



UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS
COORDENAÇÃO DO CURSO DE LICENCIATURA EM TEATRO

JOÃO VICTOR DA SILVA PEREIRA

ABREM-SE AS CORTINAS DO PALCO DA MEMÓRIA:

diálogos com o real em Negro Cosme em Movimento do Grupo Cena Aberta.

São Luís

2019

JOÃO VICTOR DA SILVA PEREIRA

ABREM-SE AS CORTINAS DO PALCO DA MEMÓRIA:

diálogos com o real em Negro Cosme em Movimento do Grupo Cena Aberta.

Monografia apresentada ao Curso de Teatro
Licenciatura, da Universidade Federal do Maranhão,
para obtenção do grau de Licenciado em Teatro.

Orientadora: Profa. Dra. Fernanda Areias de Oliveira

São Luís

2019

Capa: Fotografia do quadro "Negro Cosme", Cláudio Costa (2014). Tintas oriundas de material orgânico do mangue, sobre pano.

Ficha gerada por meio do SIGAA/Biblioteca com dados fornecidos pelo(a) autor(a).
Núcleo Integrado de Bibliotecas/UFMA

Pereira, João Victor da Silva.

ABREM-SE AS CORTINAS DO PALCO DA MEMÓRIA : diálogos com o real em Negro Cosme em Movimento do Grupo Cena Aberta / João Victor da Silva Pereira. - 2019.

71 p.

Orientador(a): Fernanda Areias de Oliveira.

Monografia (Graduação) - Curso de Teatro, Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2019.

1. Grupo Cena Aberta. 2. Memória. 3. Performatividade. 4. Poéticas do real. 5. Teatro Maranhense. I. Oliveira, Fernanda Areias de. II. Título.

JOÃO VICTOR DA SILVA PEREIRA

ABREM-SE AS CORTINAS DO PALCO DA MEMÓRIA:

diálogos com o real em Negro Cosme em Movimento do Grupo Cena Aberta.

Monografia apresentada ao Curso de Teatro
Licenciatura, da Universidade Federal do Maranhão,
para obtenção do grau de Licenciado em Teatro.

Orientadora: Profa. Dra. Fernanda Areias de Oliveira

Aprovada em: ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Arão Paranaguá de Santana
Universidade Federal do Maranhão

Profa. Dra. Gisele Soares de Vasconcelos
Universidade Federal do Maranhão

Prof. Me. Leandro Lago Santos Pinheiro
Instituto Federal do Maranhão

AGRADECIMENTOS

A minha trajetória universitária e o percurso de escrita desta monografia foram permeados de várias provações em que seria impossível se eu não tivesse o apoio de pessoas queridas e que acreditassem em meu potencial durante esta estadia na graduação em Teatro.

Então, começo agradecendo a minha mãe, Ana Maria, que com garra de mãe brasileira me criou e apoiou as minhas escolhas, mesmo que de ora outra as fizesse desconfiar e “trocar o beço”. Porém bastava eu dizer que seria assim que seguiria para ela dizer “estamos juntos”. Obrigado por se permitir crescer comigo.

A Luiz Pazzini, mestre dos caminhos, o meu oráculo que confio para conselhos e segredos. Obrigado por me amparar em momentos tão necessários e por ver em mim um potencial quando despretensiosamente fui assistir a um ensaio do grupo Cena Aberta. Jamais poderia imaginar que decidir ir àquele ensaio as coisas se revelariam diante dos meus olhos. Agradeço pela humildade em partilhar, de seu modo, a transformação que o teatro pode ocasionar em um ser humano.

À Fernanda Areias, orientadora e amiga, em que de uma fagulha fez um incêndio. Nesse encontro que se fez em 2016 jamais consegui ser o mesmo, me enxerguei enquanto produtor de conhecimento e a nunca me subjugar. Você é inspiração, obrigado pelos desafios e a sempre mostrar que posso ir além.

Às minhas irmãs de sangue Flávia Karoline, Ana Karolina, Victória Luiza e Glauce Monike, por sempre se mostrarem um porto seguro e conforto mesmo em momentos que foram difíceis de enxergar. Às minhas irmãs de caminhada: Jairiane Muniz, por ser o condimento especial da minha alegria, nossa caminhada que se iniciou em 2007 ainda tem muitos frutos a brotar, obrigado pela partilha e por acreditar na humanidade, você é meu fôlego; Andressa Passos, que com a sua presença-ventania me tira de zona de conforto e me faz ver para além do que consigo lidar, obrigado pelos conselhos e pelas verdades que eu precisava ouvir. (risos)

À Fernandinha Marques por ser meu exemplo de simplicidade e artimanhas; à Andressa Alves pelos seus raros sorrisos, que agora constantes, e

admiração diários e que foi responsável pelas ilustrações deste TCC; à Yeda Stela, a rosa que embarca em minhas ideias, a companheira confidencial que a vida colocou em meu caminho, a combustão que as vezes esqueço que preciso.

Aos meus parceiros de cena Tiago Andrade, Necylia Monteiro, Lúgia da Cruz, Larissa Ferreira que formaram me formando, artistas e companheiros de vida que se mantiveram sempre ao meu lado. A Inaldo Lisboa, por ter sido responsável pelo meu primeiro contato direto com o teatro no ensino médio do IFMA, Fazend'Arte ficará em meu coração para sempre. Aos amigos Alana Araújo, Gilberto Martins, Donny dos Santos; Samuel Chaves, Andressa Carvalho, Lyssa lame, Júlia Martins, Nilton Almeida, Luama Rodrigues, Thyelle Aguiar, Celso, Hevylla Maria, Aline Coutinho, Mônica Moretti, Cadu Marques; Gilvan Corrêa; Patrícia Moura; Fernanda Souto; Madson Fernandes; Victor Oliveira; Ítalo Carvalho; Carina Fernandes e Francyelson Sena por serem refúgios e se tornarem amizades irrevogáveis. A Victor Fernandes pela parceria e companheirismo, por desafiar as minhas fronteiras relacionais, por ser amparo e zona de (des)conforto.

Aos professores Arão Paranaguá, Gisele Vasconcelos, Tissiana Cavallhedo e as artistas Renata Figueiredo e Rosa Ewerton por me mostrarem inúmeras formas de ser artista-docente, me ajudando a me constituir também como humano, ator, pesquisador e produtor cultural.

Às forças intangíveis que me acompanham e que sempre me direcionam à luz. Ao meu gato Frajola pela companhia e afeto mútuo. À Universidade Federal do Maranhão, aos demais colegas da turma 2014.1, e ao nosso querido Luiz Inácio Lula da Silva, símbolo de resistência e que hoje se encontra preso por façanhas arbitrárias de uma política feita por ratos de esgoto. A história a contrapelo lhe dará seus merecidos louros.

[...] mas apesar da corda apertada, a verdadeira história não foi degolada, pois em cada canto no futuro, o canto dos vencidos irá ecoar para que se revogue a verdade escrita na história com tintas de sangue. E as condecorações expostas nas estantes não irão mais se sustentar, cairão por terra. E dessa mesma terra, os mortos não aceitarão as suas tristes sinas. Eu era mentira escarrada no chão, agora sou a verdade que paira por cima.

(Tiago Andrade, Cofo de Parafernália)

RESUMO

A presente pesquisa visa traçar alguns diálogos estabelecidos entre as poéticas do real no teatro e o espetáculo “Negro Cosme em Movimento”, do Grupo Cena Aberta (MA). Inicialmente, a abordagem se apresenta como um breve histórico do grupo e aponta algumas primeiras relações com do seu fazer artístico e a noção de real, por meio de suas relações com a memória na composição visual do espetáculo, onde se propõe uma análise minuciosa das concepções das ideias, processo criativo, plástico e estético, e explanando as etapas de produção. Em seguida, a análise se direciona para as apresentações do espetáculo nos espaços das cidades-estações relacionados a narrativa da peça, onde o conceito de real vai se imbricando com as ideias de espaço, memória e conceitos operativos advindos dessa relação, como o *site specific theatre*. Acompanhando a rota de liberdade de Negro Cosme o capítulo se encerra numa proposta de libertação do personagem através do contato com esses espaços reais e as memórias ancestrais dos espectadores. Finalmente, a monografia propõe uma discussão sobre as práticas do grupo Cena Aberta, no contexto do espetáculo citado, operacionalizando as noções contemporâneas sobre performatividade, espaço performativo e recepção tátil.

Palavras-chave: Teatro Maranhense; Poéticas do real; Performatividade; Memória; Grupo Cena Aberta.

ABSTRACT

This academic research aims to discuss about the ideas between the real theatre's poetics and the theater play "Negro Cosme em Movimento", produced by Grupo Cena Aberta (MA). The group's historical background is addressed in the first part of the text, showing the first connections exposed by the process of art making and the concept of "real theatre". The correlation between the sense of memory for theatre play's visual composition was used, proposing a detailed analysis of the the creative, plastic and aesthetic process, which helps to explaining the different stages of producing. Then, the research dives into Negro Cosme em Movimento's presentations, which take place on the actual territories (city-stations) showed in the character's narrative. The "real theatre" is, then, exposed, mixed with the ideas of space and memory, such as the concept of "site specific theatre". The public go along with Negro Cosme during his path of freedom, and the play ends with the total liberation of the character through the contact with these real spaces/territories, and the contact with the spectators' ancestor memories. At the end, this academic research discuss about the practices of the Grupo Cena Aberta, using the characteristics of the theatre play mentioned and emphasizing it's contemporary notions, including performativity, performative space and tactile reception.

Keywords: Maranhense theatre; Real's theatre poetics; Performativity; Memory; Grupo Cena Aberta.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Imagem 01 - Vela de barco octogénaria.....	19
Imagem 02 - Vela sendo ressignificada na encenação do espetáculo	19
Imagem 03- Luiz Pazzini em processo de restauração da vela.....	20
Imagem 4 - Palheta de Cores	21
Imagem 5 - Grupo Cena Aberta em processo de tingimento.....	22
Imagem 6 - Alguns exemplos de panos tingidos.....	22
Imagem 7 - Saia do dançarino.....	22
Imagem 8 - Farda Duque de Caxias.....	22
Imagem 9 - Capa-quadro.....	23
Imagem 10 – Adorno	24
Imagem 11 - Tiara artesanal	24
Imagem 12 - Personagem Anjo Infeliz.....	25
Imagem 13 - Personagem Anjo Infeliz 2	25
Imagem 14 – Ilustração do esquema da Encenação em Movimento.....	32
Imagem 15 - Experimento de "O enforcamento de Negro Cosme"	38
Imagem 16 - Espetáculo "BR-3".....	41
Imagem 17 - Ilustração do mapa do Maranhão.....	44
Imagem 18 - Apresentação de estreia do espetáculo Negro Cosme em Movimento.....	44
Imagem 19 - Apresentação de estreia do espetáculo Negro Cosme em Movimento 2... ..	44
Imagem 20 - Elenco e encenador visitando os fossos das ruínas	46
Imagem 21 - Atriz Brenda Oliveira experimentando possibilidade do espaço	46
Imagem 22 - Atores e participantes da oficina.....	46

Imagem 23 - Elenco se preparando para a apresentação.....	46
Imagem 24 - Apresentação do Anjo Infeliz	48
Imagem 25 - Apresentação nas ruínas.....	48
Imagem 26 - Encenador Luiz Pazzini e atriz Tieta Macau.....	50
Imagem 27 - Os atores do elenco em limpeza.....	50
Imagem 28 - Apresentação da performance "O Anjo Infeliz"	51
Imagem 29 - Apresentação da performance "O Anjo Infeliz" 2.....	51
Imagem 30 - População em cortejo com os atores	52
Imagem 31 - QR Code	52
Imagem 32 - Ilustração do percurso feito em cortejo.....	53
Imagem 33 - Apresentação do último fragmento do espetáculo.....	53
Imagem 34 - Parte do público assistindo à encenação.....	53
Imagem 35 – Oficina ministrada pela então licencianda em Teatro Doroti Martz...	56
Imagem 36 – Grupo em visita ao Quilombo da Ilha – Nina Rodrigues (MA)	56
Imagem 37 - Apresentação do espetáculo na Praça Rui Fernandes Costa	57
Imagem 38 - Apresentação na Praça Nauro Machado	57
Imagem 39 - Diagrama ilustrativo das poéticas cenabertianas	66

LISTA DE QUADROS/TABELAS

Tabela de Repertório de Apresentações de Negro Cosme em Movimento.....	33
Tabela de Significações dos Espaços de Apresentação.....	63

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO TÁTIL: da extensão à pesquisa	15
1 A VISUALIDADE DA CENA NO PALCO DA MEMÓRIA – ALGUNS DIÁLOGOS COM O REAL	18
2 O TEATRO, O TECIDO URBANO E A ROTA DA LIBERDADE DE NEGRO COSME	27
3 POR UMA POÉTICA CENABERTIANA	59
CONSIDERAÇÕES FINAIS ou asperezas dialógicas	68
REFERÊNCIAS	70

INTRODUÇÃO TÁTIL: da extensão à pesquisa

O teatro enquanto linguagem do campo das ciências humanas e das artes, se constitui como um saber em constante transformação, no qual as suas inúmeras formas de abordagem lhe conferem um campo vasto de inteligências onde se acaba por constatar que é quase impossível delimitar as fronteiras conceituais que o circunda. E são nessas fissuras dialógicas que se abrem no decorrer das suas discussões na contemporaneidade e ao entender esta linguagem como um campo de conhecimento mutável e de relevância social é que esta pesquisa se subscreve.

