisioneiro aguardou por sua sentença até a hora de seu enforcamento em praça pública. Hoje, a antiga Cadeia é uma Casa de Cultura. A praça de enforcamento do Tutor da Liberdade é a Praça do Mercado.	A cena promove o encontro entre Negro Cosme e Duque de Caxias. Em um diálogo ficcional que prima pela ressurreição dos vencidos, o personagem Negro Cosme reivindica a sua importância na história em um embate com Duque de Caxias. Com isso, também traz ao centro da cena questões que dizem respeito ao fazer Teatro no Maranhão, quando questiona a escassez de políticas públicas para a formação de espectadores.	Neste município se encontram espaços que são marcos da história da Balaiada. A encenação se inicia nas grades da antiga Cadeia Pública da cidade, passando para a fachada e seguindo em cortejo para a Praça do Mercado, onde o líder da revolta foi enforcado. A cena dialoga diretamente com o público, dando a ele possibilidades de intervenção. Quando o personagem Duque de Caxias é soterrado pelo cenário, fica a critério do público desenterrá-lo dos escombros, faze-lo ressurgir.

Tabela 1 – Síntese das relações entre espaço, dramaturgia e encenação do espetáculo *Negro Cosme em Movimento*, do Grupo Cena Aberta (MA). (OLIVEIRA; PEREIRA, 2020, p. 27.)

É constatável que as práticas teatrais contemporâneas caminham para uma aproximação cada vez mais estreita com as fronteiras que contornam as poéticas estabelecidas com o real, no qual o espaço revela-se como uma das variadas molas propulsoras dessa relação. Contudo, essa ideia expandida do uso de espaços alternativos para práticas artísticas, surge com o que se conceituou como *performance art*, e que mais tarde o teatro e seu campo representacional foram se apropriando. Na tentativa de questionar o local da arte, em detrimento do espaço convencional, fechado, das salas de espetáculos e museus, artistas do corpo propõem por meio das suas ações um estreitamento de seu fazer com a vida. Basta-se remanejar o olhar rapidamente para algumas práticas, a exemplo: a performer Eleonora Fabião (2008) que se destina à uma praça no centro da cidade do Rio de Janeiro, com duas cadeiras e uma placa onde lê-se “converso sobre qualquer assunto”, ou até mesmo a performer palestina Emily Jacir (2003) que se dispõe a seus compatriotas exilados, perguntando “se eu pudesse fazer algo para vocês, em qualquer lugar na Palestina, o que seria? ”, e que fazendo uso de seu passaporte americano cruzou as fronteiras por várias vezes atendendo a pedidos, como: regar uma planta, pagar uma conta atrasada, comer doce, florir um túmulo, tirar fotografia, jogar futebol com meninos, cheirar o mar.

Estes e outros inúmeros exemplos esboçam os diálogos que artistas da *performance* estabelecem com os seus entornos espaciais, no qual definem um redirecionamento das questões que envolvem o fazer artístico, onde o uso dos espaços extrapola a ideia de apropriação meramente arquitetônica e imbricam-se em questões políticas e sociais. Nos dois modelos citados acima podemos, inclusive, relegar a relação com as novas tendências dramáticas sugeridas por Fabião (2008), em que se questiona os princípios classificatórios da arte e lhe atribui como característica interessante ao fazer, a saber: “a ampliação da presença, da participação e da contribuição dramática do espectador e; a ritualização do cotidiano e a desmistificação da arte”, respectivamente. Assim, como outras possibilidades:

- 1) o deslocamento de referências e signos de seus habitats naturais [...]; 2) a aproximação e fricção de elementos de distintas naturezas ontológicas [...]; 3) acumulações, exageros e exuberâncias de todos os tipos [...]; 4) aguda simplificação de materiais, formas e idéias num namoro evidente com o minimalismo [...]; 5) a aceleração ou des-aceleração da experiência de sentido até seu colapso [...]; 6) a aceleração ou des-aceleração da noção de identidade até seu colapso [...]; 7) o desinteresse em performar

personagens fictícios e o interesse em explorar características próprias (etnia, nacionalidade, gênero, especificidades corporais), em exibir seu tipo ou estereótipo social [...]; **8**) o investimento em dramaturgias pessoais, por vezes biográficas, onde posicionamentos e reivindicações próprias são publicamente performados [...]; **9**) o curto-circuito entre arte e não-arte [...]; **10**) o estreitamento entre ética e estética [...]; **11**) a agudez conceitual [...]; **12**) o encurtamento ou a distensão da duração até limites extremos [...] e a irrepetibilidade [...]; **14**) a ampliação dos limites psicofísicos do performer [...]. (FABIÃO, 2008, p. 239, grifos da autora)

2)

Estas e outras características provenientes da *performance art* é que o teatro vem se apropriando nos últimos anos e que Josette Féral (2008) irá definir como Teatro Performativo, em uma relação de aproximação com a denominação de Teatro pós-dramático ou Teatro pós-moderno forjado por Hans-Thies Lehmann (2005), em que o teatro começa a negar a ideia de representação e se acercar de formas que o aproxime das camadas que outrora havia negado em suas dramaturgias e que agora se tornam imprescindíveis no seu fazer, camadas que rodeiam a apropriação da vida para o seu acontecimento, relacionadas a características performativas, poéticas que se direcionam para diálogos com o real.

Longe de delimitar o conceito de performatividade, que se encontra em constante mutação a cada vez que surge novos contornos a respeito da compreensão do termo, e muito menos abalizar todas as instâncias em que esta reflete na prática do grupo Cena Aberta, direciono minhas reflexões para este contato com o real sugerido pelo grupo, no espetáculo “Negro Cosme” como uma característica do teatro performativo, de Féral (2008).

O espetáculo “Negro Cosme em Movimento” se relaciona com poéticas do real, entre elas o conceito de *site specific theatre*, onde o espetáculo se mostra indissociável do seu *site* de apresentação por suas características imateriais, onde toda a potência da narrativa se esgarça ao contaminar-se com as memórias dos espaços reais. Eduardo Andrade (2016) em sua pesquisa sobre Espaço Performativo constata que essas práticas cênicas que buscam oferecer um “teatro de imersão urbana”, utilizando locações reais e que são marcadas pela “perda da supremacia do texto e pela exploração do espaço e dos elementos visuais no acontecimento teatral” (p. 75) fazem referência direta com o conceito de Teatro Performativo, de Féral (2008).

A partir dessa constatação de Andrade (2016), desvelo a despreensão em afirmar que a importância do texto em “Negro Cosme” não se faz incidente, muito pelo

contrário, ele se mostra como um dos elementos cruciais para que se estabeleça as relações potenciais com as narrativas inerentes aos espaços reais – como a antiga cadeia e a praça do enforcamento em Itapecuru-mirim (vide tabela 1). Por outro lado, acredito que não é ele que se mostra como protagonista da apresentação, é o espaço que, para além do texto, traz à tona os questionamentos advindos da encenação em questão. Pode-se até sugerir que o texto faz uso do espaço para se expandir, e assim dando ao espaço um aspecto secundário nesta relação, porém arrisco em ir além, sugiro que é o espaço que se apropria do texto para se redimensionar, criando novos territórios possíveis em sua amplitude, uma retroalimentação desses elementos.

“Negro Cosme em Movimento” concebido em um “processo aberto”, onde a encenação se mostra volátil e passível de implicações externas e da experimentação de seus agentes criadores, o que lhe atribui características de versatilidade e de fragmento, é o que acredito que lhe confere a possibilidade de se relacionar com o real. Pois são nestes processos que os espaços alternativos vão sendo inseridos e experimentados para compor, junto com os demais elementos, a narrativa do espetáculo. Quando se entende que o espaço se apresenta como uma ferramenta crucial em um processo de criação, e aqui me refiro especificamente à prática teatral cenabertiana³, é entender que este espaço possui as suas peculiaridades que lhe tornam imprescindíveis à encenação, um “espaço performativo”.

Este conceito de “espaço performativo” é sugerido, em vertente específica, por Andrade (2006) como constituinte do entendimento de “espaço assombrado”, *ghosting*, forjado por Carlson (2001), onde emerge um entendimento de que o espaço é constituído de suas memórias e que elas refletem diretamente no fazer artístico e na recepção do espetáculo, como um “assombro”. Carlson (2001) acredita que até o “espaço vazio” possui suas camadas de significação, assim contrapõe o encenador e teórico inglês Peter Brook, no qual sugere que o espaço pode ser tomado como um “pisso zero”:

a interpelação de Brook não cria um teatro a partir do “vazio”, mas faz um teatro a partir de um espaço que fora previamente pensado como “algo mais”. A distinção é crítica para este estudo porque o “algo mais” que esse espaço já fora antes, como o corpo do ator que existe antes de ser interpelado em um personagem, tem o potencial, frequentemente realizado, de “sangrar através” do processo de recepção, o processo que eu chamei de assombro (CARLSON apud ANDRADE 2006, p. 82-83).

³ Adjetivo que designa, neste escrito, como aquilo que é relativo ao Grupo Cena Aberta.

É evidente que os espaços de apresentação de “Negro Cosme” elencados para esta investigação não se constituem enquanto neutros ou vazios. Para evidenciar essa afirmação, convido a relembrar o percurso trilhado pelo espetáculo na busca por estas relações espaciais, no qual a memória se faz latente: a) escombros no entorno do Memorial da Balaiada situado no Morro do Alecrim, em Caxias, palco de embates da revolta; b) antiga cadeia onde ficou preso Negro Cosme e a praça de enforcamento do herói negro, em Itapecuru-mirim; c) a cidade de Nina Rodrigues que carrega consigo o marco de eclosão da revolta por suas entranhas, assim como subsidia o rio Mearim, por onde os revoltosos encontraram fuga por Maranhão adentro.

A ideia de espaço performativo, espaço assombrado está relacionado diretamente com os entendimentos da recepção em contexto de apresentação em lugares de memória, pois são nos espectadores que as reverberações de seus diálogos concernem de forma mais tátil, pois o grau de “assombração” sugerido por Carlson (2001) se manifesta no papel do público, a partir do valor semiótico ou físico do lugar. Como observa Andrade:

Seria, portanto, através das várias camadas de significação sedimentadas na sua materialidade que o espaço se torna um agente performativo, capaz de se reafirmar em uma nova presença, reiterando seus usos e vivências, performando citacionalmente seu passado e suas memórias, que passam a atuar junto ao processo de recepção do espectador como uma espécie de assombro. (ANDRADE 2006, p. 86)

E ao tratarmos de “Negro Cosme” encontramos ressonâncias dessas afirmativas, ao direcionar a atenção para o caráter processual do espetáculo, de uma cena aberta, na qual, arrisca-se que, é por meio desta característica que se observa que a multiplicidade de significados destes espaços lhe confere um valor de importância ao espectador, onde a ideia de experiência se faz presente. E é a partir desse ponto que continuamos a discussão - a experiência.

