

Urdimento

Revista de Estudos em Artes Cênicas

E-ISSN: 2358.6958

A reescritura de espaços históricos no processo teatral de *Negro Cosme em Movimento*, do Grupo Cena Aberta

Fernanda Areias Oliveira

João Victor Silva Pereira

Para citar este artigo:

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

DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/14145731023820200002>

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate

A reescritura de espaços históricos no processo teatral de *Negro Cosme em Movimento*, do Grupo Cena AbertaFernanda Areias Oliveira¹João Victor Silva Pereira²

Resumo

Os movimentos artísticos de retomada do espaço urbano das décadas de sessenta e setenta foram relativamente documentados e investigados em seus contextos criativos e políticos. Contemporaneamente, a expansão da pesquisa em artes para contextos ainda em processo de autonomização permite o acesso a experiências de encenação em que há um imbricamento entre o espaço e a retomada de sua história territorial. O ensaio recorta o espetáculo *Negro Cosme em Movimento*, realizado e apresentado durante os anos de 2013 a 2016 nas cidades do Maranhão pelo Grupo Cena Aberta; e se aproxima do percurso e das intenções artísticas da referida encenação, reconhecendo nesta análise a operacionalização de noções do teatro contemporâneo como: teatro do real e *site specific theatre*. A investigação objetiva documentar os vestígios de uma teatralidade contemporânea e suas reverberações em contextos territoriais até então ausentes de boa parte das discussões teóricas da área.

Palavras-chave: Teatro contemporâneo. Processo teatral. Espaços históricos. Teatro *Site-Specific*. Grupo Cena Aberta.

¹ Profa. Dra. Adjunta II - Curso de Licenciatura em Teatro e do Curso Mestrado Interdisciplinar em Cultura e Sociedade. Mestrado em Artes Cênicas - da Universidade Federal do Maranhão (UDMA). Desenvolve sua pesquisa de pós-doutorado pela École Nationale Supérieure des Arts et Techniques du Théâtre, ENSATT, França. nandaareias1@gmail.com

² Artista da cena e Mestrando da Pós-graduação em Artes Cênicas/UFMA. Graduado do Curso de Licenciatura em Teatro/UFMA (2019). Pesquisa a Cena Contemporânea e a Mediação Cultural por meio do PPGAC/UFMA e do Laboratório de Tecnologias Dramáticas (LabTecDrama/UFMA), CNPq. Bolsista Mestrado FAPEMA. jvsilper1@gmail.com

The rewriting of historical spaces through the theatrical process of *Negro Cosme em Movimento*, by Cena Aberta Group

Abstract

The artistic movements of retaking the urban space in the sixties and seventies were relatively documented and investigated in their creative and political contexts. At the same time, the expansion of research in arts into contexts that are still facing the process of obtain autonomy allows access to drama experiences in which there is an overlap between space and the resumption of its territorial history. This essay looks into the theater play *Negro Cosme em Movimento*, performed during the years 2013 to 2016, in the cities of Maranhão, by the theater Group Cena Aberta. Using the approach mentioned above, it is possible to recognize in this theatrical experience the operationalization of notions in contemporary theater such as: “real theatre” and “site-specific theater”. The aim of this investigation is to document the remains of contemporary theatricality and its reverberations in territorial contexts where theoretical discussions in this area are missing.

Keywords: Contemporary theater. Theatrical Process. Historical Spaces. Site-Specific Theater. Cena Aberta Group.

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

(Lívia de Oliveira)

Trajeto de memória e fragmentação

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

Neste primeiro momento, temos como propósito acionar uma revisão teórica a partir dos conceitos que emergem dessa aproximação, a fim de estendermos as suas reverberações ao pensar e fazer artístico do Grupo Cena Aberta, tomando como norte *Negro Cosme em Movimento*. Num segundo momento, adentraremos mais incisivamente na análise desse espetáculo teatral.

A aproximação desse teatro com o real se deu não somente no âmbito estético, mas também nos âmbitos do político, cultural e social, ao questionar as instituições, o lugar da arte, o mercado e o público, nos moldes em que se estrutura o que hoje conhecemos por arte contemporânea, na qual

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 a possibilidade 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 e de usos sobrepostos através dos quais se pode vislumbrar suas contingências.

Imbuídas de 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 disso, na indissociação entre obra artística e espaço urbano, a obra propõe-se a intervir, modificar e contatar as potências materiais ou imateriais do espaço e, assim, constata-se a relevância e a contribuição do espaço para a obra artística em processo.

Regionalmente, no Maranhão, reconhecemos no modo de criar do Grupo Cena Aberta uma ruptura com a tradição do teatro maranhense, solidificada nos anos sessenta e setenta, e alicerçada em modos de criação ainda essencialmente textocêntricos. Segundo Braga (2019), em seu estudo minucioso recortado nos discursos sobre a formação do ator maranhense no século XX, a tradição do ensaio para memorização e em seguida a apresentação do espetáculo em teatros da cidade foram protagonistas desse processo, já que

A realização de ensaio para a produção de espetáculos foi mencionada por todos os entrevistados como a principal atividade dos grupos de teatro. A realização de ensaios regulares e intensivos, no entanto, passou a ocorrer com a criação do TEMA, grupo por meio do qual Reynaldo Faray inovou a cena maranhense. Esta perspectiva se justifica pela realização de encenações sucessivas em curto período de tempo, a escolha de textos, a produção de cenários e figurinos elaborados, a abolição do ponto, dentre outras. Contudo, o modo como era feito a preparação dos atores bem como a falta de contato com a realidade política do país levou-os, inicialmente, à inquietação e depois ao abandono do TEMA. (Braga, 2019, p. 354).

Sinalizamos neste texto a uma encenação que se desloca da tradição regional, propondo em seu processo criativo etapas de reconhecimento histórico e geográfico que veem muito antes da elaboração da dramaturgia. O espetáculo *Negro Cosme em Movimento* flerta com movimentos das artes contemporâneas para além do que foi experienciado localmente no Maranhão. No entanto, em sua composição imbrica a história negligenciada ao recompor traços e vestígios

apagados em sítios históricos.