Faço parte do Grupo Cena Aberta desde o ano de 2012, quando ainda não era discente da universidade e tive a oportunidade de vivenciar o teatro em sua forma mais crua e política – a representação para uma reflexão social. Integrando o elenco desde então, em caráter extensionista, participei de eventos acadêmicos, festivais de teatro, em âmbito nacional e internacional e onde também melhor vivenciei as dinâmicas de produção de um grupo de teatro em contexto maranhense. Ao entrar no curso de Teatro, da Universidade Federal do Maranhão, me deparei com um mar de possibilidades e constatações em que a prática cenabertiana encontrava seus ecos. Foi então que as premissas contemporâneas do teatro na cidade se revelaram como um caminho investigativo interessante para se relacionar com as práticas do “Negro Cosme em Movimento” e os nichos urbanos que o aportaram. As inquietações desta possível relação deram o fôlego suficiente para que chegasse a este trabalho *in process*: “qual a relação que o espetáculo estabelece com a cidade?” “Do que da cidade se apropriou para que houvesse uma possível potencialização?” “De que forma a cena potencializou os espaços-cidades onde apresentou?”

Destarte, tomando como ponto de partida o espetáculo “Negro Cosme em Movimento” do Grupo Cena Aberta (MA), de repertório intenso e singular e considerando as suas formas de concepção e de inserção no meio social por intermédio das suas apresentações, busco traçar alguns diálogos possíveis que o espetáculo em questão levantou ao se inserir em contextos reais, durante a sua trajetória. O espetáculo, entre fatos históricos e ficção, tem em seu cerne narrativo as complicações históricas da Balaiada, assim, dividindo-se em três estações de

memória: 1) Estação Vila da Manga do Iguará/Nina Rodrigues; 2) Estação Caxias; 3) Estação Itapecuru-Mirim.

Assim, por meio de uma análise visual e da concepção estética e plástica do espetáculo, opto, primeiramente, por uma breve análise dos elementos cênicos que compõe a visualidade do espetáculo e correlaciono como os primeiros contatos com o real, uma vez que estes elementos estão imbuídos de memórias e significações estéticas que acabam por se configurar como asperezas, arestas expostas que oferecem condições de ir além da história, tecer memórias e relações com o real.

No segundo momento, a partir da análise do acervo pessoal do grupo, como também de materiais de mídia, análise de conteúdo de escritos e entrevistas com o elenco e o encenador Luiz Pazzini, junto a um cruzamento bibliográfico, priorizo por explanar acerca da metodologia de trabalho do grupo em suas montagens e lançando mão de uma rápida cartografia do repertório do espetáculo, faço o recorte de três cidades maranhenses por onde o espetáculo “Negro Cosme” passou e que estão diretamente ligadas a narrativa da peça - Nina Rodrigues, Caxias e Itapecuru-mirim – para traçar, a partir de uma revisão bibliográfica, em quais esferas estes diálogos com o real se dão. Para isso me ateno não somente ao específico ato espetacular nessas cidades-estações, mas também às dinâmicas estabelecidas entre o grupo e o espaço, no antes e depois da apresentação. É então que proponho uma relação com conceitos operativos proposto pelas premissas do teatro contemporâneo e a cidade, como o site specific theatre, na tentativa de propor uma indissociação do espetáculo analisado com o seu site de apresentação, em uma proposta menos física e arquitetônica para dar lugar a abordagens mais intangíveis, de potências do imaterial, da memória do espaço e do seu público.

Por conseguinte, as discussões nos levam a operacionalização de algumas tendências do teatro contemporâneo que neste caso, levanta-se a hipótese de que são os aportes conceituais necessários para que ocorra os diálogos com o real. O conceito de performatividade se faz discutível nessa abordagem por seus desdobramentos e possibilidades de discussão, e através dela cria-se espaço a outras abordagens, como o a performatividade do espaço e a recepção tátil, onde vislumbra-se um protagonismo da experiência do espectador frente a obra.

O escrito, por fim, não pretende fechar em si uma fronteira conceitual, pelo contrário, a ideia central é levantar essas possibilidades de diálogos que um único espetáculo pode suscitar em sua trajetória pela via de suas territorialidades, emergindo saberes híbridos e desfronteiriços.

1 A VISUALIDADE DA CENA NO PALCO DA MEMÓRIA – ALGUNS DIÁLOGOS COM O REAL

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, coordenado pelo professor mestre e encenador Luiz Pazzini 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 pautam 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, montando e circulando com espetáculos que vieram a atingir o circuito profissional teatral da cidade, participando de editais de fomento cultural e festivais, a exemplo: ABC da Cultura Maranhense (2011) e Negro Cosme em Movimento (2012).

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 recorte desta pesquisa – Negro Cosme em Movimento – 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 consequentemente criando fricções com o real.

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.

Começamos pela vela de barco comprada de um pescador que carrega consigo 80 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.



Imagem 01 - Vela de barco octogenária sendo usada para sua finalidade inicial. Carrega consigo todas as memórias desses 80 anos que estão imergidas em sua composição plástica.

Fonte: acervo do grupo.



Imagem 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.

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)

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.



Imagem 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 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 essa 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!¹



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

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 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 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

¹ Personagem Negro Cosme em embate com Duque de Caxias, em um diálogo fabular no texto da peça “Caras Pretas” (Nascimento, 2015)

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.



Imagem 5 - Grupo Cena Aberta em processo de tingimento, em oficina com o artista plástico Cláudio Costa.
Fonte: acervo do grupo (2013)



Imagem 6 - Alguns exemplos de panos tingidos em contato com o mangue.
Fonte: acervo do grupo (2013)



Imagem 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)



Imagem 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)

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

tornou-se uma obra itinerante - o quadro estaria em todas as apresentações do espetáculo, sendo utilizado pelo ator.



Imagem 9 - Capa-quadro: o quadro confeccionado em pano resistente e com materiais de manguê pelo artista plástico Cláudio Costa, que se tornou uma obra visual itinerante, no espetáculo Negro Cosme em Movimento.
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 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.²



Imagem 10 - Adorno que fazia relação direta com o material e textura do restante do figurino.

Fonte: Igor Nascimento (2014)



Imagem 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-espço-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 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.

² 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.



Imagem 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)

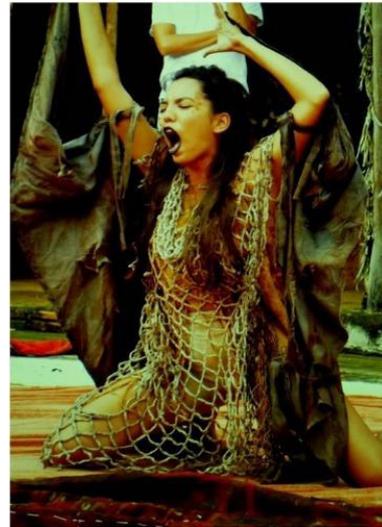


Imagem 13 - idem.
Fonte: acervo do grupo.

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.

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 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.

Estas relações que o grupo se dispõe em travar com a composição visual do espetáculo se dar por uma característica performativa no seu fazer. Irei aprofundar melhor essas questões em um momento posterior mas vale ressaltar essa questão para entendermos o elucidado até aqui e o que está por vir. 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 mais a cima neste capítulo e que irei me debruçar com mais afinco posteriormente, que se relaciona ainda mais 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”. 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 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/cenográfica do fazer teatral do espetáculo em questão.

2 O TEATRO, O TECIDO URBANO E A ROTA DA LIBERDADE DE NEGRO COSME

*Nossas imagens do passado e do futuro são
imagens do presente continuamente
recriados.*

(Livia de Oliveira)

O local concebido para o acontecimento teatral sempre foi um termômetro para as transgressões da linguagem do teatro no decorrer dos tempos. O teatro contemporâneo por sua vez, se mostrar diverso e complexo, o que lhe confere a diversidade e transdisciplinaridade como tônica das suas manifestações, assim, o espaço no teatro acaba apresentando múltiplas formas de abordagens.

Mantovani (1989) em sua obra “Cenografia” define o conceito para o lugar teatral: “O lugar teatral é composto pelo lugar do espectador e pelo lugar cênico – onde atua o ator e acontece a cena” (MANTOVANI, 1989, p. 7), contudo a questão do espaço cênico é uma discussão de grande efervescência no que tange a sua definição e composição no teatro contemporâneo. Aquilo que se elabora como cenografia e arquitetura cênica, por esta perspectiva acabam por uma associação orgânica, fazendo deles uma relação indissociável. Assim, por vezes a cenografia é concebida e definida a partir da arquitetura em que ela irá se inserir, como a arquitetura também pode ser definida a partir das concepções cenográficas. Desta forma dilata-se o conceito de cenografia e espaço teatral para novas abordagens, ampliando-se os horizontes de discussão em busca de novas transgressões.

Em uma emergente caminhada de artistas e grupos em direção oposta ao teatro em lugares convencionais desde a década de 1960, onde as relações com o objeto artístico estão se metamorfoseando e eclodindo uma ruptura de determinados condicionamentos da arte moderna, desvenda-se um leque de possibilidades de aproximação da arte, e conseqüentemente do teatro, com o real.

Tal aproximação se deu, não somente no âmbito estético, mas político, cultural e social, onde começa a se questionar as instituições, o lugar da arte, o mercado e o público desta. De certo, começa a se estruturar o que hoje conhecemos por arte contemporânea, onde:

Na tentativa de reavaliar os espaços institucionais, em si, idealizados, os artistas buscaram novos lugares, promovendo, conseqüentemente, novas manifestações estéticas. O espaço asséptico da galeria 'cubo branco', puro e descontaminado, foi substituído pelo espaço impuro e contaminado da vida real. Surgem os espaços alternativos para a arte: as ruas, os hospitais, os cruzamentos de trânsito, os mercados, os cinemas, os prédios abandonados etc. (CARTAXO, p. 03, 2009)

O que Zalinda Cartaxo atribui às galerias, nas artes visuais, se assemelha às transformações da relação com o prédio teatral, no teatro. Surge aqui um seguimento de apropriação da silhueta da rua para as criações e apresentações teatrais por entender a cidade como um espaço geográfico de multifuncionalidades, de diversos segmentos, de usos sobrepostos e que ocasionaram um vislumbamento sob as suas contingências.