Quando falamos de um teatro performativo também direcionamos a atenção para as relações que se travam entre a obra e o espectador. Diante de uma cena teatral fora de seu lugar convencional, ou até mesmo diante da assumida de outras posturas de representação dos atores/performers, o público é deslocado da sua imposta passividade para uma postura de contato e aproximação com a obra, onde se começa a valorar aquilo que hoje se torna caro ao fazer teatral, a experiência – o corpo é concebido como

experiência, e este corpo-vida se refere não só ao artista, mas ao espectador ou à ambos, e se hoje se evidencia o corpo é para tornar evidente o corpo-mundo. (FABIÃO, 2008)

Nesta busca de fazer teatro se faz latente um diálogo com a tradição afim de descobrir novos sentidos, portanto, ainda acompanhando os pensamentos de Fabião (2008), abre-se mão de elementos tidos como constitutivos de um teatro tradicional para redescobrir limites, aumentar atritos e, com isso, criar zonas de significação, onde presumo que o espectador é parte irrevogável desta constatação, uma vez que o seu papel de apreciador se transmuta para o papel do sentir, o de desempenhar um ato propriamente estético, reflexivo. É por isto que Desgranges (2008), aportado por conceitos benjamianos, sugere uma recepção tátil, onde o espectador ao invés de mergulhar na estrutura interna da obra, faz imergir o objeto artístico no espectador, atingindo-o organicamente, e por isso lhe atribuindo a característica tátil.

O objeto como que avança sobre o indivíduo, toca-lhe o íntimo e, de maneira inesperada, faz surgir conteúdos esquecidos, relacionados com a memória involuntária. O retorno do esquecido, ou do recalcado – em uma acepção psicanalítica que marca também os estudos de Benjamin –, possibilita que restos da história pessoal, associados à história coletiva, venham à tona, prontos para serem elaborados pelo espectador. (DESGRANGES, 2008, p. 16)

Ao entender isto, é pensar em uma nova esquematização de contato com a obra, onde os questionamentos disparadores para uma experiência estética também sofrem alterações, é induzir que o espectador não mais se pergunte “isso é arte?” “o que ele quer dizer com isso?” e sim, um redirecionamento para “o que eu sinto com isso?” “onde, em mim, ecoa essa obra?”, que reflete também no papel do artista docente enquanto mediador de uma obra artística, onde as perguntas se movem de “se o aluno captou a intenção do autor” para “o que ele percebeu?”.

Este movimento contínuo nos faz sugerir a mudança do termo “obra” para “objeto artístico”, por trazer uma intenção de mutabilidade, onde se é possível adentrar o íntimo,

fazendo surgir sensações, percepções, imagens, entre outras produções, advindas da experiência pessoal do participante. O espectador desempenha o ato de leitura valendo-se, tanto da análise de elementos de significação oriundos do texto cênico proposto pelo autor, quanto de conteúdos outros, percebidos, lembrados e criados durante seu percurso de leitura. (DESGRANGES, 2008, p. 18)

Sugiro então, mais uma vez, redirecionar o olhar para o espetáculo “Negro Cosme em Movimento”, quando em Itapecuru-Mirim convida o público a adentrar na cena junto com os atores, carregando a vela-cenário em um cortejo que ia da antiga cadeia municipal a praça de enforcamento.⁴ Este contato direto com materialidade da peça, faz com que os espectadores lancem um olhar mais apurado sobre o que está sendo encenado, realoca a experiência para uma fervura tátil, em que o espaço e a narrativa podem de alguma forma ecoar em suas memórias ancestrais.

Benjamin acredita numa oposição entre a memória e a consciência que é similar à distinção entre memória voluntária e memória involuntária na obra *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust. Para ambos, a experiência ocorre quando traços mnemônicos inconscientes na memória são despertados, casualmente ou não, por algum acontecimento ou objeto exterior, realizando num instante uma feliz conjugação de significados capaz de modificar o rumo de uma vida, de uma história” (PALHARES, 2008, p. 78).

É por estas vias, acredito, que se dá alguns fatores da experiência estética no espetáculo em questão, onde a narrativa adentra as entranhas dos espaços reais e ecoa nas memórias dos espectadores, lhe atribuindo reflexões acerca de seus espaços até então usuais, de suas ancestralidades, de seu povo e das reminiscências que o teatro pode evocar nesta dinâmica.

⁴ A cena pode ser vista na plataforma de vídeos do YouTube, pelo título *Itapecuru Teatro MT*, ou pelo link: <https://www.youtube.com/watch?v=7o42QEJYVki>

Por fim, constata-se que o Grupo Cena Aberta, a partir deste contato com as poéticas do real, projeta uma performatividade que envolve o fazer artístico, a experiência do espectador, como também evoca a performatividade do espaço que adentra, para então fazer uma composição da sua poética do fazer teatro. Assim, sugiro um novo diagrama ilustrativo, a partir do sugerido por Pereira (2013), onde as poéticas cenabertianas se constituem por mais um elemento: as poéticas do real.

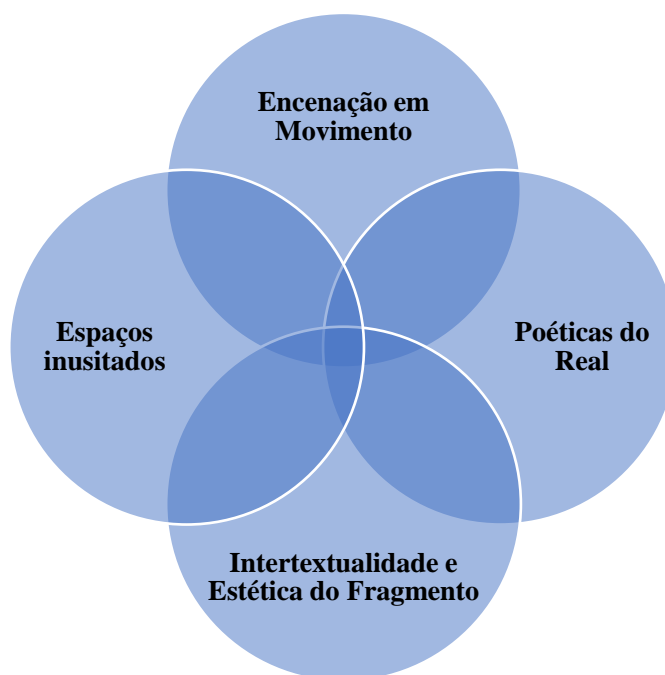


Imagem 01 - Diagrama ilustrativo das poéticas cenabertianas.

Destarte, trago um recorte do “Primeiro Manifesto do Teatro da Crueldade, escrito em 1932, que diz: “no estado de degenerescência em que nos encontramos, é através da pele que faremos a metafísica entrar nos espíritos” (ARTAUD, 2006, p. 99), onde elucida bem os anseios de uma prática teatral contemporânea em que se coloca como protagonista o espectador e a sua experiência. Tal afirmação encontra ecos na prática do Cena Aberta e no espetáculo “Negro Cosme em Movimento”, no qual o espectador é partícipe da cena, não só o seu físico enquanto atuante teatral, mas também a sua memória que está posta em uma cena em movimento que propõe através de elementos como ator, espaço e visualidades uma visita a suas ancestralidades.

Referências

ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu Duplo**. Tradução de Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ANDRADE, Eduardo dos Santos. Espaço Performativo, Espaço Assombrado: Processos de Citação, Iteração e as negociações com a Memória do Lugar. **O Percevejo Online**, v. 8, n. 1, p. 73-89, 2016.

DESGRANGES, Flávio. Teatralidade tátil: alterações no ato do espectador. **Sala Preta**, v. 8, p. 11-19, 2008.

FABIÃO, Eleonora. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. **Sala Preta**, v. 8, p. 235-246, 2008.

FÉRAL, Josette. Por uma Poética da Performatividade: o teatro performativo. **Sala Preta**, n. 8. São Paulo: ECA-USP, 2008.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia**: saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e terra, 2002.

OLIVEIRA, Fernanda Areias; PEREIRA, João Victor da Silva. A reescritura de espaços históricos no processo teatral de Negro Cosme em Movimento, do Grupo Cena Aberta. **Urdimento**, Florianópolis, v. 2, n. 38, ago./set. 2020.

PEREIRA, Abimaelson Santos. **Transgressões estéticas e pedagogia do teatro**. São Luís: EDUFMA, 2013.



SER ARTISTA¹

Luiz Pazzini

Nossa estética será fruto de nossas necessidades enquanto grupo, e no nosso trabalho estará presente a nossa ética, e ela aparece tanto dentro, como fora do grupo (na sociedade).

Se o que se quer é ser artista na raiz do termo, será preciso trabalho. Você se constrói. Como você vive fora do grupo reflete como você vive dentro do grupo. Exterior e interior não estão dicotomizados. Não adianta ler frases lindas, de efeito, e na prática você não as trabalha praticamente dentro do teatro e fora do teatro.

O trabalho do ator é interno/externo. É a dialética da vida, assim também é no teatro.

Não pense que se você é um irresponsável, ou um “bonachão”, “grosseiro” na vida lá fora, não se importando com as atitudes que toma, não irá interferir no seu trabalho dentro do grupo. Levamos para o palco a nossa visão de mundo, o *Zeitgeist* da época, e não é qualquer artista que faz isso. É preciso educação dia e noite, ininterruptamente, o tempo todo questionando, se posicionando, dizendo o que pensa.

Se você quer ser Artista, quem dá nome de artista a você é quem o admira. Basta ver como ficou pejorativa a palavra Artista. Exemplo: uma pessoa age de determinada forma, ou faz um trabalho diferente sem estudo, cria um quadro, e as pessoas dizem: você é um Artista!

Parece hoje em dia que todo mundo é artista. Vejo até dizer na situação econômica e política que vivemos: “É preciso ser artista para viver neste país!”.