O fazer artístico do Grupo Cena Aberta se deixa atingir por essas questões. Em sua prática artística-pedagógica, o espaço da cidade sempre foi ponto crucial para impulsionar as suas criações. Dar-lhe-emos uma característica de “aglutinador e vetor transformador da encenação.” (Souza, 2013, s/p).

Logo, 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. O teatro, por sua vez, quando se apodera dessas multifacetadas urbanas induz a uma notável ruptura do fluxo cotidiano ao intervir, invadir e adequar-se a estes espaços aos quais não pertence naturalmente. Propõe assim uma atitude transgressora, uma vez que o espaço multimodal da cidade estava reservado especialmente para suas funções específicas e qualquer atividade que esteja deslocada dessa demarcação constitui, de certo modo, uma transgressão.

Nesta caminhada de romper com a sensação de “aprisionamento artístico” revela-se também a aproximação do público em sua relação com a obra artística. Na condição de habitantes de metrópoles, o público se blinda das influências externas e se recolhe para não ser atingidos pelas mazelas do núcleo que não se deixa afetar pelo espaço da cidade. A homogeneização do medo e o consentimento em proteger-se em lugares privados e em carros, enclausurados, os torna impossibilitados de agir e transformar o seu meio, a sua cidade (Boito, 2016). Em contraponto, reafirmamos a preocupação dos fazedores de arte que, na condição de pensadores da realidade, refletem sobre como relacionar-se com a cidade e com a realidade indagando-se quanto à prática teatral no urbano.

O Grupo Cena Aberta, então coordenado pelo Mestre Luiz Roberto de Souza (Luiz Pazzini), desenvolve pesquisa e extensão em Teatro há mais de 15 anos no estado do Maranhão. Vinculado à Pró Reitoria de Extensão e Cultura da Universidade Federal do Maranhão (PROEC/UFMA), desenvolve espetáculos de repertório contínuo, participando ativamente da cadeia cultural do estado. O cerne

das pesquisas do grupo permeia a investigação de estratégias metodológicas de ensino e aprendizagem em Teatro, assim como também a pesquisa prática com montagem de espetáculos e a sua inserção em espaços não-convencionais para a prática teatral. Com vocação experimental, as obras produzidas pelo grupo clamam por novos espaços para se abrigar, quais sejam: aqueles que proporcionem experiências intimistas e propiciem relações múltiplas entre público e espetáculo. O espaço não é somente suporte para encenação: ele passa a ser a cena propriamente dita ao instaurar o seu próprio discurso.

Pereira (2013) 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 as potencialidades da relação entre o grupo teatral e o espaço, trazemos à luz o processo de montagem do espetáculo *Negro Cosme em Movimento*, no qual o encenador Luiz Pazzini explora a abordagem metodológica *work in process* (Cohen, 1998). Nesse processo, foram realizadas experimentações dos fragmentos do texto *Caras-Pretas*³ em espaços não-convencionais à prática teatral, a fim de concretizar a 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, conseqüentemente o é também para o Grupo Cena Aberta. A sua prática, que se debruça sobre a vertente contemporânea de teatro colaborativo, propõe a horizontalidade nos meios de criação da obra artística que, por vezes, abre margem para as inúmeras interferências dos agentes

³ Texto dramaturgício de Igor Nascimento - 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 compõe 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 à montagem dos fragmentos.

criadores - entre eles encenador, dramaturgo e atores. No caso de *Negro Cosme em Movimento*, o grupo definiu como metodologia a “encenação em movimento”, em que a pesquisa sobre o trabalho cênico está em contínuo processo, sofre alterações, se fragmenta e se reformula enriquecida pelos aportes teóricos do elenco, pelas reelaborações do dramaturgo, pela recepção coprodutora dos espectadores e pelos participantes da Oficina Performativa Interdisciplinar Inclusiva⁴.

O espetáculo tomou como aporte a estética da fragmentação, que permite uma certa versatilidade durante o processo. Antes da montagem propriamente dita, os atores passaram pela experimentação do texto *Anjo Infeliz*, adaptado do texto *Anjo sem Sorte* de Heiner Müller, escrito no ano de 1975 e traduzido por Ingrid Koudela (2003). Esse texto faz alusão à nona tese de Walter Benjamin (1987)⁵ que, em *Sobre o conceito da história*, analisa o quadro *Angelus Novus*, de Paul Klee, de 1920. A tese lança questões ao compromisso que temos com a memória enquanto fazedores de história e de arte. No teatro, inspira e encaminha experimentações de ressignificação de objetos, a preferência pelo uso de espaços não convencionais e a consciência crítica sobre a importância de estar adentrando um terreno de escombros e de memória. Com Heiner Müller (apud Koudela, 2003, p. 34)

a fragmentação de um acontecimento acentua 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.

Como apontado por Müller, esta configuração de processo criativo acarretou uma característica singular: o de abertura ao externo, de proposição do externo a ser partícipe: o espectador como coprodutor. Não à toa o sufixo “em movimento”

⁴ A Oficina Performativa Interdisciplinar Inclusiva foi uma ação formativa que acompanhou as apresentações do espetáculo *Negro Cosme em Movimento*, sendo ofertada nos municípios maranhenses de Nina Rodrigues e Caxias. A oficina se estrutura metodologicamente da seguinte forma: a) sensibilização ao jogo teatral e na dança de matrizes africanas; b) reflexões acerca do ser sócio-político através de análises da obra e de sua correlação com o meio social; e experimentações cênicas; c) inserção dos participantes na apresentação do espetáculo *Negro Cosme em Movimento* junto com os atores e atrizes da companhia.

⁵ A publicação original das teses *Sobre o conceito de história* data de 1940.

compõe o título da peça, pois o espetáculo sujeita-se a intempéries e experiências que o atravessam em sua jornada atribuindo-lhe intertextualidades que, através de ressonâncias poéticas, enriquecem a narrativa e a encenação “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, que sugere uma relação horizontal no processo de criação assim como a pesquisa contínua sobre os conteúdos da cena.