Imbuídas dessas emergentes contaminações do espaço público, as artes do corpo – como o teatro, a performance e a dança – começam a projetar múltiplas formas de relacionamento com o tecido urbano, que estão diretamente relacionadas com o seu modo de conceber uma obra artística, além de um posicionamento de indissociação desta com o espaço urbano, propondo intervir, modificar e contatar as suas potências materiais ou imateriais, por constatar a sua relevância e contribuição para a obra artística em processo.

Assim, a partir das constatações levantadas até então nota-se a cidade composta por seus ritmos próprios estabelecidos pelo convívio social, imbuída de uma teatralidade que lhe é inerente – as pessoas que circulam nas ruas rumo a objetivos próprios, vivendo e trabalhando elucidam esta dinâmica - e o teatro, por sua vez, quando se apodera dessas multifacetadas urbanas induz a uma inevitável ruptura do fluxo cotidiano ao intervir, invadir e adequar-se a estes espaços no qual o teatro não pertence naturalmente. Propondo assim, uma atitude transgressora, uma vez que o espaço multimodal da cidade estava reservado especialmente para suas funções específicas, onde qualquer atividade que esteja deslocada dessa demarcação constitui, de certo modo, uma transgressão.

Uma breve mirada para o escopo das pesquisas teatrais desenvolvidas pelo Grupo Cena Aberta (MA) observa-se nitidamente um direcionamento consistente para as questões que envolvem a memória negra como mola propulsora

de suas criações cênicas, a exemplo: *A missão* (1998)³, que aborda como tema central a revolução Haitiana; *Diálogo das Memórias: O Diálogo das Memórias: Imperador Jones* (2006), fábula que serviu como texto-base para um trabalho que consistia na abordagem de implicâncias territoriais e de etnia; *Negro Cosme em Movimento* (2012), ficção e realidade inter-alimentadas para tecer a história não-contada de um dos maiores líderes revolucionários do Brasil em período regencial, no Maranhão. Vale ressaltar que mesmo as montagens que tinham como texto inicial narrativas direcionadas para outro contexto de espaço e tempo, o trabalho do grupo era direcionado para uma adaptação de reconhecimento da história local.

Somado a isto, a prática metodológica adotada pelo grupo acompanha tendências do teatro contemporâneo no que diz respeito à construção dos saberes dessa linguagem, ao *modus operandi* e de suas relações com a obra, sejam elas direcionadas para um caráter político da obra ou processo ético do artista, seja pela sua atitude transgressora de questionar o lugar do fazer teatral em seu tempo.

Tais abordagens bem se inserem na ideia de teatro experimental, haja vista que os espetáculos em criação do grupo assumem a sua característica fulcral de fruição de exercício cênico permitindo que este, naturalmente exerça a sua autonomia diante do tempo e espaço em que se coloca ao explorar as possibilidades de construção de uma encenação heterogênea. Tal tomada se faz possível por entender a criação cênica como uma atitude subversiva, transgressora, onde “experimental pressupõe que a arte aceita fazer tentativas, até mesmo de errar, visando à pesquisa do que ainda não existe ou uma verdade oculta”. (PAVIS, 2007, p. 389)

Ao definir as práticas do grupo em uma identidade experimental se faz entender tais práticas como direcionamentos de abordagem para o que se vem levantando como tendências do teatro contemporâneo, lhe conferindo como usual uma versatilidade no processo de criação e no entendimento de obra artística, transferindo a sua ideia de “acabada”, “obsoleta”, para um viés de “em construção”, “inacabada”, garantindo à obra um constante “movimento”.

³ *A Missão*, texto de Heiner Muller, foi encenado quando o grupo ainda se chamava *YaWara*, em uma composição diferente.

Dentre essas versatilidades aqui apostadas, há uma questão que se revela cara ao teatral experimental - e conseqüentemente ao teatro contemporâneo - é o uso de espaços alternativos para o seu acontecimento, uma vez que a conquista de novos espaços como fábricas, estádios, praças públicas, galpões, para a prática teatral, além de estar diretamente ligado a ausência de incentivos financeiros públicos, perpassa para uma escolha estética, vai de encontro a liberdade da arte, ao não enclausuramento do seu saber, à democratização cultural e uma atitude perante a tradição, a instituição e à exploração comercial. Esta conquista de novos espaços para eventos teatrais adiante defronta-se também com as questões estéticas de uma obra artística, onde o espaço inusitado toma para si uma importância na representação do espetáculo. Nele se percebe a sua autônoma potência, tornando-se parte fundamental para a apreciação, uma vez considerada os seus valores emergentes, tais quais, a arquitetura e a história.

E nesta caminhada de romper com essa sensação de “aprisionamento artístico” revela-se também essa aproximação inevitável do público e de sua relação com a obra artística. Público este que, na condição de habitantes de metrópoles, se blindam das influências externas e se recolhem para não serem atingidos pelas mazelas do núcleo, que não se deixam afetar pelo espaço da cidade, em uma ideia de homogeneização do medo e o consentimento de estarem mais protegidos em lugares privados, em seus carros, enclausurados que os tornam impossibilitados de agir e transformar o seu meio, a sua cidade (BOITO, 2016).

Em contraponto a isso reafirma-se a preocupação dos fazedores de arte, na condição de pensadores da realidade, em como se mover para refletir sobre como se tem relacionado com a cidade, com a realidade, assim, indagando a prática teatral no urbano.

O fazer artístico do Grupo Cena Aberta se deixa atingir por essas indagações. Em sua prática artística-pedagógica o espaço da cidade sempre foi ponto crucial para impulsionar as suas criações, dar-lhe-ei uma característica de “aglutinador e vetor transformador da encenação” (SOUZA, 2013). Com o seu aspecto experimental, as obras produzidas pelo grupo instintivamente clamam por novos espaços para se abrigar, quais sejam: aqueles que proporcionem experiências intimistas e propiciem relações fisiológicas entre público e espetáculo. O espaço não é somente suporte para encenação, passa por uma transmutação de

ser a cena propriamente dita ao instaurar o seu próprio discurso. Pereira (2013) bem analisa a relação concebida que o grupo Cena Aberta trava com o espaço urbano:

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. (PEREIRA, 2013, p. 104)

Para melhor demonstrar trago à luz o processo de montagem do espetáculo em destaque nesta pesquisa, “Negro Cosme em Movimento”, no qual o encenador Luiz Pazzini explora a abordagem metodológica *work in process* (COHEN, 1998), onde foram realizadas experimentações dos fragmentos do texto “Caras Pretas” em espaços não-convencionais à prática teatral, a fim de lhes sugerirem uma indissociação entre a cena e seu espaço de apresentação.

O entendimento de inacabamento da obra teatral é uma postura muito cara ao teatro contemporâneo e experimental, como conseqüentemente ao grupo Cena Aberta. A sua prática que se debruçada sobre a vertente contemporânea de teatro colaborativo, propõe uma horizontalidade nos meios de criação do produto artístico, que por vezes abre-se margem para as inúmeras interferências dos agentes criadores, entre eles encenador, dramaturgo e atores. No caso de “Negro Cosme”, imbricado por esses apontamentos, o grupo define como metodologia a “Encenação em Movimento”, onde a pesquisa sobre o trabalho cênico está em contínuo processo, sofrendo alterações, se fragmentando, se reformulando, sendo enriquecida pelos aportes teóricos do elenco, reelaborações do dramaturgo, da recepção coprodutora dos espectadores e dos participantes da oficina performativa interdisciplinar inclusiva.

O espetáculo tomou como aporte a estética da fragmentação, que permite uma versatilidade em seu processo. Antes da montagem propriamente dita, os atores passaram pelo processo de experimentação do texto “Anjo Infeliz” de Heiner Muller, que faz alusão à nona tese de Walter Benjamin sobre os conceitos da história, que por sua vez analisa o quadro *Angelus Novus* (1920), de Paul Klee. O cerne do texto em questão direcionava para questionamentos acerca do compromisso que temos com a memória enquanto fazedores de arte e encaminhava as experimentações para a resignificação de objetos, a propulsão de espaços

alternativos e a consciência crítica sobre a importância de estar adentrando um terreno de escombros, de memória.

[...] a fragmentação de um acontecimento acentuada seu caráter processual, impede o desaparecimento da produção no produto, o mercadejamento, torna a cópia um campo de experimentação através do qual o público pode co-produzir. Não acredito que uma história que tenha “pé e cabeça” (a fábula no sentido clássico) ainda seja capaz de dar conta da realidade. (MÜLLER apud KOUDELA, 2003).

Como apontado por Müller, esta configuração de processo criativo acarreta uma característica singular a este – o de abertura ao externo, o de proposição do externo a ser partícipe, o espectador como coprodutor. Não à toa o sufixo “em movimento” compõe o título da peça, o espetáculo sujeita-se as intempéries e experiências que o atravessa em sua jornada, atribuindo-lhe intertextualidades que através de ressonâncias poéticas enriquecem a narrativa e a encenação, e “ampliando o horizonte de leitura” (PAVIS, 2007, p. 214). Na ilustração abaixo elaborada por Pereira (2013) conseguimos observar o funcionamento da construção de um objeto teatral elaborado pelo grupo, onde sugere uma relação horizontal no processo de criação, assim como a pesquisa contínua sobre os conteúdos da cena.



Imagem 14 – Ilustração do esquema da Encenação em Movimento do Grupo de Pesquisa Teatral Cena Aberta.
Fonte: PEREIRA, 2013, p. 98

A experimentação de espaços são ponto fulcral na encenação em movimento do espetáculo. A disposição da relação corpo-espaço estabelecida no processo se fisicaliza quando, por exemplo, o grupo quando na cidade de Alcântara (MA) visita o antigo porto de Nazaré, local responsável pelo desembarque desenfreado de pretos escravizados para mão de obra em engenhos da região, em período escravocrata, para pesquisa de suas reminiscências e discursos físicos que ecoam nos diálogos do espetáculo. Assim como aconteceu na apresentação no então conservado pelourinho em frente às ruínas da igreja matriz e da antiga cadeia pública da referida cidade, onde escravizados eram açoitados por suas desobediências, em público. Aquela apresentação do fragmento “Enforcamento de Negro Cosme”, tinha um caráter preponderante de investigação, prescindindo de um público, mas como o espaço faz parte de um dos monumentos históricos da cidade de grande fluxo de turistas e moradores, a aglomeração foi inevitável.

Abaixo, segue um levantamento do repertório de apresentações de “Negro Cosme em Movimento” para que possamos melhor visualizar as suas datas e ações concomitantes às apresentações.⁴

2012			
PERÍODO	AÇÃO	LOCAL	INFORMAÇÕES
25 de julho	Apresentação	64a. SBPC – Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência – UFMA – São Luís	Estreia do espetáculo
24 a 26 de outubro	Oficina	23ª edição da Feira do Livro do Sesc - Caxias	Com o tema: Na Balaiada da Poesia. Com oficina

⁴ Neste levantamento me ative somente as apresentações do espetáculo Negro Cosme em Movimento, as apresentações-pesquisa – as quais prescindiam de público -, e as oficinas, quando está houve a inserção dos participantes na apresentação do espetáculo junto com o elenco do grupo. Assim, deixando de fora algumas outras ações que permeiam a trajetória do espetáculo, como: apresentações-pesquisa que antecederam a montagem do espetáculo; apresentações da performance do Anjo Infeliz – prólogo da peça -, como evento único e; as oficinas que Luiz Pazzini ofertava para o interior do Maranhão em programas desenvolvidos pela UFMA, onde ele tinha em seu ceme metodológico o uso do texto “Caras-Preta”.