Alguém escreve uma poesia e é artista. Pinta uma fachada do Patrimônio Histórico de S. Luís, e é artista. Faz artesanato é artista. Dança reggae muito bem, é um artista. Se solta na pista de dança das discotecas é um artista. Toca violão mais ou menos é um artista. Pinta paredes é um artista, etc, etc..

E o onde está o verdadeiro artista, se todos são artistas?

¹ Este texto compõe o acervo de escritos de Luiz Roberto de Souza (Luiz Pazzini), que nunca foram publicados e que permanecem em sua casa em São Luís-MA sob custódia do Grupo Cena Aberta. Não há menção de datas ou a quem se destina no documento original, que por sua vez se apresenta em formato digitado e sem apresentação de letras cursivas. O texto publicado aqui preserva a sua estrutura original, inclusive grifos e destaques especiais - que possam aparecer - sugeridos pelo autor. Atentando-se apenas à formatação da revista e a revisão textual de acordo com as novas regras ortográficas vigentes em 2021.

Essa visão de arte serve muito bem para os regimes autoritários, populistas, caçador de votos, oligárquicos, onde se precisa do povo para se manter no poder.

Creio que precisamos para um pouco e fazer a reflexão sobre o que é ser artista de verdade, senão, dedicaremos a nossa vida toda se educando, refinando nossa sensibilidade, nosso corpo, nossa voz, nosso intelectual, e sermos chamados juntos com qualquer um de artista.

Se queres ser completo, lute para isso. Se tem boa voz para cantar, você poderá cantar, mas não significa que uma boa voz te tornará artista. Se você quer dançar, por que não faz cursos de dança para ver se você poderá dançar?

Se você quer você mesmo fazer sua maquiagem, deve e poderá fazer, qual é o problema de se refazer uma maquiagem? Uns poderão fazer melhor que outros. Mas você pode!

Se você quer escrever, escreva. Escreva bastante! Mas é preciso ler. Você não poderá escrever bem, mas você escreverá o suficiente para se fazer entender. Não significa que será um escritor, um dramaturgo, mesmo porque para isto, também se exige estudos.

Tudo você poder fazer! É só tentar e não ficar só na admiração de quem tá fazendo, sendo mero expectador, e querendo estar no papel do outro. [...] a este que faz de tudo, o que ele faz para fazer de tudo um pouco?

Creio que para encenar, ser artista é ter atitude!

É ser compromissado com sua construção intelectual, corporal, etc. É ser disciplinado dia e noite. Quando se quer ser artista precisa-se de abdições. Saber abdicar de necessidades desnecessárias é urgente, senão nunca estrará para o rol dos verdadeiros artistas!

Verdadeiros são poucos, porque para Viver e Fazer arte precisa de ATITUDE! Mas não se esqueça da sua história!



LUIZ PAZZINI *in* URGÊNCIA

LUIZ PAZZINI *en* URGENCIA

LUIZ PAZZINI *in* URGENCY

Ulisses Ferraz de Oliveira¹

Resumo

Este artigo é um tributo ao Professor Mestre Luiz Roberto de Souza- Luiz Pazzini a partir de sua história como ator, pesquisador, professor e encenador da linguagem teatral em São Luís do Maranhão, complementado pela experiência do autor na convivência pessoal e profissional como colaborador do Grupo de Teatro Cena Aberta. O principal mérito de Pazzini é que seu trabalho influenciou fortemente a formação de professores de teatro e a própria cena teatral maranhense nos anos finais do século XX e início do XXI. **Palavras-chave:** Encenação; teatro experimental; pedagogia do teatro; cena teatral maranhense

Resumen

Este artículo es una elegía al Profesor Mestre Luiz Roberto de Souza- Luiz Pazzini desde su trayectoria como actor, investigador, docente y director del lenguaje teatral en São Luis, complementado con la experiencia del autor en la convivencia personal y profesional como colaborador del grupo de Teatro Cena Aberta. El principal mérito de Pazzini es que su trabajo influenció fuertemente la formación de profesores de teatro y la propia escena de la provincia de Maranhão, en Brasil, a finales del siglo XX y principios del XXI. **Palabras clave:** Puesta en escena; teatro experimental; pedagogia teatral; escena teatral de Maranhão

Abstract

This article is a eulogy to Professor Mestre Luiz Roberto de Souza - Luiz Pazzini from his history as an actor, researcher, professor, and director of the theatrical language in São Luís do Maranhão. The article was complemented by the author's experience in personal and professional coexistence as a collaborator of the Cena Aberta Theater Group. The main merit of Pazzini is that his work had a strong influence on the theater teachers and the theater scene in Maranhão in the late twentieth century and early twenty-first century.

Keywords: Staging; experimental theater; theater pedagogy; theater scene in Maranhão

¹ Mestre e Doutor em Educação pela Faculdade de Educação da USP; Coordenador Pedagógico da Rede de Ensino do Município de São Paulo; ator e preparador corporal do Grupo Cena Aberta de São Luís do Maranhão, coordenado e dirigido por Luiz Pazzini.

Introdução Poética

No dia em que se completou um mês da morte de Luiz Roberto de Souza (Luiz Pazzini), o Grupo de Teatro Cena Aberta, fundado e coordenado por ele em São Luís do Maranhão promoveu-lhe uma homenagem num encontro virtual entre seus amigos e companheiros de trabalho. Cada um fez um depoimento ou disse um poema. Eu apresentei uma performance usando como tema uma brincadeira infantil que Luiz e eu sempre propúnhamos nas oficinas de teatro que realizávamos juntos: Catinguelê². Trata-se de um jogo, ou uma dança de roda, ou ainda um palavreado que parece um amontoado de sons que ganham significado nos gestos que vão sendo realizados enquanto se repete os versos: Ê vento Catinguelê, Cachorro do Mato vai te comê.

Luiz Pazzini, para mim, era a personificação dessa brincadeira de agrupar signos e embaralhar significados. Como o Catinguelê, ele agrupava e multiplicava de forma lúdica os sentidos, criando novos sentidos. Criava, improvisava, conversava. Conversava consigo mesmo e com o outro. Conversava com sua própria história, mas também com a história que compartilhamos e vivenciamos diariamente. Sim, Vento Catinguelê! Vento, ventania, tempestade. Tempestade de vozes, tempestade de tempos. Passado e Presente. Presente e Passado. Era ator/encenador/educador/pesquisador. Sua busca era constante: Shakespeare, Brecht, Artaud, Heiner Müller. Pazzini era múltiplo e multiplicador. Multiplicou-se nos alunos, nos atores, nos espectadores, nos leitores. Multiplicou-se em personagens. Multiplicou-se em espaços. Foi mestre dos espaços. Espaço/Tempo. Tempo/ Espaço.

Vindo de São Paulo, Luiz Pazzini vivia em São Luís do Maranhão. São Luís de Arthur e Aluísio de Azevedo, de João Lisboa e dos tempos de agora e dos tempos do algodão. São Luís dos tambores. Foram os tambores que o atraíram. Sem dúvida, foi chamado. Foi vindo, seguindo o batuque que ecoava no vento. Sim, o vento Catinguelê! Vento que venta aqui. Vento que venta acolá. Venta em Alcântara. Venta nos sobradões, nas cantarias. Venta na praia, no manguezal, nos buritis. Venta nas águas. Águas que

² Em algumas versões Vento Catinguelê, em outras Vento Caxinguelê.

cercam São Luís. Águas do mar bravio que a separam de Alcântara. Águas dos lagos, dos rios maranhenses. Águas que minam a imaginação em gotas que voam com o vento. Vento que trouxe as caravelas e os navios negreiros ao antigo porto de Alcântara. O lodo, o experimento na lama com os atores moldando-se, transformando-se em escravos e em senhores e as ruínas por testemunha.

Pazzini dos experimentos teatrais se multiplicando por todo o Maranhão, pela Baixada, pelo litoral, pelas escolas, ruas e praças. Pazzini dos ensinamentos experimentados pelo corpo, pelas emoções, pela imaginação, pelo raciocínio. Pazzini de alunos e professores ensinando a ensinar e a aprender e apreendendo os espaços, as falas, os ritmos, a voz do morto, a voz do vivo, a voz do reprimido. Onde está tua voz, Negro Cosme? Onde está tua voz, Balaio? Nas lições da História? Nos tambores de Crioula? Nos Bumba meu Boi? No Cacuriá? Onde? Pazzini buscando, escutando, olhando com a atenção para cada esquina, para cada parede descascada de um casarão, para cada ladrilho português arrancado de suas fachadas, para cada pedra de cantaria abandonada nas calçadas. E tudo virando cena. Tudo sendo cena. A cena e a vida. A cena e a história. Pazzini encenador abrindo as cortinas do teatro da memória. Pazzini encenando Arthur Azevedo. Pazzini encenando Aldo Leite. Dialogando com os encenadores maranhenses, mas, também, provocando rupturas e questionamentos. Pazzini como o vento Catinguelê que embora único, é múltiplo e multiplicador.

Pazzini in Urgência

Em seu livro *Transgressões Estéticas e Pedagogia do Teatro*, Abimaelson Santos Pereira (2013) investiga o teatro maranhense na primeira década e no início da segunda, do século XXI. "É neste período, por exemplo, que a pesquisa acadêmica, o teatro experimental, a performance e a intervenção urbana ganham volume, gerando novas formas de investigação da cena espetacular" (PEREIRA,2013, p.21).

Novas formas de investigação que são características do assim chamado Novo Movimento do Teatro Maranhense, que é "decorrente do teatro experimental e de pesquisa, da investigação sobre a cena contemporânea e da necessidade dos artistas debaterem sobre temas relacionados à sociedade na pós-modernidade" (PEREIRA,2013, p.47).

Esse Novo Movimento é transgressor porque, segundo esse mesmo autor, revoluciona o curso da história do teatro maranhense e inaugura novas investigações sobre a linguagem teatral e novas poéticas da cena, modificando as relações existentes entre a cena e os espectadores, dando a eles um novo papel e os transformando em coconstrutores da própria cena.