Gráfico 1 – Esquema da “encenação em movimento” do Grupo Cena Aberta



Fonte: Pereira (2013, p. 98)

A experimentação de espaços é ponto fulcral na encenação em movimento do espetáculo. Para o Cena Aberta, a ida aos espaços implica a exploração de suas potencialidades a fim de abrir a encenação para outros vetores que não estão à disposição no palco italiano. Por exemplo, a disposição da relação corpo-espaço estabelecida no processo se fisicaliza quando, na cidade de Alcântara (MA), visitamos⁶ o antigo porto de Nazaré, o local responsável pelo desembarque

⁶ Um dos autores deste artigo, João Victor da Silva Pereira, é ator-pesquisador e produtor cultural do Grupo Cena Aberta desde 2012. Ele participou da montagem, da circulação e das demais ações que envolveram a trajetória do espetáculo *Negro Cosme em Movimento*. No espetáculo, atuou principalmente no personagem Duque de Caxias.

desenfreado de pretos escravizados para mão de obra em engenhos da região, no período escravocrata. Ali pesquisamos reminiscências e discursos que irão, posteriormente, ecoar nos diálogos do espetáculo. Algo similar aconteceu na apresentação no conservado pelourinho em frente às ruínas da Igreja Matriz e da antiga Cadeia Pública da cidade, local onde escravizados eram açoitados em público, punidos por desobediência.

Tal aproximação entre a obra teatral e o uso de espaços não somente contribui para as relações entre o público e o acontecimento artístico que são da ordem do estético. Ela também contribui para o uso do espaço em investigações de elementos da encenação que a aproximam de poéticas estabelecidas entre o real e o teatro. Tais relações e investigações caracterizam-se como sintomas de reconfiguração do espaço urbano que, apesar de seus fluxos estabelecidos na rotina, emana de suas entranhas potenciais para as intervenções artísticas.

Inúmeros grupos caminham em direção a um entrelaçamento entre a poética da cena e a arquitetura da cidade, por acreditarem que as suas obras artísticas incidem e se retroalimentam no espaço que ocupam tanto por suas características arquitetônicas quanto por suas atribuições imateriais. Sem caracterizar-se como uma simples investigação de linguagem, esta tendência contemporânea visa acompanhar a abertura do teatro à alteridade, ao mundo e à história, ao confrontar as práticas da representação com as características simbólicas e arquitetônicas do lugar no qual se passa o trabalho cênico.

A partir de reflexões de Saison (1998) sobre Os teatros do real, 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 montagens. Fernandes credita ao reconhecido grupo uma parcela consistente de contribuições para os estudos da linguagem teatral, uma vez que suas obras via de regra se incorporam e se contaminam com os espaços diversos que as alojam, que não se limitam ao simples uso de espaços não convencionais “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).

Essa tendência sugere uma fundição do acontecimento teatral à 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 em que as mazelas urbanas provenientes do descaso por necessidades humanas e da falta de comprometimento com o espaço social. Deste modo, a corrupção, a violência, a fome e as oportunidades desiguais que sucateiam o nosso país são expurgadas na cena cuja proposta de encenação é a de transitar por espaços reais imbuídos de imaginário próprio e relacionar-se com os habitantes da cidade, a presença extracênica, “que se apresenta mais como sintoma do que como símbolo.” (Fernandes, p. 86, 2013).

Entretanto, a montagem de *Negro Cosme* entende que esse contato com a realidade oferece mais do que a realidade em estado supostamente bruto, como se fosse uma apresentação sem mediação. O sintoma - enquanto modalidade estética que possibilita uma experiência diferente, potente e relevante com a realidade do lugar - deve expor não apenas a materialidade, mas as distintas camadas históricas, as experiências e os vetores do uso dos poderes e contrapoderes.

Negro Cosme entre escombros e sua rota de liberdade

Entre fatos e ficção, o espetáculo *Negro Cosme em Movimento* tem em seu cerne narrativo uma das maiores revoltas populares do período regencial do Brasil⁷, que ocorreu no Maranhão entre os anos 1838 e 1842: a Balaiada.

Reconhecemos a importância de um breve aprofundamento sobre as

⁷ 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. Nesse período, o poder de governar o Brasil foi disputado por agentes políticos que, em sua maioria, eram grandes proprietários de terra e comerciantes, juntamente com pequenas parcelas das classes médias urbanas que se subdividiam em: liberais moderados, liberais exaltados e conservadores. Por conta da precária hegemonia do estado brasileiro, a regência foi marcada por levantes e rebeliões por todo o país, dentre elas a Balaiada, no Maranhão.

questões históricas que envolvem a Balaiada e que estão presentes no referido espetáculo a fim de esclarecer os potenciais mnemônicos que os espaços guardam em si, a partir das figuras reais-personagens. Além disso, para estabelecer uma relação historiográfica com esses locais, na tentativa de reacender as memórias de um povo que foram soterradas em escombros e que, por muito tempo, foram desassistidas pelos escritos oficiais. Por fim, para estabelecer uma relação direta entre a dramaturgia do espetáculo com os locais de apresentação.

A Revolta da Balaiada foi protagonizada em sua maioria por negros e sertanejos, em luta contra o monopólio político de fazendeiros aristocratas daquela região. Luiz Pazzini⁸, que assina a encenação do espetáculo, compilou fragmentos precisos do texto *Caras-Pretas* para contar essa história por meio de três cidades-estações, a saber: 1) na Estação Vila da Manga do Iguará/Nina Rodrigues, a eclosão da revolta com a invasão da cadeia da Vila por um dos líderes, Raimundo Gomes; 2) na Estação Caxias, a fuga do prefeito da cidade, a tomada da cidade pelos revoltosos e a chegada de Luiz Alves de Lima e Silva, o Duque de Caxias; 3) e na Estação Itapecuru-Mirim, o enforcamento do principal líder da revolta, Cosme Bento das Chagas (Negro Cosme), o tutor da liberdade.