27 de outubro	Apresentação	23ª edição da Feira do Livro do Sesc - Caxias	Com o tema: Na Balaiada da Poesia. Com oficina
09 /novembro	Apresentação	7ª Mostra Sesc Guajajaras de Artes – Itapecuru-mirim	
20 de novembro	Apresentação	Dia da Consciência Negra - Hall do Sesc Deodoro – São Luís	
28 de novembro	Apresentação	7ª Mostra Cinema e Direitos Humanos na América do Sul	
28 de novembro	Apresentação	Seminário A REINVENÇÃO DA POLÍTICA: Contribuições da Educação – CCH/UFMA – São Luís	
15 de novembro a 01 de dezembro	Oficina	No CEMMM - Centro de Ensino Prof. Mario Martins Meireles - Pedrinhas, coordenado pelo prof. Luís Antônio Freire. – São Luís	
06 de dezembro	Apresentação	XII Encontro Humanístico do CCH – UFMA – São Luís	Apresentação com os alunos do Grupo de Teatro do CEMMM - Centro de Ensino Prof. Mario Martins Meireles - Pedrinhas, coordenado pelo prof. Luís Antônio Freire.
2013			
PERÍODO	AÇÃO	LOCAL	INFORMAÇÕES
02 de fevereiro	Apresentação	Tambor de Promessa Rosa, no terreiro de candomblé, São Luís.	

12 de fevereiro	Pesquisa	Pelourinho na Praça da Matriz - Alcântara	Apresentação-pesquisa em locais históricos.
27 de março	Pesquisa	Paço Imperial - Praça XV. Rio de Janeiro	Apresentação em frente ao Paço Imperial, onde foi assinado a lei áurea. O grupo estava no Rio para participação do festival home theatre com outro espetáculo – Lulu.
10 e 14 de junho	Apresentação	Festival de Teatro Universitário - Ponto de Vista. – São Luís	
4 de agosto	Apresentação	Nina Rodrigues	Com oficina.
15 de junho	Pesquisa	Espaço do Nhozinho Santos – São Luís	Oficina de Tingimento dos figurinos com Cláudio Costa.
23 de junho	Pesquisa	Espaço do Nhozinho Santos e Praça do Reggae – São Luís.	Apresentação aberta para teste de figurino da oficina de tingimento com Cláudio Costa e para registro fotográfico por Paulo Socha.
14 de julho	Apresentação	Teatro Itapicuruíba – São Luís	
21 a 25 de outubro	Apresentação	IX FESTMAR - Festival Internacional De Teatro De Rua De Aracati - Ceará	
05 de outubro	Apresentação	7ª FELIS – São Luís	Com participação dos integrantes da oficina de Nina Rodrigues.
30 outubro	Apresentação	Casa Arte Das Bicas/ Coroadinho - 8ª Aldeia Sesc Guajajara De Artes – São Luís	
31 de	Apresentação	Projeto Casarão das	

outubro		Artes – Laborarte – São Luís	
12 de novembro	Apresentação	LUARTE – Teatro Alcione Nazaré – São Luís	
14 de novembro	Apresentação	III semana transdisciplinar - faculdade santa fé – são luís	
22 de novembro	Apresentação	Sarau Pérolas Negras – Laborarte – São Luís	
27 de novembro	Apresentação	IV Fórum De Extensão da UFMA – São Luís	
2014			
PERÍODO	AÇÃO	LOCAL	INFORMAÇÕES
17 de janeiro	Apresentação	I Conexão Teatro - São Luís	
Março	Apresentação	Ação Global/UFMA - São Luís	
Março	Pesquisa	Visita ao Porto de Nazaré - Alcântara	pesquisa de espaço do desembarque de escravos negros no Brasil.
Março	Pesquisa	Praia de Itatinga – Alcântara	Ensaio coreográfico de cena
19 a 22 de maio	Apresentação	6º CEBEU - Belém	
23 de agosto	Apresentação	Sesi – São Luís	
26 de novembro	Apresentação	Semana da Consciência Negra – IFMA – São Luís	
21 de	Apresentação	Lançamento Do Filme	Na escadaria do Angelus

novembro		“Maranhão 669- Jogos de Phoder”, de Ramuzio Brasil- IFMA	Novus- Beco Catarina Mina.
2015			
PERÍODO	AÇÃO	LOCAL	INFORMAÇÕES
Abril	Apresentação	Centro Pedagógico Paulo Freire/ UFMA – São Luís.	Evento sobre os MST.
21 a 25 de setembro	Exposição	C.E. Liceu Maranhense – São Luís	Exposição realizada pelo Pibid/UFMA, com objetos de cena, figurinos e memórias.
21 de setembro	Apresentação	C.E. Liceu Maranhense – São Luís	Parte da Exposição realizada pelo Pibid/UFMA.
13 de novembro	Apresentação	X Semana do Teatro no Maranhão – São Luís	Dia da Consciência Negra
09 de dezembro	Apresentação	Itapecuru-Mirim	Projeto 'II Semana da Balaiada' coordenado por Jânio Rocha Ayres Teles com municípios parceiros: Anapurus, São Bernardo, Urbano Santos, Barreirinhas, Vargem Grande, Itapecuru- Mirim, Nina Rodrigues, Caxias, Brejo, Tutóia e São Luís.
11 de dezembro	Apresentação	Chapadinha	Projeto 'II Semana da Balaiada' coordenado por Jânio Rocha Ayres Teles com municípios parceiros: Anapurus, São Bernardo, Urbano Santos, Barreirinhas, Vargem Grande, Itapecuru- Mirim, Nina Rodrigues, Caxias, Brejo, Tutóia e São Luís. Parceria com o Programa

			Mais Cultura e Turismo do Governo do Estado.
27 de dezembro	Apresentação	Lançamento do Livro Caras Pretas - São Luís.	
2016			
PERÍODO	AÇÃO	LOCAL	INFORMAÇÕES
06 de agosto	Apresentação	Quilombo Santa Maria – Itapecuru-mirim	Por intermédio do PET Conexões – Comunidades Populares UFMA
29 de setembro	Apresentação	Mostra Luiz Pazzini – XI Semana do Teatro no Maranhão – São Luís	
05 de dezembro	Apresentação	Centro Pedagógico Paulo Freire	

Outra alusão a estas atividades se deu no Rio de Janeiro, em frente ao Paço Imperial, onde foi assinado a lei áurea. O Anjo infeliz emergindo do prédio e a sucessão de cenas invadindo a Praça XV. Local de grande relevância histórica em período escravocrata.



Imagem 15 - Experimento de "O enforcamento de Negro Cosme", no pelourinho, em frente as ruínas da matriz de Alcântara-MA.

Fonte: acervo do grupo

Tal aproximação estabelecida entre a obra teatral e o uso de espaços alternativos, não só contribui para os fenômenos estéticos estabelecidos entre o público e o acontecimento artístico quando pensado o uso desses espaços como investigações de elementos da encenação, além, perpassa a aproximação com novas poéticas estabelecidas entre o real e o teatro. Tal relação caracteriza um sintoma de reconfiguração de entendimento do espaço urbano, entendendo que apesar dos seus fluxos estabelecido da rotina, emana de suas entranhas potenciais imbricações para intervenções artísticas.

Nesta emergente relação que o teatro vem travando com as poéticas do real é inconcluso definir as fronteiras que as cercam. Inúmeros grupos caminham em direção a essas poéticas por acreditar que as suas obras artísticas incidem e se retroalimentam com o espaço que ocupam, sejam por suas características arquitetônicas, seja por suas atribuições imateriais. Não se caracterizando como uma simples investigação de linguagem, esta tendência contemporânea visa acompanhar a abertura do teatro à alteridade, ao mundo e a história, problematizando as práticas da representação e pretendendo projetar o espectador para o contato imediato com o abordado em cena, reivindicando o acesso direto ao real. (FERNANDES, 2013)

A denominação de Teatros do Real, que abrange todas as ramificações dada por essa aproximação do fazer arte a tudo aquilo que se distancia da representatividade e do simbólico, foi nomeado pela professora de Filosofia da Universidade Paris X, Maryvonne Saison, com a sua publicação *Les théâtres du réel* (1998), ao perceber dentro das práticas contemporâneas uma emergente preocupação dos artistas em retratar uma certa irrupção do real nas suas práticas, se distanciando cada vez mais do teatro engajado mais tradicional. Saison não pretendia definir o que se entendia por real, partia do pressuposto filosófico de opor representação e apresentação⁵, onde, a grosso modo, afirma que a apresentação é colocação da própria coisa e não a ação psíquica que a torna presente em espírito, quanto a representação é um gestual direcionado a algo que não está presente. Que segundo a autora se podia perceber a prioridade da concretização material das

⁵ Os termos originais usados por Saison (1998) são em alemão, a saber: *Vorstellung* (representação) e *Darstellung* (apresentação).

constituintes de um espetáculo - ator, espaço, objeto - contrapondo à relação mimética da representação. (SAISON, 1998)

Tomando Saison como um caminho a se percorrer, Fernandes (2013) se preocupa em seus ensaios a fazer um levantamento de alguns conceitos operativos da contemporaneidade que relacionam o real com o fazer cênico tomando como base alguns grupos paulistas, em especial o Teatro da Vertigem (SP) e seu repertório de montagem. Fernandes opta por este meio de abordagem por creditar ao reconhecido grupo uma parcela consistente de contribuições para os estudos desta linguagem, uma vez que suas obras nitidamente se incorporam e se contaminam com os espaços diversos que as alojam. Não se limitando apenas pelo uso de espaços não convencionais, mas além, “por desenvolverem a sua teatralidade com base na ocupação desses lugares, a partir de vetores de movimento e corporeidade dos atores” (FERNANDES, 2013, p. 95)

Tomemos a nível de exemplo, o espetáculo “BR-3” da mencionada companhia, que representa sua dramaturgia perpassada por um processo de pesquisa em 03 espaços. Espaços que carregam em si diferentes identidades brasileiras - Brasilândia, bairro da periferia de São Paulo; Brasília, do Distrito Federal e; Brasileia, cidade acreana que faz fronteira com a Bolívia. Espaços distintos, que questionavam a heterogenia cultural, política e social de um país como o Brasil, ao por em questão discussões sobre fronteiras, periferia e centralidade. O Rio Tietê é o espaço escolhido para aportar as “contaminações teatrais”, que trazem para cena ruínas precisas que circundam a sociedade moderna, dentre elas: o narcotráfico, o agronegócio, os índios depauperados, tudo “sobre um terreno movente e pantanoso que o alegoriza e que, no entanto, é flagrantemente real, com seus despojos flutuantes” (WISNICK apud FERNANDES, 2013, p. 99)

É inegável as relações que são atribuídas ao espaço da apresentação, quando este carrega consigo a sua própria trajetória, a sua própria memória, o seu próprio drama, onde conseguimos vislumbrar a sua ligação intrínseca com a dramaturgia que está sendo encenada. Antônio Araújo, encenador de “BR-3”, observa:

E acho que quando o espetáculo quer trazer o espectador para dentro do rio e quer fazer o espectador olhar para esse rio, é um pouco como olhar para o próprio cancro, olhar para a veia inflamada que é esse rio. Eu sinto que o Tietê é uma artéria inflamada dentro dessa cidade. [...] Mais do que ressignificar o rio como espaço teatral, para mim tem a importância de ressensibilização do rio para o espectador. Esse rio que é um rio-esgoto. É olhar para a merda, é ver uma merda que é também a nossa identidade. (ARAUJO apud FERNANDES, 2013, p. 99-100)



Imagem 16 - Espetáculo "BR-3" da Companhia Teatro da Vertigem, sendo apresentado no Rio Tietê (SP).

Foto: site do grupo.