O Novo movimento foi precedido por três espetáculos transgressores que alteraram o que havia até então no teatro maranhense, caracterizado pela convencionalidade e por um trabalho artístico inconsistente, no qual os atores decoravam os textos e os diretores faziam as marcações para que os atores os dissessem. O primeiro destes espetáculos transgressores foi escrito e encenado por Aldo Leite em 1975. Trata-se de *Tempo de Espera*, no qual não se pronunciava uma palavra e era constituído apenas de um roteiro de ações e por isso transgredia totalmente o padrão das encenações feitas até então. O segundo que, ainda de acordo com Pereira (2013), revolucionou a cena maranhense foi *Édipo Rei* em 1991, dirigido por Tácito Borralho e que rompia radicalmente com o palco italiano e era encenado fora do circuito teatral de São Luís, nas ruínas do Sítio do Físico. O terceiro espetáculo transgressor foi a encenação de *A Missão* de Heiner Müller, pelo Grupo Ya'Wara, direção de Luiz Pazzini em 1998. Este, pela primeira vez no Maranhão, apresentava ao público ludovicense as propostas do Teatro Contemporâneo:

i) troca intencional de personagens entre os atores no decorrer do processo criativo; ii) caracterização ocorrida diante do público; iii) utilizava-se espaços inusitados para as apresentações, iv) objetos de cena que se transformam em outras formas, ganhando novas utilidades no decorrer da encenação; v) apresentação de diversos fragmentos cênicos; vi) utilização de uma dramaturgia polifônica. (PEREIRA, 2013, p.55)

A encenação de *A Missão*, urdida a partir das aulas, pesquisas e oficinas de trabalho que Luiz Pazzini ministrava no Curso de Licenciatura em Educação Artística (Habilitação em Artes Cênicas) da Universidade Federal do Maranhão (UFMA) transbordou os limites da Universidade e impactou a vida teatral da cidade de São Luís, trouxe novos ventos e introduziu novas estéticas e poéticas da cena. Sem dúvida, transformou o ambiente teatral da capital maranhense. O artífice de tal façanha havia vindo de São Paulo onde tinha se iniciado no fazer teatral no Curso de Formação de Atores da Escola de Arte Dramática da USP e posteriormente cursado Habilitação em

Artes Cênicas no Curso de Educação Artística da Universidade São Judas Tadeu. Ingressou na UFMA e na carreira do magistério universitário em 1992, juntamente com Arão Paranaguá, nascido no Piauí e já professor universitário em Brasília e que se tornaria seu grande amigo e parceiro de pesquisa e cursos de extensão.

Assim que iniciaram suas atividades docentes na UFMA, os dois forasteiros mergulharam de corpo e alma em intensas leituras conjuntas de Stanislavski, Brecht, Beckett, de autores de pedagogia teatral como Boal, Ingrid Koudela e Viola Spolin e de autores maranhenses como Arthur Azevedo, Aluísio de Azevedo, João Lisboa, Maria Firmina dos Reis e José Montello. A partir dessas leituras, Luiz Pazzini intensificou suas pesquisas em dois campos: o fazer teatral que culminou no estudo aprofundado das estéticas contemporâneas da cena e na dramaturgia de Heiner Müller e nas pesquisas sobre a história e cultura maranhense, focando principalmente nas questões da Negritude e na Balaiada, rebelião de escravos, sertanejos e indígenas acontecida no Maranhão no século XIX, se interessando principalmente pela figura de Cosme Bento das Chagas, líder quilombola da revolta.

Foram sem dúvida as pesquisas para a montagem de *A missão* (1998) que conduziram Pazzini ao estudo da Balaiada, pois a peça de Heiner Müller trata de uma revolta escrava acontecida na Jamaica no século XIX e das implicações políticas e históricas de um processo revolucionário. A dramaturgia de Müller também transformou o fazer teatral do futuro mestre, pois trouxe contribuições que seriam incorporadas permanentemente na sua vida como professor e como encenador. Trata-se dos procedimentos estéticos do trabalho com fragmentos e a intertextualidade. O trabalho com fragmentos transformava a composição cênica. Não havia mais uma estrutura com início, meio e fim e a intertextualidade permitia o entrelaçamento de diferentes textos e uma abertura para uma profusão de sentidos do que era encenado. No âmbito da Universidade, Pazzini aprofundava sua investigação sobre o teatro contemporâneo e experimental e realizava juntamente com os alunos do curso duas importantes experiências cênicas: *Victor e os Anjos* em 2001 e *O Despertar da Primavera* em 2002.

A efervescência investigativa sobre os processos experimentais instigada na Universidade nesses anos e a necessidade de expandir e dar suporte ao processo de formação dos estudantes e futuros docentes de teatro culminou com a criação do Grupo de Teatro Experimental Cena Aberta, do qual Luiz Pazzini foi presidente por muito tempo

e principal articulador de sua fundação. Em 2006, o grupo elabora o projeto de encenação de *Diálogo das Memórias: O Imperador Jones*, de Eugene O'Neill, e para realizar a montagem ganha o prêmio Jovens Artistas do antigo Ministério da Cultura. Na encenação, o texto do grande dramaturgo americano ganha excertos de outros tratando da história do Maranhão, dando prosseguimento com a pesquisa dos processos de criação com o procedimento estético da intertextualidade. O espetáculo coloca em cena personagens históricas como Ana Jansen³ e o já citado Negro Cosme, autointitulado Imperador das Liberdades Bem-Te-Vis⁴ da revolta maranhense, encenando seu enforcamento após ter sido preso e a revolta debelada pelas forças imperiais comandadas por Luís Alves de Lima e Silva, futuro Duque de Caxias.

Ao longo da criação desses processos de encenação, Luiz Pazzini, influenciado fortemente pelas leituras de Walter Benjamin, se interessa pelo conceito de história proposto pelo filósofo alemão e aprofunda suas pesquisas sobre a história do Maranhão e sobre a Balaiada. Sente a necessidade cada vez mais urgente de contar essa história a contrapelo, questionando a historiografia oficial. Desde então, adota como fundamental nos processos de criação de suas encenações com o grupo e também em suas aulas o texto de Benjamin da nona tese sobre o conceito de história e que discorre sobre um quadro de Paul Klee intitulado *Angelus Novus*. Esse quadro representa um anjo que está de costas para o futuro e de frente para as ruínas do passado que o impedem de voar e que Benjamin diz ser esse o *Anjo da História*. Na montagem seguinte do Grupo, *ABC da Cultura Maranhense* em 2011, de Aldo Leite, o espetáculo é iniciado com um texto de Heiner Müller criado a partir do escrito por Walter Benjamin. Trata-se de o *Anjo Infeliz* que se debate entre as montanhas de ruínas do passado, mas que consegue, afinal, levantar voo. Para essa montagem o grupo contou com o prêmio Myriam Muniz, da Funarte.

O Grupo Cena Aberta praticou e pratica desde seus primórdios um teatro colaborativo. Ou seja, tem como uma de suas premissas fundamentais o trabalho coletivo. Todo o processo de criação dos espetáculos se faz a partir de ações colaborativas

³Ana Joaquina Jansen Pereira, também conhecida como Donana, (São Luís do Maranhão, 1787 - 11 de abril de 1869), foi uma empresária e política brasileira, que se tornou uma personagem controversa na história do Maranhão. Por sua crueldade com seus escravos, criou-se uma lenda sobre seu espírito vagar pelas ruas de São Luís, conduzindo uma carruagem fantasmagórica.

⁴ Os Bem-Te-Vis (Liberais), um dos partidos que juntamente com os Cabanos (Conservadores) se alternavam no poder à época da Balaiada e que inicialmente apoiou a revolta.

desenvolvidas em grupo em todos os conteúdos da construção do espetáculo. Nesse tipo de fazer teatral, o encenador não se coloca como o principal responsável pela montagem. Todos contribuem participando da iluminação, caracterização, cenografia, dramaturgia e encenação, buscando-se uma horizontalidade nas relações entre os membros do grupo. Com a relevância do trabalho coletivo e do teatro de grupo, Luiz Pazzini já tinha contato desde sua formação como ator na Escola de Artes Dramáticas da USP, identificando-se com esse tipo de fazer teatral.

Sérgio Mamberti⁵, que cursou a mesma escola, narra que na EAD todos os alunos desenvolviam um trabalho de equipe e realizavam diversas tarefas como varrer o palco, limpar, passar pano, carregar material elétrico, material cenográfico. Ele ainda acrescenta que não se tratava só de um curso de interpretação e que muita gente na EAD se formou e acabou virando produtor. Esse espírito coletivo, essa veia de trabalho grupal, Luiz Pazzini trouxe consigo por toda sua vida e influenciou toda uma geração de artistas e professores de teatro maranhenses.

Outra herança importante de seus tempos de EAD foi a preocupação com o papel social do ator, também relatada por Sérgio Mamberti. Desde lá, Luiz Pazzini desenvolveu um interesse profundo pelo trabalho de Bertolt Brecht, sobretudo pelas peças didáticas.⁶ Esse interesse, mais tarde, o levou a conhecer a obra de Heiner Müller e a entender o político como um posicionamento crítico que cada cidadão tem que ter diante da sociedade e do papel que cada um tem que nela exercer. Certamente o Maranhão com seu histórico de injustiças e extrema desigualdade social acirrava a necessidade de tal posicionamento. Tanto que, desde o início do Cena Aberta, os aspectos estético, político e ético da obra de arte foram eleitos como centrais para o processo de formação do artista/docente e para o desenvolvimento da metodologia de trabalho do grupo. O aspecto ético tinha a ver com o trabalho colaborativo e com as relações de horizontalidade cultivadas no grupo e no desenvolvimento de corresponsabilidades.

Outro procedimento importante que compõe a metodologia de trabalho do Grupo Cena Aberta é o conceito de Encenação em Movimento. Mestre Pazzini gostava de usar o termo *work in progress* que ele adotou a partir de suas pesquisas sobre o teatro

⁵ Entrevista a Paulo José Moraes (Moraes,2020)

⁶ Sobre as Peças Didáticas de Brecht ver Koudela, 1991

experimental e sobre o teatro pós-dramático⁷. Pensar a encenação em movimento significa pensar que se trata de um processo contínuo de criação e que não tem como objetivo um produto final. Uma vez detonado o gatilho criativo, a obra é seu próprio processo de construção, constituindo-se num trabalho em permanente progresso.