Diz uma fala do início do espetáculo teatral *Negro Cosme em Movimento*:

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!⁹

⁸ Luiz Pazzini é nome artístico do professor, encenador, pesquisador das artes cênicas e coordenador do Grupo Cena Aberta, Prof. Me. Luiz Roberto de Souza. Aposentado pelo Departamento de Artes Cênicas da UFMA. Falecido em 29 de abril em decorrência do covid-19.

⁹ Recorte do epílogo na voz de Chico, personagem fictício da peça *Caras-Pretas*, de Igor Nascimento (2015).

O texto trabalha com personagens históricos da Balaiada. Mas, um breve levantamento dessa história não permite conferir seus feitos heroicos com aquilo que dela é narrado pelos livros didáticos de história do Maranhão. A consequência é que eles caem no esquecimento ou em rasas discussões. Em decorrência disso, há urgência em revisitar os discursos que dela possam surgir.

Nesse sentido Igor Nascimento, o dramaturgo da peça, aborda de forma minuciosa e cuidadosa as entranhas revolucionárias, dando vazão à história não contada, a história dos “vencidos”¹⁰. Nessa abordagem, traz Raimundo Gomes, piauiense conhecido como o *Cara Preta*, o responsável por eclodir a revolta ao libertar os escravos da cadeia da Vila da Manga do Iguará (MA) em 1838. Junto com seu exército formado por elementos marginalizados, como desertores, escravos fugidos, vaqueiros sem trabalho, agricultores espoliados de suas terras e sertanejos retirantes do Ceará, Raimundo Gomes desafiou o poderio local e, a partir de então, a revolta foi tomando proporções maiores, 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 é Cosme Bento das Chagas, Dom Cosme, ou Negro Cosme, cearense de Sobral e líder do Quilombo Lagoa Amarela, onde fundou 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, Negro Cosme trouxe ao movimento popular proporções ainda maiores, assumindo a revolta com outros líderes e invadindo a cidade de Caxias (MA) em 1839 quando, juntamente com seu batalhão, foi vencido pela brutalidade do enviado Luís Alves de Lima, o 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 sangüinários, deteve Negro Cosme na cadeia da cidade de Itapecuru-Mirim (MA). Negro Cosme foi enforcado em praça pública na mesma cidade, com o intuito de dar exemplo a todos aqueles que ousassem transgredir os limites de tolerância do poder. (Janotti, 1975).

¹⁰ Ver comentários das teses *Sobre o conceito de História* (Walter Benjamin, 1987) mais adiante neste artigo.

O prisma de abordagem da encenação de *Negro Cosme em Movimento* direciona-se a uma história que engendra a cena e se irradia por todos os poros que a compõem, seja por seus elementos cenográficos e visuais seja pelos seus espaços. Estes últimos são fundamentais para a apreciação do espetáculo, pois os espaços não se constituem como espaços decorativos e nem mesmo neutros: eles são elementos de cargas semânticas consistentes, se levadas em consideração no fazer teatral urbano.

Figura 1 - Ilustração do mapa do Maranhão e o trajeto feito pelo grupo para as apresentações nas três cidades-estações da Balaiada



Fonte: elaborada pelos autores

Aqui se inicia a jornada de nosso herói histórico rumo à libertação de sua memória por meio dos espaços em que o espetáculo aportou. Contudo, não se trata meramente do contato com os espaços em seu estado bruto imediato, como sugerido nas abordagens de Saisson (1998) e Fernandes (2013) acerca das poéticas dos teatros do real. Ao invés disso, sugere o redimensionamento do termo para nele ancorar as dimensões simbólicas emergentes desses lugares: as camadas de opressão, o silenciamento dos vencidos e a exaltação do poder dominante. O

contato com o real ocorre intencionalmente de forma mediada por processos sociais e históricos, o que aqui se traduz pelas questões complexas da Revolta da Balaiada e da dramaturgia de *Negro Cosme em Movimento*. O que, pela mediação do espetáculo, dá esses espaços a ver e sentir a fim de criar outros sentidos.

Ao chegar nesses espaços, o grupo procedeu a investigação de suas potencialidades iminentes a fim de aproveitá-las durante a apresentação teatral. Quando em Caxias¹¹, o grupo fez uma excursão pelos entornos do Memorial da Balaiada¹², localizado no Morro do Alecrim, sede da última batalha da revolta. Ali encontrou fossos e ruínas marcados pelo massacre de mais de 10.000 pessoas, mas também pela resistência de um povo – marcas que mais tarde seriam tomadas para a apresentação. As visitas nas comunidades quilombolas também são um marco no processo experimental do grupo: em Caxias a visita ao quilombo do Jenipapo criou uma aproximação com a realidade dos remanescentes dos balaios¹³.

Na caminhada por aquelas terras, as atrizes que interpretavam o personagem Anjo Infeliz bradaram seus textos com os corpos sobre uma árvore seca, em solo quente e sol escaldante, numa espécie de insistência resistente, tal como a do seu povo. A encenação se movia, tornava-se fluxo. A partir dessa experimentação, as atrizes puderam carregar sua própria experiência sensorial para a apresentação que se daria pela noite.

Em uma entrevista com Tiago Andrade (2017), um dos atores que interpretaram o personagem Negro Cosme, é possível perceber a relação que se estabelece entre visitar esses locais e as contribuições dessas visitas para o acontecimento teatral:

Um das apresentações mais fortes que eu já fiz no personagem de Negro Cosme aconteceu em Caxias, mesmo, quando eu estava em cena

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

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.

¹³ Denominação daqueles que participaram da Balaiada.

e de repente eu olhei pro público e lá estava seu Manuel, que a gente tinha visitado a comunidade dele, o quilombo de Jenipapo 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, informação oral, 2017).