Esta tendência sugere uma fundição do acontecimento teatral a uma realidade de escombros que emana da urbe, uma imersão da cena no que há de mais próximo do real na cidade. Aqui, a potencialização da cena é iminente, pois a relação com a cidade se aprofunda na ideia de memória, onde as mazelas urbanas provenientes do descaso por necessidades humanas e a falta de comprometimento com o espaço social - onde a corrupção, a violência, a fome e as oportunidades desiguais sucateiam o nosso país- são expurgadas na cena levando as proposta de encenação à transitar por espaços reais imbuídos de imaginário próprio, chegando até a se relacionar com os membros que compõem aquele nicho, apresentando-se como uma presença extracênica, “que se apresenta mais como sintoma do que como símbolo” (FERNANDES, p. 86, 2013), na tentativa de captura do real fazendo o espectador confrontar-se com as coisas em estado bruto:

Esse teatro de vivências e situações públicas não pretende, evidentemente, representar alguma coisa que não esteja ali. Ao contrário, a tentativa é de escapar do território específico da reprodução da realidade para tentar a anexação dela, ou melhor, ensaiar sua *apresentação* sem mediações. É perceptível, nesse impulso de captura do real, os desejos dos criadores de levar o espectador a confrontar-se com as coisas em estado bruto, seja por colocá-lo num espaço concreto, contaminado de imaginário próprio, seja por misturar atores e não atores nas apresentações, que podem envolver

presidiários, loucos ou moradores de rua [...] (FERNANDES, p. 86, 2010. grifo da autora)

Para traçar um diálogo entre o espetáculo “Negro Cosme em Movimento” com esta proposta de Silvia Fernandes, como também para outras tendências que a sucedem, precisamos agora direcionar um olhar mais detalhado para a dramaturgia e contextos de apresentação do espetáculo aqui analisado.

O espetáculo “Negro Cosme em Movimento”, entre fatos históricos e ficção, tem em seu cerne narrativo uma das maiores revoltas populares do período regencial do Brasil⁶, que ocorreu no Maranhão entre os anos 1838 e 1842, a Balaiada. Revolta composta em sua maioria por negros e sertanejos em luta contra o monopólio político de fazendeiros aristocratas daquela região. Luiz Pazzini⁷, que assina a encenação do espetáculo, compilou fragmentos precisos do texto “Caras Pretas” para contar essa história por meio de cidades-estações: 1) Estação Vila da Manga do Iguará/Nina Rodrigues: eclosão da revolta com a invasão da cadeia da Vila por um dos líderes, Raimundo Gomes; 2) Estação Caxias: a fuga do prefeito da cidade, a tomada da cidade pelos revoltosos e a chegada de Luiz Alves de Lima e Silva, atual Duque de Caxias; 3) Estação Itapecuru-Mirim: enforcamento do principal líder da revolta, Cosme Bento das Chagas (Negro Cosme), o tutor da liberdade.

O que vai se passar nesta peça tem tiro, sangue e brutalidade. No entanto, a voz que vai ser falada e a lágrima que vai ser chorada são as do outro lado, aquele que ficou adormecido no tempo, e sobre o qual, a história passou por cima, olhando apenas por detrás do ombro, como quem olha de passagem. Portanto, como verossimilhança, pra mim, é conversa muito da torta e a história pro teatro é pouco e a verdade pro palco é demais, vamos escolher aqui o meio termo, pra não queimar os miolos: Apresentamos aqui uma história verdadeira, só que fictícia, ou melhor, uma história ficcionalmente verdadeira!⁸

⁶ Período histórico restrito aos anos 1831 e 1840, marcado pela saída de D. Pedro I do governo imperial e a incapacidade de D. Pedro II de assumir o cargo por conta de sua menoridade, assim, o poder de governar o Brasil era disputado por agentes políticos daquela época, que em sua maioria eram grandes proprietários de terra, comerciantes e algumas pequenas parcelas das classes médias urbanas, que se subdividiam em: liberais moderados, liberais exaltados e conservadores. E neste período, por conta da precária hegemonia do estado brasileiro, a regência foi marcada por levantes e rebeliões por todo o país, entre elas, a Balaiada, no Maranhão.

⁷ Luiz Pazzini é nome artístico do professor, encenador, pesquisador das artes cênicas e coordenador do Grupo Cena Aberta, Luiz Roberto de Souza. Professor Mestre Aposentado, pelo Departamento de Artes Cênicas da UFMA.

⁸ Recorte do epílogo na voz de Chico, personagem fictício da peça Caras Pretas, de Igor Nascimento (2015).

O texto trabalha com personagens históricos dessa revolta, que em um breve levantamento não confere os seus feitos históricos e heróicos nos livros didáticos de história do Maranhão e por consequência caindo do esquecimento ou rasas discussões, atribuindo assim uma urgência aos discursos que dela surgem. Deste modo, Igor Nascimento⁹, o dramaturgo da peça, aborda de forma mais minuciosa e cuidadosa as entranhas revolucionárias, dando vasão a história não contada, a história dos “vencidos”. Logo, traz Raimundo Gomes, piauiense conhecido como o “Cara Preta”, que foi responsável por eclodir a revolta ao libertar os escravos da cadeia da Vila da Manga do Igarapé (MA) em 1838, onde junto com seu exército formado por elementos marginalizados, como desertores, escravos fugidos, vaqueiros sem trabalho, agricultores espoliados de suas terras, sertanejos retirantes do Ceará, desafiaram o poderio local, e a partir de então a revolta foi tomando proporções maiores e se alastrando como rastilho de pólvora pelo sertão maranhense afora, chegando no Piauí.

Outra figura ilustre que é representada na dramaturgia e que se tornou a imagem de libertação foi Cosme Bento das Chagas, Dom Cosme, ou Negro Cosme, Cearense de Sobral, líder do Quilombo Lagoa Amarela onde funda uma escola. Visto como um dos maiores líderes de regiões quilombolas por suas influências afro-religiosas e sua destreza em aglutinar vozes e corpos para o bem comunitário, traz a este movimento popular proporções ainda maiores, assim, assumindo a revolta com outros líderes e invadindo a cidade de Caxias (MA) em 1839, onde junto com seu batalhão, é vencido pela brutalidade do então enviado Luís Alves de Lima - Duque de Caxias. O então nomeado presidente das armas do Maranhão, retendo em si poderes militares e civis e com estratégias adquiridas em outros cercos sanguinários, detém Negro Cosme, prendendo-o na cadeia da cidade de Itapecuru-Mirim (MA) e enforcado em praça pública na mesma cidade, com o intuito de dar exemplo a todos aqueles que ousarem transgredir os limites de tolerância do poder. (JANOTTI, 1975)

⁹ Igor Nascimento é dramaturgo e encenador natural de São Luís. Graduado em Letras – Francês (UFMA), Mestre em Cultura e Sociedade (UFMA) e doutorando em Artes da Cena (UniCamp), o dramaturgo é autor da peça Caras Pretas, publicada em 2015, de onde se extrai fragmentos que compõem a dramaturgia de Negro Cosme em Movimento. A pesquisa para a escrita sobre a temática da Balaiada foi executada em processo juntamente com o grupo Cena Aberta, concomitante a montagem dos fragmentos.



Imagem 17 - Ilustração do mapa do Maranhão e o trajeto feito pelo grupo para as apresentações nas três cidades-estações da Balaiada.

Esse breve aprofundamento sobre as questões históricas que envolviam a Balaiada se faz necessário para esclarecer os potenciais mnemônicos que esses locais incidem a partir das figuras reais-personagens, a fim de estabelecer uma relação historiográfica com esses locais e reacender as memórias de um povo soterradas em escombros e que por muito tempo foram desassistidas pelos escritos oficiais, e ainda por auxiliar a estabelecer uma relação direta da dramaturgia do espetáculo com seus locais de apresentação.



Imagem 18 - Apresentação de estreia do espetáculo Negro Cosme em Movimento, na ágora do Centro de Ciências Humanas - Universidade Federal do Maranhão.
Fonte: acervo do grupo.

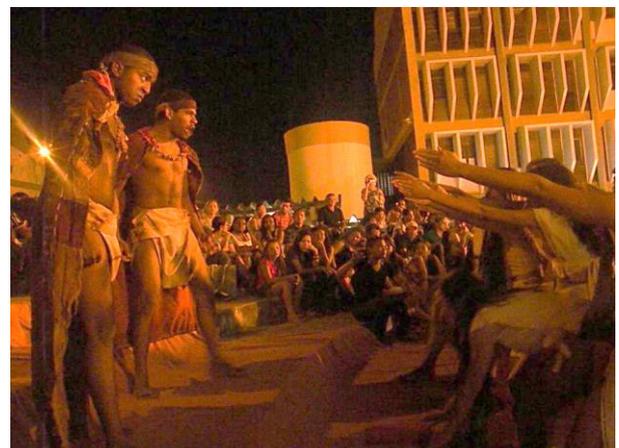


Imagem 19 - idem.
Fonte: acervo do grupo.

“Negro Cosme em Movimento” foi estreado nas dependências do Centro de Ciências Humanas - UFMA, na ocasião da 64ª SBPC¹⁰, onde já se estabelecia uma relação direta com os espaços alternativos. Em sua segunda apresentação em Caxias (MA), ao lado do Memorial da Balaiada, em ruínas imponentes definidas como escombros da revolta, estabeleceu-se a primeira relação do espetáculo com uma situação do “espaço real”, denominação que aqui estabeleço para aqueles espaços com os quais a dramaturgia constituiu uma consonante relação. Cidades ou recortes dela que refletem e ecoam no drama de forma física e/ou imaterial. É na apresentação de Caxias-MA, que se começa a rota de liberdade de Negro Cosme configurada por mim neste trabalho, sugerindo ao personagem e a cena uma nova oportunidade de desalgemamento da história registrada pelos “vencedores”.

A encenação de Negro Cosme em Movimento direciona-se para um prisma de abordagem onde a história que engendra na cena se irradia por todos os poros que a compõe, seja por seus elementos cenográficos e visuais, sejam por seus espaços conquistados. Estes últimos são de ponto crucial para a experiência estética na apreciação do espetáculo, pois os espaços aqui não se constituem como espaços decorativos, ou até mesmo neutros, são elementos de carga semântica consistentes que são levadas em consideração no fazer teatral urbano.

O grupo, ao chegar nesses espaços se imbuem de um processo de investigação de suas potencialidades iminentes que podem ser aproveitadas durante a apresentação. Quando em Caxias¹¹ se travou uma excursão pelos entornos do Memorial da Balaiada¹², localizado no Morro do Alecrim, sede da última batalha da revolta encontrando fossos e ruínas marcados pelo massacre de mais de 10.000 pessoas, mas também pela resistência de um povo e que mais tarde seriam tomadas para a apresentação.

¹⁰ Sigla: Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência. Sua 64ª edição, aconteceu de de 22 a 27 de julho de 2012, na Universidade Federal do Maranhão.

¹¹ Estiveram nessa cidade em ocasião da 23ª edição da Feira do Livro do Sesc, que tinha como tema: Na Balaiada da Poesia. Acontecendo de 24 a 26 de outubro de 2012.

¹² Memorial da Balaiada inaugurado em 16 de dezembro de 2004 passando por reformas e inauguração do mirante em 14 de abril de 2018. O memorial objetiva conservar em exposição todo o material referente à Guerra da Balaiada encontrado no Morro do Alecrim,



Imagem 20 - Elenco e encenador visitando os fossos das ruínas que rodeiam o Memorial da Balaiada, localizado no Morro do Alecrim.

Fonte: acervo do grupo.



Imagem 21 - Atriz Brenda Oliveira experimentando possibilidade do espaço para a desenvoltura de sua performance no “Anjo Infeliz”.

Foto: acervo do grupo.



Imagem 22 - Atores e participantes da oficina experimentando o segundo espaço que receberia os atos finais do espetáculo.