Desde *A missão* (1998) este procedimento foi ganhando cada vez mais corpo até se radicalizar na encenação de *Negro Cosme em Movimento* que teve seu processo iniciado em 2012. A personagem do líder quilombola que chegou a comandar mais de cinco mil negros rebelados contra o sistema escravista do Brasil Imperial já estava presente nas encenações do Cena Aberta desde *O Imperador Jones* (2006). A partir de seu interesse cada vez mais profundo pelos acontecimentos que sacudiram o Maranhão entre os anos 1838 e 1840, Luiz Pazzini encomenda uma cena sobre o enforcamento de Cosme ao dramaturgo maranhense Igor Nascimento que é encenada pela primeira vez numa oficina, para professores de Educação Artística, que ambos coordenaram num quilombo localizado no município de Turiaçu, na baixada maranhense. A partir desse encontro, estabelece-se uma colaboração entre os dois artistas e os grupos aos quais ambos pertenciam, Cena Aberta e Petite Mort e que resulta no espetáculo *Negro Cosme em Movimento* (2012) que continha a cena do enforcamento e outros fragmentos que faziam parte da peça *Caras Pretas*, que Igor Nascimento (2015) havia escrito sobre a Balaiada.

As apresentações de *Negro Cosme em Movimento* se estenderam de 2012 a 2016 sempre em espaços inusitados entendidos como espaços não tradicionais das encenações como, por exemplo, as casas de espetáculos de palco italiano. O grupo seguia uma tendência do teatro contemporâneo, no qual o palco em espaços inusitados era muito mais que simples suporte para a encenação, tornando-se a cena propriamente dita e instaurando ritmos, memórias, discursos e gerando mesmo o que se poderia chamar de uma “dramaturgia do espaço”. (PEREIRA, 2013, p.91). Um exemplo desta afirmação é que *Negro Cosme em Movimento* foi encenada em lugares históricos, palco da Balaiada como as cidades maranhenses de Caxias e Itapecuru. Em Caxias a apresentação foi realizada no Memorial da Balaiada e em Itapecuru em frente à cadeia onde Negro Cosme foi encarcerado e na praça onde foi enforcado. Assim se concretizava uma das principais

⁷ Sobre teatro pós-moderno ver Lehmann (2007)

intenções de Pazzini e do grupo em compreender o teatro como palco da memória, ou seja, da história contada a contrapelo que segundo Benjamin, (1986) significava tirar do esquecimento acontecimentos relevantes da história dos vencidos e que não constam da historiografia oficial para fazer emergir as esperanças não realizadas e inseri-las no tempo presente e apontando para outro futuro. No final do espetáculo em Itapecuru, vários espectadores vinham compartilhar com os membros do grupo que apesar de terem nascido e se criado na cidade nunca tinham entrado em contato com a história de Cosme e que essa lhes havia causado intensa emoção e impacto, fazendo-os refletir sobre sua realidade. Como aponta Oliveira; Pereira (2020), sobre este recorte da relação espectador-cena- espaço no espetáculo em questão:

A relação que se instaura entre cena e espectadores projeta confluências significativas naquele espaço, de onde pode-se arriscar a hipótese de que lhe atribui um novo valor simbólico pela resignificação das suas estruturas imateriais. Quando a cena se desenvolve através do campo emocional e afetivo da comunidade, os espaços fortes evocam memórias coletivas e, por vezes, sagradas, por se relacionarem à ancestralidade. Desse modo, a memória do espaço impregna o tempo presente da cena. (OLIVEIRA; PEREIRA, 2020, p. 16)

Ainda em 2012, antes do processo de criação de *Negro Cosme em Movimento*, o elenco da encenação *ABC da Cultura Maranhense* deixa o grupo. Faz uma última apresentação da peça no Casarão Angelus Novus⁸. Com a saída de todos os membros do elenco, houve a necessidade de uma renovação total e são oferecidas aos alunos do primeiro semestre do curso bolsas de estudo obtidas junto a pró-reitoria de extensão da UFMA para prosseguimento do projeto de pesquisa do grupo. Em consequência do grande interesse, houve a necessidade de se realizar uma seleção. A meu ver, esse episódio retrata claramente a concepção de formação de ator e de professor da linguagem teatral que Pazzini empreendia em sua atuação como professor na Universidade e como coordenador do Grupo Cena Aberta. Dois alunos foram escolhidos, pois só havia duas bolsas, mas todos os participantes da seleção, no final, foram integrados ao grupo. Não havia melhores ou piores. Pazzini praticava um teatro de inclusão. Tornar-se ator e conhecedor do fazer teatral não era para ele uma questão de talento ou vocação e sim,

⁸ Este casarão, localizado no centro histórico de São Luís, foi reivindicado por Luiz Pazzini junto a UFMA para ser sede do Cena Aberta e batizado com o nome do quadro de Paul Klee em homenagem ao pintor, a Walter Benjamin e a Heiner Müller

seguindo os ensinamentos de Viola Spolin (2008) e do Sistema de Jogos Teatrais, que ele utilizava em suas aulas de Interpretação na Universidade, uma questão do aprendiz se colocar como disponível ao aprendizado e por ele se interessar.

Nos projetos de extensão, o Cena Aberta realizava oficinas com alunos das escolas públicas e em encontros com estudantes de teatro e de membros de grupos de teatro promovidos por instituições como o SESC Maranhão. Essas atividades eram parte importante da metodologia de trabalho porque se compreendia o fazer teatral não apenas como uma atividade artística e de entretenimento, mas também como instrumento privilegiado de intervenção educacional e de participação do grupo na vida em sociedade. Durante o período de duração de *Negro Cosme em Movimento*, as atividades propostas nas oficinas eram as que compunham o processo de encenação da peça e ao final das oficinas, os participantes eram incluídos nas apresentações fazendo parte do coro. O trabalho com o coro era fundamental nos procedimentos desenvolvidos. Mesmo os papéis centrais de uma peça eram interpretados sempre por mais de um ator. No entender do coordenador do grupo, essa forma de atuação realçava o caráter coletivo de representação das personagens e facilitava a elaboração dos processos de estranhamento propostos por Brecht (1978) tanto para os atadores quanto para o público.

O trabalho colaborativo

Minha colaboração com Luiz Pazzini e o Cena Aberta iniciou-se quando aceitei coordenar juntamente com ele os ensaios do que iria se transformar na encenação de *Negro Cosme em Movimento*. Eu o havia conhecido em São Paulo no início dos anos dois mil quando ambos frequentávamos disciplinas de pós-graduação na Escola de Comunicações da USP. Depois de vários anos o visitando em São Luís, em 2012 recebi dele o convite para fazer a preparação corporal do grupo. O Método de Rudolf Laban para Consciência do Movimento (Laban,1978) foi o instrumento de trabalho escolhido para ser utilizado, pois eu já o praticava há vários anos em minhas aulas com a professora Cybele Cavalcanti, discípula de Maria Duschenes, introdutora do método no Brasil e o havia elegido como objeto de pesquisa no mestrado e doutorado na Faculdade de Educação na USP. Mestre Pazzini também o conhecia muito bem, pois frequentara aulas de expressão corporal na EAD com a professora Yolanda Amadei que era uma das

grandes especialistas na prática com o método e dele também fazia uso constante em suas aulas.

Laban propõe um método sobretudo prático para o estudo e a conscientização do movimento humano como base para a expressão nas artes do corpo como a dança, a mímica e o teatro. Parte-se da experimentação com os quatro fatores do movimento: tempo, espaço, força e fluência. Cada fator, por sua vez, pode ser experienciado em dois polos opostos. Assim, o fator tempo constitui movimentos rápidos e lentos. O fator força, movimentos fracos e fortes e o fator espaço, movimentos diretos e flexíveis. No passo seguinte, são propostos exercícios de improvisação com a combinação de três destes fatores: tempo, espaço e força. Da combinação destes fatores são formadas oito ações básicas, denominadas dinâmicas. Com a combinação de um movimento rápido, forte e direto temos a dinâmica bater. Um movimento lento, fraco e flexível, temos a dinâmica flutuar e assim por diante. As oficinas de preparação e construção do processo de encenação de *Negro Cosme em Movimento* iniciavam-se com a prática do método de estudo dos movimentos e as dinâmicas experimentadas eram utilizadas por Pazzini na construção das cenas e na elaboração das personagens.

Em 2018, incomodado com os rumos que o país tomava após o impeachment da presidente Dilma Rousseff em 2016 e com a proximidade das eleições presidenciais naquele ano e após as atividades com o grupo terem diminuído consideravelmente no ano anterior, Pazzini resolveu reencenar *Negro Cosme*, agora sob uma nova perspectiva. Ele já havia se aposentado do magistério em 2015, embora continuasse à frente de um projeto de extensão ligado à Universidade. O *Cena Aberta* passava por um momento de dificuldade. A maioria de seus membros havia finalizado o curso de licenciatura ou estava prestes a fazê-lo. Alguns haviam se mudado de São Luís e outros se envolveram em montagens profissionais realizadas pelo Teatro Arthur Azevedo que lhes exigiam dedicação integral. O grupo teve que se reestruturar e novos alunos da UFMA são convidados a participar do projeto. Um novo elenco foi formado e fui novamente convidado a fazer a preparação corporal e também a participar do elenco de atores, como já havia acontecido em *Negro Cosme em Movimento*.

Ao longo de 2018, Luiz Pazzini teve seu estado de saúde bastante fragilizado e em setembro daquele ano sofre um infarto do qual se recupera bem e prossegue o processo de encenação de fragmentos do texto de Igor Nascimento sobre a *Balaiada* e o grupo

ganha um edital para apresentações no Centro Cultural da Vale. Concomitantemente, ele e eu realizávamos oficinas com alunos de uma escola pública no município de Raposa, próximo a São Luís. A situação política se agravava e um candidato propondo medidas antidemocráticas surgia ameaçadoramente no horizonte das eleições presidenciais. Diante deste cenário, Luiz Pazzini decidiu, ao final do processo, encerrar suas atividades como coordenador do projeto de extensão que o mantinha ligado à UFMA e se aposentar definitivamente. Todas essas circunstâncias talvez tenham levado o mestre, que é como seus alunos e admiradores costumavam chamá-lo, a propor o nome da encenação que foi apresentada no Centro Cultural da Vale de *Negro Cosme in Urgência*. Encenar o enfraquecimento de Cosme e as circunstâncias da Revolta da Balaiada tornava-se urgente e necessária diante do que se estava vivenciando no país e dos tempos difíceis que se avizinhavam.