A relação que se instaura entre cena e espectadores projeta confluências significativas naquele espaço, de onde pode-se arriscar a hipótese de que lhe atribui um novo valor simbólico pela resignificação das suas estruturas imateriais. Quando a cena se desenvolve através do campo emocional e afetivo da comunidade, os espaços fortes evocam memórias coletivas e, por vezes, sagradas, por se relacionarem à ancestralidade. Desse modo, a memória do espaço impregna o tempo presente da cena.

Como bem observado na entrevista por Tiago Andrade, essas memórias também incidem do trabalho de ator que está em situação de devir perante a obra apresentada. A sua prática é afetada pelo entorno que não se resume apenas a uma estrutura arquitetônica – que, sem dúvida merece atenção prévia em função das movimentações e do desenvolvimento corporal cênico. Ela é afetada também e principalmente pela estrutura intangível que compõe o espaço, suas energias.

Quanto ao público, ele aprecia a desestabilidade que promove um deslocamento do cômodo a partir do redimensionamento do lugar. Oliveira (2012), geógrafa que atem a sua pesquisa a questões de significação do “lugar”, contribui para pensar como esse redimensionamento acontece na relação entre ator e espaço instaurada pela cena:

Conhecer um lugar é desenvolver um sentimento topofílico¹⁴ ou topofóbico¹⁵. Não importa se é um local natural ou construído, a pessoa

¹⁴ Diz-se do sujeito que desenvolve um elo afetivo com o lugar ou ambiente físico.

¹⁵ Diz-se do sujeito que tem medo ou aversão à um lugar ou ambiente físico.

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).

Estas constatações nos direcionam aos pensamentos de Artaud e seu Teatro da Crueldade, que enfatizava em sua estrutura ritualística as experiências corpóreas dos atores. Nesse teatro, 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” (Artaud, 2006, p. 102) e, ao se reconhecer como ente político, o ator 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.” (Artaud, 2006, p. 104).

Lígia Silva (2016), atriz que vivenciou a experiência, explica:

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 consequentemente a minha. (Silva, 2016, p. 19).

Até aqui já se mostra compreensível que a encenação de *Negro Cosme em Movimento* traz à evidência memórias das experiências esquecidas e reprimidas, provocando um diálogo com os mortos para o engendramento de um futuro (Müller apud Koudella, 1997). Isso se dá ora pela dramaturgia ora pelas maneiras como a peça habita cenicamente os espaços e como ela se relaciona simbolicamente com esses espaços e seus moradores.

Esta compreensão aparece na rota do filósofo Walter Benjamin (2012) como

a tarefa de “escrever história a contrapelo”, que postula o embate entre a história contada pelos vencidos e a história oficial - aquela que tem amparo nos livros escolares, nos quais 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, há uma história não contada, uma verdade que caminha a contrapelo da história oficial dos vencedores e que explicita a contradição entre cultura e barbárie. Esta é a história assumida pela figura do materialista histórico.

Nunca houve um documento da cultura que não fosse também um documento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura. Por isso, na medida do possível, o materialista histórico se desvia dela. Considera sua tarefa escovar a história a contrapelo. (Benjamin, 1987, p. 225).

Percebe-se então que há uma espécie de censura na história a qual se tem por absoluta, o que abre margem para a memória ser o fio condutor para encontrar, nas ruínas da história, uma nova verdade que emergja da história dos vencidos. É neste terreno que germina a proposta de encenação de *Negro Cosme em Movimento*: na retomada da história de um dos maiores líderes populares maranhenses e de uma das revoltas - senão a principal - do período imperial em repúdio ao poder vigente. Essa revolta adentra os espaços atuais que se encontram embebidos de historiografia a fim de realocar a experiência estética de quem assiste à encenação, pelo viés do diálogo cênico e do espaço que aporta a cena.

Dito isso, agora damos vários passos na rota em direção à liberdade de nosso protagonista histórico. Chegado a Itapecuru-mirim, o grupo apresentou-se 7ª Mostra Sesc Guajajara de Artes. Mostrar esta experiência permite que o que foi até aqui discutido ganhe concretude, em especial as relações entre cena, espaço e público.

Negro Cosme em Movimento na cena da cidade

Recebido pelos produtores locais, o grupo se deslocou aos espaços de apresentação para um primeiro contato e reconhecimento espacial. 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 se refere historicamente ao local onde o Negro Cosme foi preso pela tropa de Luiz Alves de Lima, na espera de sua sentença e logo após ser capturado às margens do Rio Itapecuru. Hoje, a cadeia foi reformada para tornar-se Casa da Cultura Professor João Silveira, onde funciona um museu e acontecem exposições, eventos, cursos e outras atividades culturais. Todavia, o edifício ainda preserva sua arquitetura secular, como as paredes originais, a divisão de celas e salas, as grades de ferro bruto nas janelas e um poço desativado. A Praça do Mercado, por sua vez, foi onde o protagonista recebeu a sua sentença e foi enforcado, em um pelourinho construído em 1818.

O *Anjo Infeliz* de Heiner Müller, inserido no espetáculo como prólogo, foi bradado sobre as grades imponentes da antiga cadeia. Do lado de fora do prédio o público, alocado onde bem lhe interessasse, assistiu atento à sucessão de cenas. Seguindo a encenação, quando chegada a hora da sentença e do enforcamento de Negro Cosme, os atores-escravos juntamente com os atores-Negro Cosme¹⁶ saíram do prédio carregando uma vela de barco enrolada em direção à Praça do Mercado, onde se sucederão os atos. Nesta caminhada, o público transeunte tornado espectador carrega a vela junto com os atores; neste cortejo, participa da encenação e toma atitude diante dela, projetado como parte da história que está sendo contada pela cena, inserido no espetáculo que conta uma nova versão sobre a história que se passou naqueles espaços até então percebidos como cotidianos,

¹⁶ Na proposta de encenação de *Negro Cosme em Movimento*, Luiz Pazzini propõe um sistema de compartilhamento de personagens e revezamento entre atores e atrizes. Faz alusão ao *Sistema Coringa* elaborado por Augusto Boal (1977) que, entre outros procedimentos, versa sobre a desvinculação ator/personagem como uma proposição estética, ligada a um modo épico e dialético de expor a trama.

de convívio.¹⁷

Chegados à Praça do Mercado, o palco histórico do enforcamento do sentenciado, os atores e o público estenderam a vela que, neste momento, tornava-se espaço do jogo travado num diálogo ficcional entre Duque de Caxias e Negro Cosme. Fazendo uso de uma licença poética, o dramaturgo propôs uma reflexão acerca do nosso compromisso com a história e com o teatro. Corporificada nos atores, a reflexão remonta a uma metalinguagem em que estão em jogo o papel ético do artista e o papel social do espectador.