Fonte: acervo do grupo



Imagem 23 - Elenco se preparando para a apresentação nos espaços memória.

Fonte: acervo do grupo

As visitas nas comunidades quilombolas também são um marco no processo experimental do grupo, em Caxias visitamos o quilombo do Jenipapo, criando uma aproximação com a realidade dos remanescentes dos balaios¹³. Quem nos direcionou nesta jornada foi o senhor Manuel, líder do movimento quilombola da região, onde a comunidade do Jenipapo resiste com suas atividades de subsistência, casas de alvenaria, e assistências do governo federal da época – como o “luz para todos”. Na caminhada por aquelas terras, as atrizes que interpretavam o “Anjo Infeliz” no espetáculo bradaram texto e corpo sobre uma árvore seca em solo quente e sol escaldante, que insistia resistente como o seu povo. A encenação se movia, era fluxo, a partir dessa experimentação as atrizes já

¹³ Denominação daqueles que participaram da Balaiada.

poderiam levar aquela experiência sensorial para a apresentação que se daria pela noite.

Em uma entrevista com Tiago Andrade, ator que interpretara o personagem Negro Cosme na ocasião, é possível perceber a relação que se estabelece ao visitar esses locais e as suas contribuições para o acontecimento teatral:

[...] umas das apresentações mais fortes que eu já fiz no personagem de Negro Cosme aconteceu em Caxias, mesmo, quando eu estava em cena e de repente eu olhei pro público e lá estava seu Manuel, que a gente tinha visitado a comunidade dele, o quilombo de Mandacaru¹⁴ e observar toda a situação que ele vive e aí a relação que através do olhar e através da fala que eu estava dando naquele momento instantaneamente veio uma carga de emoção muito forte por tá comunicando pra uma pessoa que batalha, entende? Que está na batalha mesmo e parece que a luta, parece que a batalha aconteceu um dia antes de tudo, assim, parece que não foi em 1839 parece que a batalha ainda é permanente. Então, tá dando uma fala sobre um fato, um personagem que historicamente é muito forte isso vem uma carga emocional muito grande. Acho que essa é uma das apresentações que mais marcaram durante todo esse tempo no espetáculo. (ANDRADE, 2017)

Esta relação que se instaura entre cena e espectadores projeta confluências significativas àquele espaço, onde se arrisca a hipótese que lhe atribui um novo valor simbólico, uma resignificação das suas estruturas imateriais, pois a cena se desenvolve pelo campo emocional e afetivo da comunidade, pois os espaços fortes evocam, emanam memórias coletivas e por vezes sagradas justamente por estarem relacionadas a uma ancestralidade. É a memória passada daquele espaço impregnando o tempo presente da cena.

Como bem observado no recorte da entrevista com Tiago Andrade, essas memórias também incidem do trabalho de ator que estão em situação de devir perante a obra apresentada. A sua prática é afetada pelo entorno, e aqui não se resume apenas a estrutura arquitetônica que sem dúvida merece uma atenção para o estudo prévio em função de suas movimentações e evolução corporal cênica, mas também pela estrutura intangível que o compõe, as energias do espaço, o público específico que aprecia, uma desestabilidade, o abstrato que promove um deslocamento do cômodo a partir da redimensionalização do espaço/lugar. Oliveira

¹⁴ Em análise posterior dos conteúdos dos documentos do grupo, como relatórios e afins, constata-se que o entrevistado se equivocou com os nomes dos quilombos de Caxias. Sendo assim, o quilombo ao qual Tiago queria referir-se é o Quilombo do Jenipapo e não o de Mandacaru dos Pretos.

(2012), geógrafa que atem a sua pesquisa a esta significação do “lugar” nos ajuda a pensar como isso se desenvolve na relação instaurada entre o ator e o espaço de apresentação:

Conhecer um lugar é desenvolver um sentimento topofílico¹⁵ ou topofóbico¹⁶. Não importa se é um local natural ou construído, a pessoa se liga ao lugar quando este adquire um significado mais profundo ou mais íntimos. [...] os lugares [...] podem se fazer visíveis por meio de inúmeros meios: rivalidade ou conflito com outros lugares e manifestações de arte e de arquitetura. (OLIVEIRA, 2012, p. 12)



Imagem 24 - Apresentação do Anjo Infeliz, prólogo da peça. A evolução da cena ia da saída das atrizes pelo fosso em direção as ruínas ao lado do memorial da Balaiada, onde a encenação continuava. Foto: acervo do grupo.

Fonte: acervo do grupo.



Imagem 25 - Apresentação nas ruínas que rodeiam o memorial da Balaiada em Caxias. A apresentação também contava com a atuação dos participantes da oficina do grupo, na cidade.

Fonte: acervo do grupo.

Estas constatações nos direcionam aos pensamentos de Artaud (2006) e o seu Teatro da Crueldade, que tinha em sua estrutura ritualística a ênfase às experiências corpóreas dos atores, onde o espaço “contaminado” se revela de grande valia para o processo ético da formação do artista, quando este em confronto com o espaço imerge em um movimento de autoconhecimento, cria “uma espécie de equação apaixonante entre o Homem, a Sociedade, a Natureza e os Objetos” (p. 102), que ao se reconhecer ente-político se direciona para uma reintegração à sua totalidade física e espiritual. É a “sensibilidade colocada em num estado de percepção mais aprofundada e mais apurada” (p. 104). Lígia Silva (2016), atriz que vivenciou a experiência, explicita:

¹⁵ Diz-se do sujeito que desenvolve um elo afetivo com o lugar ou ambiente físico.

¹⁶ Diz-se do sujeito que tem medo ou aversão à um lugar ou ambiente físico.

Este passar por ali e por aqui conhecendo os ancestrais de Negro Cosme me fizeram sentir o mundo e através desta trajetória esquecida, me fizeram me sentir parte deste fragmento de vida. Esse texto, esta encenação e sua representação seriam completamente diferentes se eu nunca estivesse estado ali com aquelas pessoas que carregavam na cor da pele e na sua herança os genes da revolta da Balaiada. [...] Viver as histórias de Negro Cosme, junto com os seus, amarradas com nós de marinheiro, me fez conhecer um mundo que eu ainda não via, que eu não estava presente. Estar consciente da história é o que faz pensar sobre o futuro, criticar o futuro, conhecer a identidade dos povos e conseqüentemente a minha. (SILVA, 2016, p. 19)

Até aqui já se mostra compreensível que a encenação de “Negro Cosme” se direciona para uma evidenciação das memórias, sejam elas pela dramaturgia, pelos espaços que habita, ou como veremos em um momento adiante, por suas escolhas visuais. Essa compreensão se faz pela rota de abordagens do filósofo Walter Benjamin (1987) sobre a “história a contrapelo”, onde põe em embate a existência de uma nova verdade, a história contada pelos vencidos.

Certo de que a história oficial, aquela que tem amparo nos livros escolares, por onde se perpetua o saber e a concepção estrutural da nossa inteligência e que em parte desenha a nossa visão de mundo, Benjamin afirma que para além dessas concepções, tem uma história não contada, uma verdade que caminha a contrapelo com a história oficial dos vencedores e esta é assumida pela figura do materialista histórico.

Nunca houve um documento da cultura que não fosse simultaneamente um documento da barbárie. E, assim como o próprio bem cultural não é isento de barbárie, tampouco o é o processo de transmissão em que foi passado adiante. Por isso, o materialista histórico se desvia desse processo, na medida do possível. Ele considera sua tarefa escovar a história a contrapelo. (BENJAMIN, 2012, p. 313)

Percebeu-se então, que há uma espécie de cesura na história a qual se tem por absoluta, onde abrem-se margem para a memória ser o fio condutor para encontrar nas ruínas da história uma nova verdade, em que agora emirja a história dos vencidos. E é neste terreno que germina a proposta de encenação aqui abordada: a retomada da história de um dos maiores líderes populares maranhenses, de uma das revoltas, se não a principal do período imperial, em repúdio ao poder vigente, que adentra espaços reais embebidos de uma historiografia para realocar a experiência estética de quem a assiste, pelo viés do diálogo em cena e do espaço que a aporta.

Dito isso, agora damos vários passos na rota em direção a liberdade de nosso protagonista histórico. Chegamos em Itapecuru-mirim, onde o grupo esteve em detrimento da 7ª Mostra Sesc Guajajara de Artes, nas quais as imbricações até aqui discutidas tomam ainda um maior vigor, quanto a relação cena-espço e a relação cena-espectadores.

Recebidos pelos produtores locais, o grupo se desloca aos espaços de apresentação para um primeiro contato e reconhecimento espacial, assim passamos por dois espaços que ficam próximos um do outro e que estavam diretamente ligados com a narrativa do espetáculo, são eles: a antiga Cadeia Pública da cidade e a Praça do Mercado. A Cadeia pública em questão, se refere historicamente ao local onde o Negro Cosme foi preso pela tropa de Luiz Alves de Lima à espera de sua sentença, logo após ser capturado às margens do Rio Itapecuru. Hoje, a cadeia foi reformada para ser a Casa da Cultura Professor João Silveira onde funciona um museu, além de receber exposições, eventos, cursos e outras atividades culturais. Todavia, ainda preserva a sua arquitetura secular como as suas paredes, divisão de celas/salas, grades de ferro bruto nas janelas e um poço desativado. A Praça do Mercado, por sua vez foi onde o nosso protagonista recebeu a sua sentença e foi enforcado em um pelourinho construído em 1818.



Imagem 26 - Encenador Luiz Pazzini e atriz Tieta Macau em capina manual da faixa do Centro Cultural Prof. João Silveira, antiga cadeia pública de Itapecuru-mirim-MA.

Fonte: acervo do grupo.



Imagem 27 - Os atores do elenco em limpeza da faixa do Centro Cultural Prof. João Silveira, antiga cadeia pública de Itapecuru-mirim (MA). Foto: acervo do grupo.

Fonte: acervo do grupo.

O grupo e a produção do Sesc então, se propuseram a uma força-tarefa de organização e limpeza dos espaços para apresentação. O Sesc com a praça do

mercado, o grupo com a limpeza da casa de cultura, antiga cadeia pública. Essa aproximação através de cuidado do espaço permitiu que adentrássemos ainda mais sobre o tecido cultural que recobria as suas quinas, grades e celas, por onde mais tarde iríamos sobrepor com a história contada através do espetáculo.

Depois da limpeza, os ambientes foram equipados com os instrumentos de iluminação em tochas – proposição do grupo – e luzes artificiais angariadas pela produção local para então, posteriormente dar o início da apresentação. O “Anjo Infeliz” texto de Heiner Muller inserido no espetáculo como prólogo, foi alçado sobre as grades imponentes da antiga cadeia, o público de fora do prédio alocado onde bem interessasse assistia atento a sucessão de cenas.



Imagem 28 - Apresentação da performance "O Anjo Infeliz", prólogo do espetáculo "Negro Cosme", nas grades da antiga cadeia em Itapecuru-mirim.
Fonte: acervo do grupo.



Imagem 29 - idem.
Fonte: acervo do grupo.

Seguindo a encenação é chegada a hora da sentença e enforcamento de Negro Cosme, os atores-escravos juntamente com os atores-Negro Cosme saem do prédio carregando uma vela de barco enrolada, em direção a praça do Mercado, onde se sucederá os atos. Nesta caminhada o público transeunte, agora espectadores carregam junto com os atores a vela, em cortejo, participando da encenação e tomando uma atitude diante dela. É então aqui, que o público está projetado como parte da história que está sendo contada pela cena, são inseridos no

espetáculo que conta uma nova versão sobre a história que se passou por aqueles espaços até então cotidianos, de convívio.¹⁷



Imagem 30 - População em cortejo com os atores, carregando a vela cenário até o outro local de apresentação.

Fonte: frame de reportagem em vídeo.