Particularmente, hoje, acredito que o termo urgência é o apropriado para se definir o teatro que este paulista de coração tornado maranhense praticou em sua vida na arte e no magistério. Tratava-se sempre de uma urgência em dizer, de uma urgência em fazer, em realizar. Nunca houve tempo para rigores exacerbados ou para busca incessante da perfeição. Por isso sempre a escolha pela encenação em movimento, um apreço pelo inacabado, pelo alinhavado, pelo que está a se completar. Não se tratava de pressa ou de malfeito e sim de urgência. Urgência em mostrar, em participar, em praticar um teatro comprometido com seu tempo e com sua gente. Por isso o fragmento, o pedaço, o estilhaço cênico, o flash histórico. Por isso o processo de construção escancarado nas encenações, o palco sem cenários, os objetos cênicos sendo transformados e ressignificados continuamente. Por isso a quarta parede derrubada e a fala direta aos espectadores. Por isso os palcos inusitados, as ruas, as praças, as ruínas, o espaço sendo constituinte da dramaturgia.

O mestre dos espaços nos deixou nesses tempos de pandemia, mas seu legado como artista e educador há de perdurar por muito tempo na cena teatral maranhense e brasileira. Assim para finalizar esse meu breve relato sobre sua trajetória, faço minhas as palavras de Roberto Freire, saudoso escritor libertário, agitador cultural e terapeuta criador da Somaterapia: “É o amor, e não a vida o contrário da morte, precisamos distinguir entre estar vivos e morrer”. Sendo assim, Luiz Pazzini continua vivo, pois amar, ele muito amou, sobretudo o Maranhão e o teatro que sempre foi seu ar e sua respiração.

Referências

- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre Teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- KOUDELA, Ingrid Dormien. **Brecht: um jogo de aprendizagem**. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- LABAN, Rudolf. **Domínio do Movimento**. São Paulo: Summus, 1978.
- LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro Pós-Dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- MORAES, Paulo José. **O revolucionário do tesão: a incrível história do psiquiatra e escritor Roberto Freire, o “Bigode”**. São Paulo: Pasavento, 2020.
- NASCIMENTO, Igor. **Caras Pretas**. São Luís: Resistência Cultural, 2015.
- OLIVEIRA, Fernanda Areias; PEREIRA, João Victor da Silva. A reescritura de espaços históricos no processo teatral de Negro Cosme em Movimento, do Grupo Cena Aberta. **Urdimento**, Florianópolis, v. 2, n. 38, ago./set. 2020.
- PEREIRA, Abimaelson Santos. **Transgressões Estéticas e Pedagogia do Teatro: o Maranhão no século XXI**. São Luís: EDUFMA, 2013.
- SPOLIN, Viola. **Improvisação para o Teatro**. São Paulo: Perspectiva 2008.



CARTA — DEPOIMENTO¹

São Luís, 30 de novembro de 2009.

Caros (as) futuros (as) docentes-atores-atoresas,

O impulso de escrever para vocês nasce da necessidade pedagógica-artística de um educador-artista compromissado com as vossas formações. Confesso-lhes que a temática memória é o filão do qual retiro o meu alimento para VIVER CRIANDO.

Registro nesta carta a felicidade de poder ter estado com vocês nesta disciplina, que foi um laboratório de tantas “intimidades”, de uma diversidade de conteúdos que interdisciplinarmente foram se amalgamando uns aos outros e acabou colocando-os expostos em diferentes ESPAÇOS do CCH, e principalmente sob o SOL, o mesmo do MEIO-DIA, de que nos fala Albert Camus, e que está relacionado com a MEMÓRIA.

É provável que tenha sido a disciplina que mais exigiu da minha pessoa, fazendo-me pensar em abrir todas as possibilidades metodológicas de educador, no sentido de FLEXIBILIZAR horários, faltas, atrasos, tudo isto, resultante da FALTA DE TEMPO, da vida exasperantemente moderna, estressante, e de sobrevivência, que estão diretamente ligados aos diversos compromissos por vós assumidos, fora da Universidade, que vos tomam de assalto, deixando assim LACUNAS que dificilmente podem ser preenchidas perante o COLETIVO, durante o processo criador.

Confesso que vivi intensamente com o CORAÇÃO e a MENTE esta caminhada com vocês. Tudo está registrado na pele e penetra profundamente em minha memória como material para ser usado futuramente.

Somente vossos Portfólios darão conta da riqueza desse nosso ENCONTRO.guardo ansioso a surpresa que reservam para minha pessoa, pois vocês me surpreenderam durante todo este tempo, com todos os problemas que trouxeram para a sala de aula, que foram discutidos e solucionados pedagogicamente, sem prejudicá-los; passaram a demonstrar interesse e dedicação pelo processo, DOANDO o que tinham para

¹ Este texto compõe o acervo de escritos de Luiz Roberto de Souza (Luiz Pazzini), que nunca foram publicados e que permanecem em sua casa em São Luís-MA sob custódia do Grupo Cena Aberta. Não há menção de datas ou a quem se destina no documento original, que por sua vez se apresenta em formato digitado e sem apresentação de letras cursivas. O texto publicado aqui preserva a sua estrutura original, inclusive grifos e destaques especiais - que possam aparecer - sugeridos pelo autor. Atentando-se apenas à formatação da revista e a revisão textual de acordo com as novas regras ortográficas vigentes em 2021.

doar, neste momento de suas vidas, e para outros, que somente perceberam no final as perdas da não dedicação, por preconceitos os mais diferentes. É difícil expor a multiplicidade de outras situações particulares que fazem parte deste COLETIVO heterogêneo. Mas é nele que reside a riqueza e o desafio do educador. Vocês terão esta mesma heterogeneidade rondando vossos magistérios e os vossos coletivos teatrais, que com certeza, formarão num futuro bem próximo, este é um incentivo particular que lhes faço: formem coletivos e pesquisem a linguagem do teatro! Não se esqueçam do que aprenderam, sobre o *HOMEM SÓ*, de Albert Camus, se não se lembram, releiam. Os Prometeus, os Sísifos, o Homem que saiu da caverna, são os exemplos: lutaram sozinhos com os dragões da ignorância!

A vida nos ensina que devemos saber escolher quando devemos pensar com o CORAÇÃO ou com a CABEÇA. Um não deve excluir o OUTRO.

Acredito que a maior dificuldade é pensar dialeticamente. As Leis da Dialética é um caminho para se pensar como no TODO estão relacionados as PARTES. Não existe exclusão das PARTES. Devemos ir até o fim para não excluir o OUTRO que está distante de NÓS. É bom que pensem sobre isso quando estiverem envolvidos com as questões pedagógicas e fazerem juízo da minha metodologia em seus portfólios!

Desde o início, já lhes tinha dito, que esta disciplina tinha um CONTEUDO muito extenso, e que discutiria isso no Colegiado. Minha proposta ainda em gestação, poderá ser a de transformá-la em outra Interpretação Teatral III, para dar conta das Pedagogias desses Mestres do Teatro. Não sou só eu que acredito nisto, existem outros professores também que comungam esta ideia. Espero que em vossos Portfólios, falem a respeito disso, e levarei vossos depoimentos para nos ajudar nas análises. Um curso se constrói assim — com vossas participações efetivas e pontuais. Você poderá estar enfrentando este mesmo problema, quando for ministrar aulas na Universidade — ela está aberta esperando-os!

Por isso, a avaliação de vossas Provas Escritas me faz flexível na análise. O caldeirão de conteúdos é explosivo, e aplicá-los na Prática, se toma quase impossível. É preciso separar estes fragmentos incandescentes de pedagogias diferentes para adentrarmos melhor em suas brechas, e tomá-los mais conscientes da importância de cada teórico, e da utilização dos mesmos em vossas vidas PROFISSIONAIS, seja como pedagogos ou como ARTÍSTAS. Não excluam a possibilidade de aprenderem a doar-se

na CENA, este é um EXERCÍCIO de AUTOCONHECIMENTO necessário para sua VIDA e para vossa PEDAGOGIA FUTURA.

Não sei quando estarei com vocês em outra disciplina. Mas estarei por perto, de outra forma, com certeza! Recebam o novo Mestre com Carinho. Veio para somar, isto vocês perceberam na primeira impressão, é a que eu tive em diálogo com ele. Já falei de vocês para ele. Tudo que está em gestação em vocês, não deixe perder, desenvolvam com ele, o que não conseguiram comigo, e os que conseguiram, projetem-se mais adiante, deem mais um passo — Seja Prometeu!...

Abraços e Beijos Teatrais

Do mestre-encenador

LUIZ PAZZINI__



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 lixão. 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.



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

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

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

Gilberto dos Santos Martins¹

Resumo

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

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

Resumen

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

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

Abstract

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

GM: Como se dava a relação gestão x professores?

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

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

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

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

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

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

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

GM: Em relação à estrutura física da escola?

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

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

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

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

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

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

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

⁵ Escola de Arte Dramática-USP

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

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

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

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

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

GM: Existia na sua disciplina a ideia de reprovação?

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

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

GM: O que é formar atores para você?

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

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

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

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

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

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

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

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

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

GM: Contribuição por escrito dias depois.

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

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

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

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



**SOBRE A QUESTÃO DO ESPAÇO:
Entrevista com Luiz Pazzini**

**SOBRE LA CUESTIÓN DEL ESPACIO:
entrevista con Luiz Pazzini**

**ON THE ISSUE OF SPACE:
interview with Luiz Pazzini**

João Victor da Silva Pereira¹

Resumo

O texto trata-se de uma entrevista realizada com o ator, encenador e teatrólogo paulista radicado no estado do Maranhão, Luiz Roberto de Souza, o Mestre Luiz Pazzini. Em uma das poucas conversas registradas acerca do seu olhar lançado para o espaço e seu potencial aglutinador de ideias para o teatro, Luiz Pazzini discute como investigou essas poéticas e como elas reverberam em seu trabalho e no teatro contemporâneo.

Palavras-chaves: encenação, espaço de memória, teatro contemporâneo, teatro maranhense

Resumen

El texto es una entrevista con Luiz Roberto de Souza, actor, director y teatrista paulista residente en el estado de Maranhão. En una de las pocas conversaciones grabadas sobre su mirada al espacio y su potencial para aglutinar ideas para el teatro, Luiz Pazzini habla de cómo investigó estas poéticas y cómo reverberan en su obra y en el teatro contemporáneo.