Pazzini comenta 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, s/p).

Execução na fisicalidade e uma possível perpetuação em nosso imaginário, a encenação propõe a representação da morte simbólica do Tutor da Liberdade no espaço onde ele fora sacrificado. Mas, a praça se encontra totalmente reformada, perdeu suas características históricas assim como o pelourinho, que provavelmente foi demolido após a Proclamação da República. Talvez seja este o motivo por que muitos moradores da cidade não sabem que houve um negro revolucionário que lutou pelos direitos comuns da classe marginalizada da época e que foi morto naquele lugar, sob os olhos dos ancestrais desses moradores. A narrativa e a apresentação do espetáculo invade os escombros da memória destes *sites* o que, expecta-se, depois torna impossível que esses espaços sejam imaginados dissociados dessas memórias.

Como já discutido, as manifestações artísticas que promovem a aproximação da arte com o real atuando no fluxo da cidade se apropriam da arquitetura e da

¹⁷ A cena pode ser vista na plataforma de vídeos do YouTube, pelo título *Itapecuru Teatro MT*.

memória do espaço. Buscam também a reaproximação entre o sujeito e o mundo, impulsionando a transição na recepção – o transeunte que se torna espectador – ao penetrar em espaços reais do cotidiano. Nisso se encaixa a ideia de *site-specific theatre*, que nasce de uma ramificação do conceito de *site-specific* modelado nas artes visuais, em que a relação entre o espaço e a arte se revela como impossibilidade de separação entre a obra e seu *site* de instalação, e o imediatismo sensorial decorrente.

Com esse conceito o teatro pode propor uma criação dramatúrgica a partir de e para um determinado local: um “lugar específico” onde a obra se relaciona com a natureza e a arquitetura do espaço. Esse lugar no qual se pode penetrar é enaltecido nos estudos de Cartaxo (2009) 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 no evento teatral por conta dos sentidos de sua própria existência, o que lhe confere a característica de aglutinador de saberes aos quais não é possível atribuir isonomia ou neutralidade. Esses sentidos preexistentes do espaço fazem dele um potencializador da ação cênica quando o espaço comum da cidade se funde ao evento teatral e sua carga semântica, o real, interage com a narrativa do espetáculo. Logo, a obra concebida para um “lugar específico” relaciona-se com um contexto que, por sua vez, catalisa a obra não apenas como uso de um espaço não convencional, pois as contaminações pelo espaço se desvelam sobre o ato teatral que, por sua vez, propõe uma reconfiguração do *site*.

Sobre este “espaço de jogo”, Cristiano Rodrigues (2008, p. 24) demonstra que

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.

Desse modo, o vigor dialógico do *site-specific theatre* apropria-se da potência do espaço para a criação teatral: de sua arquitetura, do engendramento espacial e do seu potencial mnemônico. Isto acontece quando o *site* é redimensionado intelectualmente para sua fundição à cena através da dramaturgia, das ações dos atores e do acontecimento teatral em sua completude. O espaço não é apenas um suporte, um lugar decorativo; pelo contrário, sua carga semântica é levada em consideração nas escolhas do *site specific*.

Para refletir sobre a hipótese de que o Grupo Cena Aberta encontra ecos de sua prática nesse conceito, basta direcionar mais uma vez a atenção para os lugares que foram concebidos para a apresentação de *Negro Cosme em Movimento*. Considerados como patrimônio histórico e artístico do Maranhão - os entornos do Memorial da Balaiada em Caxias, a antiga Cadeia Pública e a Praça do Mercado em Itapecuru-mirim -, esses lugares estabelecem diálogo com o eixo narrativo da peça. São espaços contaminados de memórias reais, ressemantizados e requalificados pelo evento teatral.

Chegando pelas brenhas da cidade de Nina Rodrigues (MA) em julho de 2013 o grupo, em parceria com as Secretarias de Educação e de Cultura municipais, planejaram a oferta de oficina interdisciplinar inclusiva a alunos e professores da Rede Pública de Ensino e a apresentação do espetáculo *Negro Cosme em Movimento* com os participantes da atividade formativa. Os encontros forjavam a sensibilização teatral, a iniciação às práticas espetaculares da cultura maranhense e exercícios de dramatização com o texto *Caras-Pretas*. À metodologia aplicada do Modelo de Ação de Bertolt Brecht somou-se uma oficina de caracterização de personagem.

Nas vésperas da apresentação teatral, o grupo visitou um quilombo da cidade: o Quilombo da Ilha. Mais uma vez, a aproximação de seus habitantes trouxe os fôlegos necessários para contar a história não-oficial de Negro Cosme, com o intuito de, no mínimo, aquelas pessoas se verem representadas pelo teatro enquanto humanos, cidadãos e seres políticos.

Os professores e os estudantes participantes da oficina eram da Unidade Integrada Raimundo de Oliveira Corrêa, que se localiza ao lado do Palácio dos Balaios¹⁸ e em frente à Praça Rui Fernandes Costa, a qual iria aportar a apresentação. Chegada a noite, a apresentação se desenrolou com o entusiasmo necessário aos olhos daquele público especialíssimo: a comunidade quilombola.

A circulação por aqueles espaços que ecoam a manifestação popular da Balaiada trouxe também outras imbricações interrelacionais. Os espaços que optamos por ocupar, dialogar e até mesmo invadir nos fez também direcionar o olhar para as pessoas de seu entorno, suas dores e fados historicamente impostos por uma estrutura de poder. Nesse sentido, o teatro propôs uma apreciação da relação corpo-asfalto a fim de remodelar as relações dos habitantes com a sua cidade. Propôs ainda que esses habitantes confrontem as imposições de um mundo globalizado, ao colocar em reflexão suas inquietações sociais.