Imagem 31 - *QR Code* da reportagem feita pela Difusora sobre a apresentação do grupo em Itapecuru-mirim. Aproxime a câmera com leitor.

Chegada à Praça do Mercado, palco real de enforcamento do sentenciado, os atores e o público estendem a vela que agora torna-se espaço de jogo, onde é travado um diálogo ficcional entre Duque de Caxias e Negro Cosme, em que fazendo uso de uma licença poética, o dramaturgo propõe uma reflexão acerca do nosso compromisso com a história e com o teatro, onde corporificado pelos atores remonta uma metalinguagem onde estão em jogo o papel ético do artista e o social do espectador, Pazzini assinala bem essa observação em um de seus escritos:

[...]. 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 históricos, e do compromisso do ator enquanto fisicalizador do personagem-histórico, que impulsiona neste, uma ação consciente de mensageiro no palco. (SOUZA, 2013)

¹⁷ Para ler o código *QR Code*, basta aproximar a câmera do celular e ele fará automaticamente a leitura direcionando-o para o site. Caso o celular não possua o leitor *QR Code* embutido na câmera será necessário baixar um aplicativo, como o “QR Code Reader” disponível para sistema Android e iOS. Outra alternativa é procurar por “Itapecuru Teatro MT” na plataforma de vídeos do YouTube.

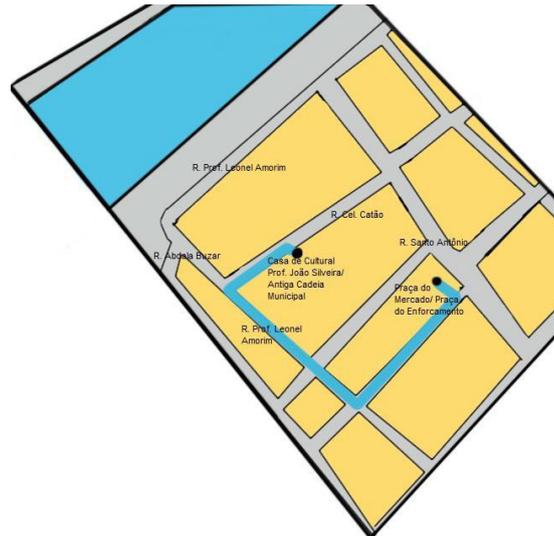


Imagem 32 - Ilustração do percurso feito em cortejo pelo espetáculo partindo da Casa de Cultura e chegando na Praça do Mercado.



Imagem 33 - Apresentação do último fragmento do espetáculo - o enforcamento de Negro Cosme, no local onde historicamente o líder balaio foi morto.
Fonte: acervo do grupo.



Imagem 34 - Parte do público assistindo à encenação.
Fonte: acervo do grupo.

Execução na fisicalidade e uma possível perpetuação em nosso imaginário, a encenação propõe a representação de uma morte simbólica ao Tutor da Liberdade, no espaço onde ele fora sacrificado. Apesar daquela praça estar totalmente reformulada, sem as suas características históricas, como o pelourinho que provavelmente foi demolido após a proclamação da república, também por isso muitos moradores daquela cidade não sabiam que houve um negro revolucionário que brigou por direitos comuns da classe marginalizada da época e que foi morto

naquele lugar aos olhos de seus ancestrais, a narrativa e apresentação do espetáculo se imbrica nos escombros de memória destes *sites*, que, espera-se, já fica impossível imaginá-las desassociadas a ele.

Como já discutido, manifestações artísticas que incidem dessa proximidade da arte com o real, atuando no fluxo da cidade, se apropriando da arquitetura e da memória do espaço, buscam também retomar a reaproximação entre o sujeito e o mundo, impulsionando a transição de recepção – onde o transeunte agora é espectador - ao penetrar em espaços reais do cotidiano. Nessas características bem se encaixa a ideia de *site-specific theatre*, que nasce de uma ramificação do conceito de *site-specific* modelado nas artes visuais, onde a relação estabelecida entre o espaço e a arte se revela com uma impossibilidade de separação entre a obra e seu *site* de instalação, advinda de seu imediatismo sensorial.

Neste conceito o teatro propôs, inicialmente, uma criação dramatúrgica a partir e para um determinado local, um “lugar específico”, onde a obra, que além de se relacionar com a natureza e arquitetura do espaço, o contexto o qual se penetra são enaltecidos, como observa Cartaxo (2009), nos seus estudos sobre arte nos espaços públicos:

Toda obra de *site-specific* constrói uma *situação*, isto é, estabelece uma relação dialógica e dialética com o espaço. Ao contrário da escultura modernista que manifestava indiferença pelo espaço ao manter-se sob um pedestal, revelando, assim, uma ausência de *lugar* ou de um *lugar* determinado, a obra de *site-specific* dá ênfase ao *lugar* ao incorporá-lo. Como realidade tangível, a arte *site-specific* considera os elementos constitutivos do *lugar*: as suas dimensões e condições físicas. Estas obras referem-se ao contexto ao qual se inserem oferecendo uma experiência fundada no ‘aqui-e-agora’ [...] (CARTAXO, p. 4, 2009, grifos da autora)

Nesta abordagem, o espaço urbano é acionado para o evento teatral por conta dos sentidos de sua própria existência, lhe conferindo a característica de aglutinador de saberes, onde não é possível lhe atribuir uma isonomia ou neutralidade. Estes sentidos preexistentes do espaço, torna-o potencializador para ação cênica que se pretende introduzir como novo. O espaço comum da cidade tronar-se-ia fundido ao evento teatral, uma vez que sua carga semântica, o real, se inter-relaciona com a narrativa do espetáculo. A obra então é concebida para um “lugar específico”, em relação ao seu determinado contexto, que por sua catalisa a obra. Não se configura apenas como o uso de um espaço alternativo, as

contaminações provenientes se desvelam sobre o ato teatral, que por sua vez propõe uma reconfiguração daquele site.

[...] a ação estabelece um diálogo ativo com seu sítio de inserção. Os elementos que compõem o espaço cênico relacionam-se intimamente com o evento e do urbano é extraído seu sentido enquanto elemento componente de uma realidade. O eixo conceitual do espetáculo fundamenta-se, também, nos elementos constituintes do real que, em sua concretude, denotam possibilidades diferenciadas de apropriação. O urbano não só dialoga ativa e criticamente com a ação, como introduz outras possibilidades de relação entre a cena e o público. (RODRIGUES, p. 24, 2008)

Assim, o *site-specific theatre*, dentro do seu vigor dialógico apropria-se da potência do espaço para a espetacularização teatral, seja de sua arquitetura ou engendramento espacial, seja do seu potencial mnemônico, quando concomitantemente o *site* é redimensionado, intelectualmente, por conta de sua fundição com a cena, seja através de sua dramaturgia, seja pelas ações dos atores ou seja pelo acontecimento teatral em sua completude. O espaço não é apenas um suporte, o lugar decorativo, pelo contrário, sua carga semântica é levada em consideração nas escolhas do *site specific*.

É certa a hipótese de que o grupo Cena Aberta encontra ecos de sua prática neste conceito, bastemos direcionar mais uma vez a atenção para os lugares que foram concebidos para a sua apresentação, que são tidos como patrimônio histórico e artístico do Maranhão, tais quais: os entornos do memorial da Balaiada em Caxias, a antiga cadeia pública e a praça do mercado em Itapecuru-mirim. Espaços urbanos que estabelecem diálogo com o eixo narrativo da peça, espaços contaminados de suas memórias reais, ressemantizados e requalificados pelo evento teatral.

Chegamos então a cidade de Nina Rodrigues, onde tem por fim essa jornada de análise das reminiscências de “Negro Cosme em Movimento”. Nosso personagem em si, historicamente não tem uma ligação física e direta com esta cidade-estação, contudo, ela não se faz menos importante nas discussões travadas até aqui, até porque ela está diretamente ligada ao enredo macro da narrativa espetacular, foi em seus solos que eclodiu a revolta da Balaiada. O vaqueiro Raimundo Gosmes, também retratado na narrativa de Igor Nascimento invade a cadeia de Vila da Manga e liberta os escravos que teriam sido capturados para frente de combate do exército brasileiro, tal situação levou a uma mobilização do

império enviando forças de combate, ocasionando pelos revoltosos uma resistência ainda maior contra os governantes da época.

O grupo chegando por aquelas brenhas em julho de 2014, em parceria com as secretarias de educação e cultura municipais, tem em seu planejamento de ações: a oferta de oficina interdisciplinar inclusiva com alunos e professores da rede pública de ensino e a apresentação do espetáculo “Negro Cosme em Movimento” com os participantes da atividade formativa. Dentre as inúmeras viagens durante os finais de semana de julho foi ministrada a oficina que teria como produto final a inserção dos participantes no espetáculo. Os encontros se davam pela sensibilização teatral, a iniciação às práticas espetaculares da cultura maranhense, exercícios de dramatização com o texto *Caras Pretas*, tendo como metodologia o Modelo de Ação desenvolvido por Bertold Brecht, assim como oficina de caracterização de personagem.



Imagem 35 – Oficina ministrada pela então licencianda em Teatro Doroti Martz com estudantes e Professores em Nina Rodrigues.

Fonte: acervo do grupo



Imagem 36 – Grupo em visita ao Quilombo da Ilha – Nina Rodrigues (MA).

Foto: acervo do grupo

Passando todo esse processo é chegada as vésperas da apresentação onde o grupo também visita um quilombo da cidade, o quilombo da Ilha, mais uma vez a aproximação com aquelas pessoas nos traz os fôlegos necessários para contar a história não-oficial de Negro Cosme, com o intuito ingênuo de no mínimo aquelas pessoas poderem se ver representadas pelo teatro enquanto humanos, cidadãos e seres políticos.

Os professores e os estudantes participantes da oficina eram da escola U. I. Raimundo de Oliveira Corrêa, que ficava ao lado do Palácio dos Balaios¹⁸, e em frente à praça Rui Fernandes Costa, a qual iria aportar a apresentação. Chegada à noite, a apresentação se desenrola com o vigor e entusiasmo necessários aos olhos do público especialíssimo – algumas pessoas da comunidade quilombola. Ali se encerrava um ciclo de apresentações pelas cidades-estações da balaiada. Posteriormente os participantes vieram à São Luís para uma segunda apresentação com o grupo, na 7ª Feira do Livro de São Luís concebendo uma outra experiência artística na Praça Nauro Machado – palco de contínuas manifestações artísticas. Vale ainda ressaltar que após a nossa visita, a cidade de Nina Rodrigues, por meio da Secretaria Municipal de Educação, guardaria uma semana do ano para os estudos sobre a balaiada nas escolas, vindo a se organizar como um evento que, em seguida iria se espalhar por outras cidades que participavam desse roteiro histórico.