Palabras clave: representación teatral, espacio de la memoria, teatro contemporáneo, teatro en Maranhão

Abstract

The text is an interview conducted with Luiz Roberto de Souza, an actor, director and teatrologist from São Paulo living in the state of Maranhão. In one of the few recorded conversations about his gaze on space and its potential for

¹ Ator, produtor e mediador cultural. Mestre em Artes Cênicas/UFMA, com apoio de bolsa-mestrado da Fundação de Amparo à Pesquisa e ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Maranhão - FAPEMA; jvsilper1@gmail.com. Integra o Grupo de Pesquisa Laboratório de Tecnologias Dramáticas (LabTecDrama/UFMA), CNPq. Ator no Grupo Cena Aberta (MA) e do Núcleo de Pesquisas Teatrais Rascunho (MA). Interessa-se pela investigação sobre a mediação cultural e sobre processos de arquivologia e patrimonialização nas artes cênicas, com ênfase no Grupo Cena Aberta.

agglutinating ideas for theater, Luiz Pazzini discusses how he investigated these poetics and how they reverberate in his work and in contemporary theater.

Keywords: theatrical performance, memory space, contemporary theater, maranhense theater

O recorte investigativo sobre as questões do espaço no trabalho do Mestre Luiz Pazzini se deu não apenas por ser um dos pilares estéticos do seu trabalho cênico desenvolvido no Maranhão, mas também em virtude da pesquisa acadêmica intitulada “Abrem-se as cortinas do palco da memória: diálogos com o real em Negro Cosme em Movimento do Grupo Cena Aberta”, realizada pelo entrevistador no âmbito do curso de Licenciatura em Teatro, na Universidade Federal do Maranhão, que visava traçar alguns diálogos estabelecidos entre as poéticas do real no teatro, os conceitos operacionalizados entre o espaço e a cidade, e o espetáculo “Negro Cosme em Movimento”, do Grupo Cena Aberta (MA).² Na ocasião o entrevistador era ator e pesquisador do Grupo Cena Aberta e compunha o projeto “Memória e Encenação em Movimento: ABC da Cultura Maranhense”, coordenado por Luiz Pazzini entre os anos de 2012 e 2017, enquanto projeto de extensão universitária vinculado ao Departamento de Artes Cênicas e à Pró-reitoria de Extensão e Cultura da Universidade Federal do Maranhão.

Esta entrevista semiestruturada foi realizada no dia 16 de janeiro de 2017, com Luiz Roberto de Souza, Mestre Luiz Pazzini. A conversa se deu em sua casa localizada no Centro de São Luís-MA, por volta das 17h30. A entrevista começou com um breve relato sobre o objeto da pesquisa para em seguida o compartilhamento das perguntas que direcionariam o diálogo.

João: Então, a primeira pergunta é sobre como você, Pazzini, pensa o espaço no processo de criação de seus espetáculos?

Pazzini: (*grande pausa*) A ideia é que, pra mim, espaço foi sempre uma coisa que tinha uma atração, uma atração que achava sempre que o espaço daria uma abertura muito grande pra

² Ver mais em: OLIVEIRA; PEREIRA. *A reescritura de espaços históricos no processo teatral de Negro Cosme em Movimento, do Grupo Cena Aberta*. Urdimento, Florianópolis, v. 2, n. 38, ago./set. 2020. Disponível em: <https://cutt.ly/TnJ3eqN>. Acesso em 15 jun. 2021.

questão que abririam os processos de criação, os processos de interpretação. Essa ideia de abertura do espaço potencializando para a ideia de cidade³, você teria, por exemplo, uma entrada, é como se você penetrasse na própria memória da cidade com alguma coisa, no lugar, da cena. E esses espaços estariam o quê? Influenciando esses processos, principalmente o processo criador, que é um processo que exige. Um espaço que vai exigir do ator, vai exigir mudança, vai exigir um comportamento diferenciado do ator neste espaço. Mas pra mim, a ideia de espaço no urbano, se você começar a pensar assim, eu comecei a mexer com espaço dentro da própria universidade, pra então sair de dentro da universidade. Ele começa com a pesquisa de experimentar os próprios espaços aonde as pessoas convivem dentro da universidade, que é um espaço público, (**J: cotidiano?**) cotidiano, de cotidiano das pessoas e de espaços aonde as pessoas não prestam atenção, não tem a percepção daquele espaço na vida delas, como se elas não percebessem o espaço, elas vivem no espaço, elas transitam, elas sobem e descem o corredor, sobem e descem a escada, mas elas não observam como que aquele espaço as influencia no dia-a-dia, ali dentro da universidade. Isso foi pesquisa dentro da universidade. E tem umas coisas interessantes, por exemplo, de falas que ficam desses processos do espaço que as pessoas depois falavam assim, me vinham comentar, [Luiz Pazzini menciona fala de terceiros] *“eu nunca mais vou ver esse espaço do jeito que ele era, você com essa encenação, com essa ideia de espaço, você ampliou-o na minha cabeça e não vejo mais aquele espaço que vi, eu vejo agora outros espaços, ele saiu dessa coisa só da arquitetura, ele tem outro significado pra mim”* *“o CCH se transformou, sempre quando passo por determinado lugar eu lembro daquela cena, aquilo me retoma, me faz eu possuir aquele espaço que não possuía”*. Porque é do olhar, é do olhar! Mas é uma questão corporal da pessoa, é o corpo de uma pessoa que se comunica com o espaço, por exemplo, o aluno que tiver assistindo ele passa a se comunicar com o espaço também. Por isso, essa ideia foi firmando, mas isso já surge antes, de pesquisa de performance lá na formação, eu não vou voltar isso, mas ele surge de lá com essa ideia mesmo de explosão de espaço, que o Roubine⁴

³ Luiz Pazzini se refere a relação que a suas encenações estabeleciam com o espaço urbano, relação teatro e cidade.

⁴ O entrevistado se refere a Jean-Jacques Roubine, autor do livro *A linguagem da encenação teatral*, onde fala sobre o conceito abordado.

fala muito. E aí, da cidade, você começa a perceber que os trabalhos que a gente⁵ começou a desenvolver depois saíam do espaço da universidade e poderiam ser inseridos em qualquer outro espaço da cidade. Por exemplo, teve cena que foram para as ruas e lá na universidade era feita no corredor. A cena funcionou da mesma forma só que num espaço diferenciado, numa rua estreita do Reviver. Em *Sísifo*⁶, que saiu de um corredor e foi para um espaço de rua, depois para uma garagem abandonada ou em construção, e depois ele é projetado pra dentro de lugar de refeição de um shopping center. Então é por isso que se tem essa ideia de que a encenação é em movimento e a encenação é aberta, ela é aberta! Ela não segura um espaço como se fosse só naquele nicho que pode acontecer o espetáculo, ela não segura nisso, ela é aberta! Na abertura da encenação você tem uma possibilidade de fazer com que o espaço seja alcançado na cidade, na via pública, ele pode ser apresentado em qualquer canto e isso se dá por causa dessa ideia da força que o espaço tem. E é uma coisa legal, porque, por exemplo, quando você mexe com o teatro educação e a gente fala da Viola Spolin, que a Viola Spolin mexe nos três elementos – o quê? O onde? O quem? – ela dá as bases fundamentais e se você for pensar historicamente, como isso se deu “o onde? O quê? E o quem?” dentro do processo do teatro universal, você vai ver que os espaços estavam ligados a uma questão política, da pólis lá na Grécia, depois da questão religiosa que se expande pra rua - que de certa forma é interessante você pensar como que é o processo da coisa, mas como que a vida de Jesus se expande pra rua e toma a cidade -, como a *comedia dell’arte*, (**J: medieval, né?**) é, o medieval e depois você já tem uma renascença que já vai voltar e fechar dentro de uma ... (**J: caixa**) de uma caixa, a *la italiano*. Então começa a ter também essa abertura, na relação com do espaço da cidade, ele tem uma relação de abertura e de comunicação com o público maior, que provavelmente nunca tenha visto uma cena de teatro. Não tenha visto uma peça de teatro, mas que de repente aparece ali naquele espaço e ele passando na rua gera uma outra percepção pelo teatro. Por isso que o espaço também é político, ele tem essa ideia de político, que está com ele. A paisagem é política, as construções, elas contam uma história, né?

⁵ Luiz Pazzini refere-se ao trabalho desenvolvido com os alunos enquanto professor universitário na UFMA.

⁶ Aqui, se refere à montagem do texto *Sísifo*, de Heiner Muller que dirigiu com seus discentes da UFMA. em 2009.

J: Percebo que tu falas de uma troca, o espaço dá possibilidades a cena e a cena, em troca, traz outros significados àquele espaço. Como você falou, ela traz essa *explosão*, uma experiência estética diferenciada. Como o caso da fala que citou sobre “*eu nunca mais verei esse espaço da mesma forma*” (**P: a percepção ampliada!**), a percepção ampliada. E como é que surgiu a ideia de trabalhar com espaços de memórias, como proposta de encenação?

P: Engraçado né, porque (*pausa breve*) espaço de memória. Todo espaço tem memória, todo espaço está com memória. (**J: sim, sim!**) Engraçado, porque assim, não o espaço na memória específica de um material (**J: histórico**) histórico, imaterial, mas o espaço físico já é histórico. Ele pode ser novo, ele pode ter sido construído há duas semanas, mas ele já tem história, na própria construção do próprio espaço em si, de quem participou da construção dele, ele é histórico, já tem uma história, já traz história! Então, quando eu comecei a mexer com essa ideia de espaço, que está nessa ideia lá da minha formação, em uma relação com a política, por exemplo, na São Judas⁷ a gente dirigia umas performances com os meninos, e o que que acontecia? A gente começou a tomar conta do espaço que era dos estudantes. Aonde o prédio todo subia em espiral durante uns seis, sete andares deixando um espaço vazio embaixo e de cima dessas rampas você olhava e via esse espaço, esse quadrado lá embaixo. A gente começou a tomar conta e fazer espetáculos dentro desse espaço. Esse espaço se tornou o grande barato da universidade em momentos de intervalo, de uma aula pra outra, em que as performances aconteciam. O que aconteceu? O espaço adquiriu um novo significado, ele se resignificou perante os olhos dos estudantes, dos alunos. E ele não tinha sido visto como espaço de reunião, era de passagem, mas não era de reunião. E ele passou a se transformar em espaço de reunião. Você sabe aonde foi feito, depois de um tempo, a primeira reunião de estudantes questionando a universidade? Nesse espaço! Aonde todos poderiam ser vistos. Então, eles conseguiram achar o espaço ideal para fazer uma reunião com a universidade inteira, pois eles tinham uma referência do que acontecia antes naquele espaço que possibilitava uma reunião de um porte onde todos os alunos veriam aquilo e ouviriam a fala