Peter Pál Pelbart (2007), filósofo e professor da PUC/SP, em seu ensaio sobre o conceito de biopolítica explicita algumas saídas do estado de inércia, do estado de “vida besta” no qual a sociedade atual se confronta, apontando a que

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 que 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

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

corpo é primeiramente o 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 em Movimento tensiona em seu cerne dramático e narrativo a identidade étnica e cultural daqueles que participam da cena enquanto atores e integrantes das oficinas ofertadas, com a proposição de experimentar corporalmente as complexidades da Revolta da Balaiada e as suas implicações nos espaços urbanos de convívio. Quanto àqueles que assistem à peça - em especial, os remanescentes quilombolas da região de Caxias e Nina Rodrigues -, seus corpos estimulados, excitados e em confronto com as suas aflições cotidianas tendem a transformar-se no encontro promovido pelo acontecimento teatral.

A cena final do espetáculo, intitulada *A cena do enforcamento*, sugere bem a tomada de consciência do espectador. Num diálogo ficcional o personagem Negro Cosme, mesmo posto em um pelourinho e sabedor de seu destino, nega-se a dramatizar a cena de sua morte em frente ao Duque de Caxias. Com fala poética, reivindica seu lugar na história dando vazão à sua reescritura por aqueles que assistem, sugerindo que é naqueles espaços e memórias que ele pode resistir através do tempo. Eis o diálogo:

CORONEL (*perdendo o controle*): Vamos, homem, grite! Espernee! Faça seu número! Esta é sua cena! Depois da sua morte não haverá mais tempo!

COSME (*serenamente*): Sabe o que vem depois da morte, Duque de Caxias?

O último átomo de oxigênio foi queimado pelos brônquios. O pulmão está oco como uma caverna. COSME tenta prosseguir, mas não há mais ar.

CORONEL (*completamente fora de si*): Desembuche de uma vez, infeliz! *O último sopro de vida faz vibrarem as cordas vocais de COSME.*

COSME: A verdade!... É essa voz que fica debaixo da terra, a voz da verdade que fica cantarolando ao ouvido de todos... É uma voz que fala ao pé da orelha... Um zumbido que teremos de escutar enquanto nossos corpos apodrecem, enquanto o mundo lá fora segue seu curso e as pessoas fazem da história o que entender...

CORONEL: E o que diz esta voz, Cosme? Não consegues falar?

COSME: Só os mortos a escutam...

CORONEL: De que vale a verdade se só os mortos podem escutar? O que

eu ganho com tudo isso?

COSME: Para ti, Duque, a verdade não é uma recompensa: é um castigo! (Nascimento, 2015, p. 121, grifos do autor).

Depois, os atores que interpretam Duque de Caxias se transformam em estátuas e são soterrados pela vela de barco-cenário, ficando a cargo do público decidir se aquela figura e tudo o que ela representa deverá sair dos escombros que o espetáculo lhe reservou. Essa postura frente ao espectador toma como aporte a epígrafe deste artigo. Quando colocado diante da encenação e da decisão de manter viva ou não a memória de um coronel sanguinário e responsável por oprimir o seu povo, o público se vê diante da possibilidade de recriar suas memórias de passado e vislumbres do futuro a partir dessas imagens do presente.

Considerações finais

Nosso herói chega ao fim de sua jornada, depois de passar por cidades-estações que o acolheram e que lhe propuseram diálogos. Nessa “encenação em movimento” o espetáculo rompeu espaços convencionais e foi além: buscou relações íntimas com as reminiscências de memória imaterial dos povos das cidades.

Numa última tentativa de descrição, elaboramos a tabela seguinte em que destacamos as cidades históricas maranhenses, os espaços utilizados nas apresentações, a decupagem da dramaturgia e a proposta cênica empregada em cada cidade. Esperamos com isto sintetizar e organizar visualmente as relações cena-espço estabelecidas no espetáculo.

Tabela 1 – Síntese das relações entre espaço, dramaturgia e encenação do espetáculo *Negro Cosme em Movimento*, do Grupo Cena Aberta (MA)

Cidade-estação	Espaço de apresentação e o contexto histórico	Representação na Dramaturgia	Intervenções do espetáculo
Nina Rodrigues (MA)	Antiga Vila da Manga do Iguará, na época um povoado da cidade de Itapecuru-Mirim onde eclodiu a revolta com a invasão da Cadeia Pública e a liberação dos pretos por Raimundo Gomes. Os forçados recrutados seriam remanejados para a frente de embates em guerras do exército. A invasão teve apoio do Manuel Francisco dos Anjos, artesão de balaios, o que dá nome à revolta.	O texto apresenta a cidade a partir dos personagens Raimundo Gomes e Chico (ficcional). Em um ato que brinca entre o drama e o cômico, aborda a invasão da cadeia de Vila da Manga por Raimundo Gomes, que afronta todo o batalhão de soldados medrosos, mata o capitão e foge com os negros libertos, prometendo o levante da revolta.	O grupo visitou o Quilombo da Ilha para aproximar-se daquela realidade e formalizar o convite aos moradores para assistir ao espetáculo. Ofertou uma ação formativa com 5 encontros a alunos e professores da Unidade Integrada Raimundo de Oliveira Corrêa, que foram inseridos na encenação apresentada na Praça Rui Fernandes Costa, situada nas redondezas da escola e do Palácio dos Balaios. A partir de então, a cidade reserva anualmente uma semana de estudos sobre a Balaiada nas escolas.
Caxias (MA)	Escombros do Memorial da Balaiada, situado no Morro do Alecrim, onde aconteceu um dos maiores embates da revolta, que resultou na tomada da cidade pelos revoltosos que almejavam seguir para a capital da província. A cidade posteriormente daria nome às condecorações do capitão Luís Alves de Lima e Silva como Barão e, em seguida, Duque de Caxias.	A dramaturgia apresenta a cidade a partir dos personagens do Prefeito e do Assessor, que tramam em deixar a cidade por saber que está sendo tomada pelos revoltosos. O prefeito brada um discurso inflamado chamando os moradores da cidade de Caxias, a fim de enfrentar os Balaios. Em seguida foge, deixando o Assessor em seu lugar.	Depois da investigação minuciosa do local de apresentação, o grupo decidiu partir em cortejo com o <i>Anjo Infeliz</i> de um fosso desativado da parte posterior das ruínas à parte anterior, o entorno do Memorial da Balaiada. O grupo também ofertou a oficina performativa que incluía os participantes no espetáculo; e visitou o Quilombo do Jenipapo na área rural da cidade, onde apresentou trechos da peça a fim de investigar o espaço e a recepção.