Imagem 37 - Apresentação do espetáculo na Praça Rui Fernandes Costa, com atores do grupo e os participantes da oficina, o público ao fundo aprecia.
Foto: acervo do grupo



Imagem 38 - Apresentação na Praça Nauro Machado, juntos com os participantes da oficina de Nina Rodrigues, na ocasião da 7ª Feira do Livro de São Luís.
Foto: acervo do grupo

A circulação por aqueles espaços que ecoam a manifestação popular da balaiada trouxe também outras imbricações inter-relacionais. Os espaços que optaram-se por ocupar, dialogar e até mesmo invadir, nos faz direcionar o olhar para as pessoas de seu entorno, suas dores e fados historicamente estabelecidos por uma sociedade de poder. O teatro aqui propõe uma apreciação da relação de corpo-asfalto para então remodelar as relações dos habitantes com a sua cidade, propõe

¹⁸ O Palácio dos Balaios funciona como a Câmara Municipal de Nina Rodrigues -MA.

ainda que esses habitantes vão de encontro com as imposições de um mundo globalizado, onde as suas inquietações sociais são colocadas em aspecto de reflexão. Pelbart (2007), filósofo e professor da PUC/SP, em seu ensaio sobre os conceitos de biopolítica e biopoder desenvolvidas por Foucault, trazendo algumas outros autores, explicita algumas saídas do estado de inércia, do estado de “vida besta” em que a sociedade hoje se confronta, apontando:

[...] seria preciso retomar o corpo naquilo que lhe é mais próprio, na sua dor, no encontro com a exterioridade, na sua condição de corpo afetado pelas forças do mundo e capaz de ser afetado por elas. Seria preciso retomar o corpo na sua afectibilidade, no seu poder de ser afetado e de afetar. Como observa Bárbara Stiegler, já em Nietzsche um sujeito vivo era principalmente isso, um corpo que sofre de suas aflições, de seus encontros, da alteridade que o atinge, da multidão de estímulos e de excitações, que lhe cabe selecionar, evitar, escolher, acolher. Nessa linha, também Deleuze insiste: um corpo não cessa de ser submetido aos encontros, com a luz, o oxigênio, os alimentos, os sons, as palavras cortantes. Um corpo é primeiramente encontro com outros corpos. Um corpo é primeiramente poder de ser afetado, mas não por tudo e nem de qualquer maneira, como quem deglute e vomita tudo com seu estômago fenomenal, na pura indiferença de quem nada abala. (PERBALT, p. 62-63, 2007)

“Negro Cosme” desvela em seu cerne dramático e narrativo a identidade étnica e cultural daqueles que os assistem, em principal os remanescentes quilombolas da região de Caxias e Nina Rodrigues – corpos estimulados, excitados e em confronto com as suas aflições cotidianas, se transformam pelo encontro promovido pelo acontecimento teatral.

Nosso herói então chega ao fim de sua jornada, passando por cidades-estações que o acolheram e que propuseram diálogos de rica potencialização. Em sua característica de “movimento” o espetáculo rompeu espaços convencionais e foi além, buscou relações íntimas com eles, desde as suas reminiscências de memória imaterial, como também em seu povo, estado físico do real. E é aqui que mora a sua liberdade, Negro Cosme encontra morada naquelas memórias, sua resistência punge em confronto ao que o aprisiona, a sua liberdade está diretamente relacionada com a liberdade do espaço que a sua memória habita, persiste e ecoa. A sua rota de liberdade se intertextuliza com a rota de um povo livre de resistência negra. Aqui se define que a história a contrapelo sugerida por Benjamin e entoada pelo grupo Cena Aberta, não existe sem os seus espaços, seus povos e suas memórias, que por fim se revelam como indissociáveis e irrevogáveis.

3 POR UMA POÉTICA CENABERTIANA

*Gosto de ser gente porque, inacabado (a),
sei que sou um ser condicionado, mas,
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 que já tiveram uma abordagem mais detalhada em capítulos anteriores.

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 extrapolam 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)

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).

Já discutido neste escrito, 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 despretensão em afirmar que a importância do texto em “Negro Cosme” não se faz importante, 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. 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 cenabertiana¹⁹, 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 “piso 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).

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 lembrar o percurso trilhado pelo espetáculo na busca por estas relações espaciais, no qual a memória se faz latente: escombros no entorno do Memorial da Balaiada situado no Morro do Alecrim, em

¹⁹ Adjetivo que designa, neste escrito, como aquilo que é relativo ao Grupo Cena Aberta.

Caxias, palco de embates da revolta; antiga cadeia onde ficou preso Negro Cosme e a praça de enforcamento do herói negro, em Itapecuru-mirim; 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. Abaixo, uma tabela para uma melhor visualização:

Ano de apresentação	Cidade-estação	Significações do espaço de apresentação
2012	Caxias (MA)	Escombros do Memorial da Balaiada , situado no Morro do Alecrim, onde aconteceu um dos maiores embates da revolta resultando 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, Barão de Caxias e em seguida, Duque de Caxias.
2012	Itapecuru-Mirim (MA)	Sediou a culminância da revolta com a prisão de Negro Cosme na cadeia pública da cidade , hoje uma casa de cultura, onde o espetáculo apresentou com cortejo à praça de enforcamento do “Tutor da Liberdade”, hoje Praça do Mercado.
2013	Nina Rodrigues (MA)	Antiga Vila da Manga do Iguará , na época 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 frente de embates em guerras do exército. A invasão teve apoio do Manuel Francisco dos Anjos, artesão de balaios, que dá nome a revolta.

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

Calrson (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 desde 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 recalçado – 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. 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 conjunção 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.

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:



Imagem 39 - 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.

CONSIDERAÇÕES FINAIS ou asperezas dialógicas

Como já discursado no decorrer do escrito, não se tem a pretensão aqui de delimitar fronteiras entre os conceitos abordados e as reminiscências possíveis de diálogo do espetáculo “Negro Cosme em Movimento”, do Grupo Cena Aberta.

Não obstante, é possível identificar as suas asperezas dialógicas dentro da proposição de discussão acerca das poéticas do real e seus reflexos na prática do grupo. Ao optar por começar com alguns “diálogos com o real”, este escrito teve como intuito uma abordagem introdutória às relações que um espetáculo pode travar com esta premissa do teatro contemporâneo, no qual se consegue conceber a memória como fator constituinte de uma visualidade cênica, sem abrir mão de uma consonante plasticidade e coerência estética, onde cores e conceitos vão se traçando na busca de um reavivamento de histórias que, por sua vez, ecoam nos aportes cênicos, nos espaços reais de apresentação.

Este trabalho de conclusão de curso também se constitui como um registro de práticas contemporâneas do teatro maranhense com um recorte para o grupo Cena Aberta, quando reitero as suas práticas metodológicas no processo de concepção de um trabalho cênico e induzo a uma reflexão acerca de sua inserção no espaço urbano, onde a expectativa teatral encontra outras formas relacionais e que dizem respeito às tendências desta era. Acolhido em uma espécie de incubadora do saber, recortes da presente pesquisa se fez comparecente em eventos científicos a fim de fomentar os aportes teóricos e literários, além das suas eminentes reflexões, onde mais asperezas suscitadas foram fermentando as ideias e o fôlego de sua “conclusão”.

Assim, ao trazer para discussão o teatro no real, ou até mesmo, o real no teatro, se faz abrir margem para questionamentos para as zonas que rodeiam o campo da representação e o da não-representação, onde as contaminações destes se revelam urgente nos estudos da linguagem teatral, na qual já se borram essas fronteiras conceituais. Acredito, então, que a pesquisa em tela, entre mapas, gravuras, diagramas, tabelas e flertando com os conhecimentos da geografia e suas contribuições teóricas e visuais no intuito de entender o lugar enquanto constituinte de potências para o teatro, visa também contribuir para estes desafios da

contemporaneidade, ao trazer a análise de “Negro Cosme em movimento” e a sua correlação com seus espaços de memória, suscitando uma performatividade do espaço e uma recepção teatral diferenciada.

Assim, ao tecer indicações sobre como, por exemplo, os participantes da oficina Performativa Interdisciplinar Inclusiva que acompanhou a caminhada do espetáculo nessas cidades-estações, sugere-se que houve reminiscências de memória na formação sócio-política desses participantes, ao propor que ao participar da oficina eles adentrassem a apresentação do espetáculo junto com o elenco do grupo, na sua respectiva cidade de origem. A partir de então, se torna de todo interessante como estas relações de recepção se dão de forma mais minuciosa, no qual vislumbra-se desvendar e analisar o trajeto de formação dos agentes indiretos implicados no repertório do espetáculo. Aqui, então, esboça-se uma continuação da pesquisa em um futuro próximo apontando para abordagens direcionadas para uma pedagogia do espectador, onde a recepção tátil se intercruza com um processo de mediação teatral com a cena.

Por fim, diante dos apontamentos de continuação da pesquisa, vislumbra-se uma breve agenda de sua execução, que propõe sublinhar as possíveis investigações daquilo que foi esboçado, no qual naturalmente se concebe como tentáculos impulsionadores, acompanhando as implicações fulcrais desta arguição que se encontram inseridas em uma abordagem desterritorializante.

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.
- ANDRADE, Tiago Pinheiro. **Cosme Bento**. Álbum: Cofre de Parafernália – o céu vai desabar. São Luís: Hometown, 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Few-mGAZ9Ko>. Acesso em 05 jul 2019
- 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.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, Arte e Política**. Ensaios sobre Literatura e história da cultura. Vol.1. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2012.
- BOITO, Sofia Rodrigues. A dramaturgia no teatro site-specific. **Conceição|Conception**, v.5, n. 1, p. 21-32, 2016.
- CARTAXO, Zalinda. 1. Arte nos espaços públicos: a cidade como realidade. **O Percevejo Online**, v. 1, n. 1, 2009.
- COHEN, Renato. Cartografia da cena contemporânea, matrizes teóricas e interculturalidade. **Sala Preta**, v. 1, p. 105-112, 2001.
- COHEN, Renato. **Work in Progress na cena contemporânea**: criação, recepção, encenação. São Paulo: Perspectiva, 1998
- DA COSTA, J. Irrupções do real no teatro contemporâneo. **Subtexto-Revista de Teatro do Galpão Cine Horto**, ano IV, v. 6, 2009.
- 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.
- FERNANDES, Sílvia. Experiências do real no teatro. **Sala Preta**, v. 13, n. 2, p. 3-13, 2013.
- FERNANDES, Sílvia. **Teatralidades Contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia**: saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e terra, 2002.
- NASCIMENTO, Igor. **Cara-Pretas**. São Luís: Resistência Cultural, 2015.

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

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

KOUDELA, Ingrid. Sobre a Poética do Fragmento em Müller. **Urdimento-Revista de Estudos em Artes Cênicas**, v. 1, n. 8, p. 029-033, 2018.

MANTOVANI, Anna. **Cenografia**. São Paulo: Ática, 1989. 96p.

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

OLIVEIRA, Lívia de. O sentido de lugar. In: MARANDOLA JR., Eduardo; OLIVEIRA, Lívia de; HOLZER, Werther (orgs). **Qual o espaço do lugar?** São Paulo: Perspectiva, 2012.

PALHARES, Taisa. Walter Benjamin, Teoria da Arte e Reprodutibilidade Técnica. **Curso Livre de Teoria Crítica**. Campinas: Papirus, 2008.

PAVIS, Patrice. **Dicionário do Teatral**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PELBART, Peter Pál. Biopolítica. **Sala Preta**, v. 7, p. 57-66, 2007.

PEREIRA, Abimaelson Santos. **Transgressões estéticas e pedagogia do teatro**. São Luis: EDUFMA, 2013.

RODRIGUES, Cristiano Cezarino. **O espaço do jogo: espaço cênico teatro contemporâneo**. Dissertação (mestrado). Escola de Arquitetura e Urbanismo, UFMG, Belo Horizonte, 2008.

SAISON, Maryvonne. **Les théâtres du réel**. Paris: L'Harmatan, 1998.

SILVA, Ligia da Cruz. **Tecendo uma artista docente entre São Luís e Rio de Janeiro, uma travessia em extensão**. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Licenciatura em Teatro). 65p. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

SOUZA, Luiz. **Cena Aberta em movimento**: Homenagem ao dia da Consciência Negra. Disponível em: <https://cena-aberta.tumblr.com/post/113714672252/cena-aberta-em-movimento-homenagem-ao-dia>. Acesso em 14 jun 2019.

SOUZA, Luiz. **Palco da Memória**: Trilogia da Balaiada. Disponível em: <https://cena-aberta.tumblr.com/post/113710909517/o-projeto-mem%C3%B3ria-e-encena%C3%A7%C3%A3o-em-movimento-abc-da>. Acesso em 14 jun 2019.

TEATRO da Crueldade. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo13540/teatro-da-crueldade>. Acesso em: 14 jun 2019. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7