⁷ Luiz Pazzini se refere aqui à Universidade São Judas Tadeu, localizada no estado de São Paulo, onde se graduou em Educação Artística com habilitação em Artes Cênicas (1986)

através do microfone, dos caras comandando a reunião contra a universidade. Esse espaço potencializou na cabeça dos organizadores dos eventos que começaram a acontecer, eles impulsionaram as pessoas a encontrarem um espaço onde estava em comunidade, aonde eles poderiam estar em comunhão uns com os outros. Que a universidade era muito dispersa diante daquele espaço todo, mas tinha um único espaço que era convergência, e era esse, onde toda a universidade poderia olhar e ver o que que estava acontecendo lá embaixo. Só que, pra você ver como ele é forte politicamente - o espaço dentro de dois meses após as manifestações dos alunos foi transformado em vários bancos, e eles travaram o espaço e faziam você passar por como se fosse corredor, e colocaram umas plantas dentro dele, entendeu? Virou um monte de banco de arquitetura e com árvores no meio como se fosse um jardim, travando o espaço para não ter grande multidão, que poderiam se manifestar. Olha o que a universidade teve que fazer, pra poder conter os alunos: caso eles tivessem que fazer alguma manifestação então que eles fossem fazer na rua, não dentro do espaço da universidade, aonde congregava toda a comunidade. Não tinha quem estivesse dando aula que não fosse lá olhar, os professores tinham que parar de dá aula porque virava uma loucura. Então, veja só, como que isso é potencializado, né? (*J: o “x” da questão era o espaço*) Era o espaço! O problema todo estava no espaço! Eles criaram um espaço perigoso. Ninguém tinha colocado o olho em cima dele. Mas eles não imaginavam que o teatro iria fazer isso, que o teatro iria possibilitar a abertura dos estudantes saberem que aquele espaço era o ideal para fazerem as reuniões deles. Isso é legal pra falar sobre [a potência do] espaço. Abrir o espaço traz problema, né? Abrir espaço traz problema, mas também você recebe em troca. Ele te dá, mas ele também te tira. Ele dá possibilidades, mas tira também. Ele dá e tira. Porque ao mesmo tempo em que ele propicia um encontro mais comunitário, uma coisa mais aberta, ele também retira as possibilidades que são as interpretativas, e de vocês (*os atores*) terem que mexer com ele. Trabalhar com outro jogo de interpretação que possibilite ao ator conquistar esse espaço, que também não é fácil. Aí também tem tecnologia, que pode ser feito isso, mas aí a tecnologia também demais pode interferir, né? Mas são as agruras de você abrir o espaço. De botar ele na rua, botar ele em abertura, botar ele dentro da cidade, abrir ele para cidade, para pólis. Se abriu pra pólis vai se transformar, vai mudar, vai mudar o comportamento das pessoas em relação ao que elas estão vendo.

J: Certo, teve um momento que em que tu falaste de resignificação do espaço. Como tu vê essa resignificação do espaço dentro dos teus trabalhos? Como se dá essa resignificação? Em quais âmbitos?

L: As resignificações eram, especificamente sobre *Negro Cosme em Movimento*, das cidades históricas, eram das cidades históricas onde a Revolta da Balaiada passou. Pegando Nina Rodrigues, Caxias e Itapecuru - esses três espaços são históricos e a gente trabalhou dentro dos espaços históricos onde aconteceu a revolta. O potencial é maior do que você fazer em um outro espaço, por exemplo, uma praça pública em São Luís que não teve a ver com a escravidão. Se você for pensar em termos de escravidão teria que ser apresentado, que é uma coisa que teríamos ainda que fazer, na Praça dos Catraieiros, porque é o único lugar ainda que tem o registro de um processo de escravidão, onde chegaram os navios. Então tem um espaço histórico que está ali, chamando. Esses espaços tem um processo, um potencial de resignificação pro trabalho - da encenação - que é extremamente gratificante, gratificante no sentido de você perceber, por exemplo, como que um espaço [Pazzini interrompe a fala para explicar melhor] vamos pegar um exemplo daquele senhor de mais de oitenta anos, lá de Itapecuru-Mirim (MA) que depois de ver o espetáculo na praça onde Negro Cosme foi enforcado - ele vai fazer toda uma memorização de um processo escravagista que a família dele passou, pois era filho de escravo e agora tomara consciência de que havia uma figura que batalhou por ele. Antes olhava aquele espaço e não sentia, não tinha uma relação com ele e a partir do momento que ele viu a cena, ele resignificou o espaço pra ele dentro de um processo de memória, de ancestralidade da relação dele com o espaço, que é ancestral, o espaço está antes dele, tem uma história de ancestralidade do povo, da vida do povo dele. Agora, pra mim, a resignificação é muito mais potencial porque você faz no espaço real de que texto está falando. É aquilo que eu falei lá no começo: ele pode ser apresentado em outro espaço aberto que tem uma funcionalidade, ele continua tendo a funcionalidade dele, porque a encenação é muito simples, ela não tem muitas estratégias, ela não tem uma perna de pau do meio de rua, ela não tem, como se fosse um evento grandioso (**J: mirabolante?**), mirabolantes dentro da cena, ela é bem simples, ela é fala, uma ação forte do texto, (**J: em**

cima de uma vela de barco) em cima de uma vela de barco octogénaria, que traz a memória. Quem olha para a vela vai lembrar de um possível espaço, né? E da cena que está acontecendo. [Pazzini pergunta em tom de retórica] aonde está acontecendo? Que lugar que é? Lá em Caxias? Aonde o prefeito está? E se passa em cima de uma vela que também tem memória e se ela tem memória, se está rasgada, está suja, já está velha, então ela traz o elemento, um elemento poético. A vela vai se tornar poesia, ela poetiza a cena, ela dá uma força de ressignificado para cena. Agora, lá da questão dos espaços mesmo, nos específicos da Balaiada, que são três experiências realmente inesquecíveis, assim, pela força que o próprio espaço histórico dava para a representação. Os atores, todo mundo se imbuíam daquele espírito secular do que aconteceu ali. Vinha uma memória, que não foi a que nós vivemos, mas ela está impregnada no espaço. Ela não saía do que ele significou pra cada momento na Balaiada, nesses lugares.

J: A próxima pergunta norteadora da entrevista era como você percebia alguma modificação na relação habitante/cidade no pós-apresentação. Mas aí você já falou um pouco sobre aquele senhor que viu a apresentação em Itapecuru no pós-apresentação. Sobre o que muda naqueles habitantes, naquele espectador ou que foi levado a condição de espectador, sem perceber. Tu já falaste um pouco, mas se quiser tecer sobre uma outra experiência específica também.

L: Não, mas eu acho que tem outras histórias interessantes. Quando a gente começou a limpar lá na frente da cadeia⁸, aquele é um outro momento interessante. Por exemplo, do grupo chegar na cidade e a gente apresentar na frente de onde Negro Cosme foi preso e o público passante sabia que ia acontecer isso e viram os atores limpando e tirando todo o mato da faixa do local, você lembra que eles passavam e falavam assim: [Luiz Pazzini menciona fala de terceiros] *que vergonha essa prefeitura! Essa prefeitura é uma vergonha! Essa rua o tempo inteiro cheia e precisa vir gente de fora pra limpar a rua, pra fazer uma apresentação*

⁸ Luiz Pazzini refere-se a antiga cadeia pública da cidade maranhense de Itapecuru-Mirim, que atualmente funciona como a Casa de Cultura Professor João Silveira.

(?) como foi feito também na praça⁹ que eles mandaram um caminhão tanque de água limpar a praça que era cheia de tranquerada do mercado, que eles jogavam lá. O Sesc pediu para que a prefeitura lavasse o espaço que estava fedido, fedorento. Então, essas relações de interferências, elas provocam reflexões nas pessoas, incômodos, elas provocam incômodos. Por que? Porque é aquilo que eu falei lá no começo - o olhar, o olhar que as pessoas geralmente tem com relação ao espaço é um olhar simplificado, ele não penetra, não penetra nos nichos do espaço, no que o espaço dá enquanto arquitetura e na relação com o corpo, e no que isso te move. A altura do prédio, a massa da arquitetura, ela te provoca um achatamento, uma relação. É minúsculo o espaço cênico, o nicho, ele provoca outra coisa no corpo. As pessoas não tem noção, e elas lutam. Porque que espaço é político? Porque espaço está na guerra. Existe guerra porque existe conquista de espaço. Só existe a guerra porque se quer conquistar espaços. E a vida nossa é a conquista de espaços. Você não tem outra relação com o espaço se não for conquistar. Quando você fala de espaço, só espaço físico, de lugar - você está vivendo o tempo inteiro espaço e o que rodeia você está te atingindo de qualquer forma, porque está tudo em movimento e espaço é movimento. Então, qualquer espaço que você estiver, por exemplo, na relação que as pessoas mantem com o espaço dentro do ônibus, elas não percebem o quanto elas são massacradas - ou até percebem -, sentem no corpo que aquilo é um massacre cotidianamente, que ela tem noção também que o espaço, no trânsito, dentro de um carro, também é sufocante. Mas, ela não tem noção de como aquilo penetra no corpo dela. Então, a luta na vida, a luta é pelo espaço, pela conquista de espaços. Enquanto você não ampliar o espaço interno, o espaço externo te engole. O espaço interno tem que ser ampliado, você tem que enxergar o espaço externo, o que está fora, para poder o trazer pra dentro, pra expandir o que está dentro. Então é uma troca, é uma dialética entre espaço externo e espaço interno, por isso que está na relação com o ator, porque o ator trabalha isso. Ele vai trabalhar a relação interna dele e como aquele espaço mexe com ele internamente, como aquele espaço externo entra dentro dele e transforma ele em um potencial, numa

⁹ Luiz Pazzini refere-se a Praça do Mercado de Itapecuru-Mirim, espaço onde Negro Cosme foi enforcado a vista de todos. Na encenação, esta praça, após o cortejo que sai da Casa de Cultura Prof. João Silveira, recebe os atos finais do espetáculo, nos quais se representa um diálogo fictício entre Duque de Caxias e Negro Cosme, minutos antes da execução deste último.

potência de se abrir, porque ele tem que se abrir pro espaço externo e ele só se abre se ele se abrir internamente, porque senão ele fica pequeno em cena. (***J: se ele se abrir, ele potencializa a cena também?***) Isso, só se abrindo é que ele potencializa a cena e atinge o espaço por maior que ele seja.