Itapecuru-Mirim (MA)	Esta cidade sediou a erradicação da revolta, com a prisão de Negro Cosme pelo comandante das tropas, Luiz Alves de Lima e Silva, na Cadeia Pública. Ali o prisioneiro aguardou por sua sentença até a hora de seu enforcamento em praça pública. Hoje, a antiga cadeia é uma Casa de Cultura. A praça de enforcamento do Tutor da Liberdade é a Praça do Mercado.	A cena promove o encontro entre Negro Cosme e Duque de Caxias. Em um diálogo ficcional que prima pela ressurreição dos vencidos, o personagem Negro Cosme reivindica a sua importância na história em um embate com Duque de Caxias. Com isso, também traz ao centro da cena questões que dizem respeito ao fazer Teatro no Maranhão, quando questiona a escassez de políticas públicas para a formação de espectadores.	Neste município se encontram espaços que são marcos da história da Balaiada. A encenação se inicia nas grades da antiga Cadeia Pública da cidade, passando para a fachada e seguindo em cortejo para a Praça do Mercado, onde o líder da revolta foi enforcado. A cena dialoga diretamente com o público, dando a ele possibilidades de intervenção. Quando o personagem Duque de Caxias é soterrado pelo cenário, fica a critério do público desenterrá-lo dos escombros, fazê-lo ressurgir.
----------------------	---	--	---

Fonte: Elaborada pelos autores do artigo

É nessas cidades que mora a sua liberdade, é nelas que Negro Cosme encontra morada na memória. Sua resistência *punga*¹⁹ em confronto com o que aprisiona essa memória e sua liberdade se relaciona com a liberdade do espaço em que a memória habita, persiste e ecoa. A sua rota de liberdade se encontra com a rota da resistência negra de um povo que, como Negro Cosme, também deseja ser livre.

Aqui se define o “diálogo com os mortos” sugerido por Heiner Müller e entoado pelo Grupo Cena Aberta. Esses mortos não existem sem os seus espaços e suas cidades, seus povos e suas memórias que, por fim, se revelam como indissociáveis e irrevogáveis.

¹⁹ O termo "punga" advém do Tambor de Crioula, dança de origem africana praticada no estado brasileiro do Maranhão que consiste em uma espécie de "umbigada" realizada entre as dançarinas coreiras e que alude a um resgate ancestral da resistência de um povo escravizado.

Referências

- ANDRADE, Tiago Pinheiro. [Entrevista cedida] a João Victor da Silva Pereira. São Luís, 11 jan. 2017.
- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Tradução de Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de História (1940). In: *Magia e técnica, arte e política*: (Obras Escolhidas, Volume I). Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BOAL, Augusto. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.
- BOITO, Sofia Rodrigues. A dramaturgia no teatro *site-specific*. *Conceição/Conception*, v.5, n. 1, p. 21-32, 2016.
- BRAGA, Ana Socorro Ramos. Discursos sobre a formação do ator no século XX: notas sobre a formação do ator no estado do Maranhão. *Urdimento*, Florianópolis, v.3, n.36, p. 340-356, nov/dez 2019.
- CARTAXO, Zalinda. 1. Arte nos espaços públicos: a cidade como realidade. *O Percevejo Online*. Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, 2009.
- COHEN, Renato. Cartografia da cena contemporânea, matrizes teóricas e interculturalidade. *Sala Preta*. São Paulo, v. 1, p. 105-112, 2001.
- FERNANDES, Sílvia. *Teatralidades Contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- JANOTTI, Maria de Lourdes Monaco. Balaiada: ação e exploração. *Revista de História*, v. 52, n. 103, p. 343-365, 1975.
- KLEE, Paul. *Angelus Novus*. 1920. Pintura, tinta nanquim, tinta a óleo, papel, aquarela, 31,8 x 24,2cm. Museu de Israel, Jerusalém.
- KOUDELA, Ingrid (Ed.). *Heiner Müller. o espanto no teatro*. Perspectiva, 2003.
- KOUDELA, Ingrid. Os fantasmas de Heiner Müller. *Revista USP*, n. 35, p. 182-185, 1997.
- NASCIMENTO, Igor. *Caras-Pretas*. São Luís: Resistência Cultural, 2015.
- OLIVEIRA, Lívia de. O sentido de lugar. In: MARANDOLA JR., Eduardo; OLIVEIRA, Lívia de; HOLZER, Werther (org.). *Qual o espaço do lugar?* São Paulo: Perspectiva, 2012.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário do Teatral*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- PELBART, Peter Pál. Biopolítica. *Sala Preta*. São Paulo, v. 7, p. 57-66, 2007.

PEREIRA, Abimaelson Santos. *Transgressões estéticas e pedagogia do teatro*. São Luís: 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, Lígia da Cruz. *Tecendo uma artista docente entre São Luís e Rio de Janeiro, uma travessia em extensão*. Trabalho de Conclusão de Curso da Graduação em Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

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

Recebido em: 30/06/2020

Aprovado em: 06/09/2020

Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC
Programa de Pós-Graduação em Teatro – PPGT
Centro de Arte - CEART
Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas
Urdimento.ceart@udesc.br