



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

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

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

**Abimaelson Santos <sup>1</sup>**

**Resumo**

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

**Palavras-chave:** corpo, espaço cênico, textualidades

**Resumen**

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

**Palabras clave:** cuerpo, espacio escénico, textualidades

**Abstract**

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

**Keywords:** body, scenic space, textualities

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

Para Luiz Pazzini, um dos objetivos da montagem era questionar o posicionamento político da sociedade e dos artistas diante das mudanças ocorridas na América Latina, colocando em destaque as efervescências políticas que marcaram a democracia no Brasil, tais como a luta do movimento estudantil, o impeachment do presidente Fernando Collor e as revoluções sindicais<sup>5</sup>.

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

---

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

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



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

Destacou-se na montagem algumas características eminentes do teatro contemporâneo, já trabalhadas em outros centros culturais no Brasil, a saber: *i*) troca intencional de personagens entre os atores no decorrer do processo criativo; *ii*) a caracterização dos personagens acontecia diante do público; *iii*) utilizava-se espaços inusitados para as apresentações; *iv*) os objetos de cena se transformavam em outras formas, ganhando novas utilidades no decorrer da encenação; *v*) apresentação de diversos fragmentos cênicos; *vi*) utilização de uma dramaturgia polifônica.

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

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

---

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

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

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

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

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

---

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

<sup>8</sup> Reflexão retirada de entrevista realizada com Luiz Pazzini.



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

### **A questão do espaço cênico**

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

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

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

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

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

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

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

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

O espaço é utilizado como rito de passagem, de forma cerimonial e ritualística, ou seja, como um jogo de preenchimento entre público e cena. Os espaços tornam-se habitados por um movimento estético e os elementos do espetáculo vão se acoplando, contribuindo assim na ideia de encenação em movimento, pois esta é transformada, gerando um movimento interno do processo junto ao público.<sup>9</sup>

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

---

<sup>9</sup> Reflexão retirada de entrevista realizada com Luiz Pazzini.

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

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



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

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

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

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

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

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

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

### **A questão do texto teatral**

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

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

A concepção de ação, desde o advento do teatro moderno, fez com que o texto fosse menos interpretado e mais representado pelos atores<sup>10</sup>, sendo, então, consideradas as suas questões éticas e políticas, o que sugere a presença de uma intertextualidade, tanto no campo do texto propriamente dito, quanto na sua execução prática por meio da ação do ator.

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

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

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

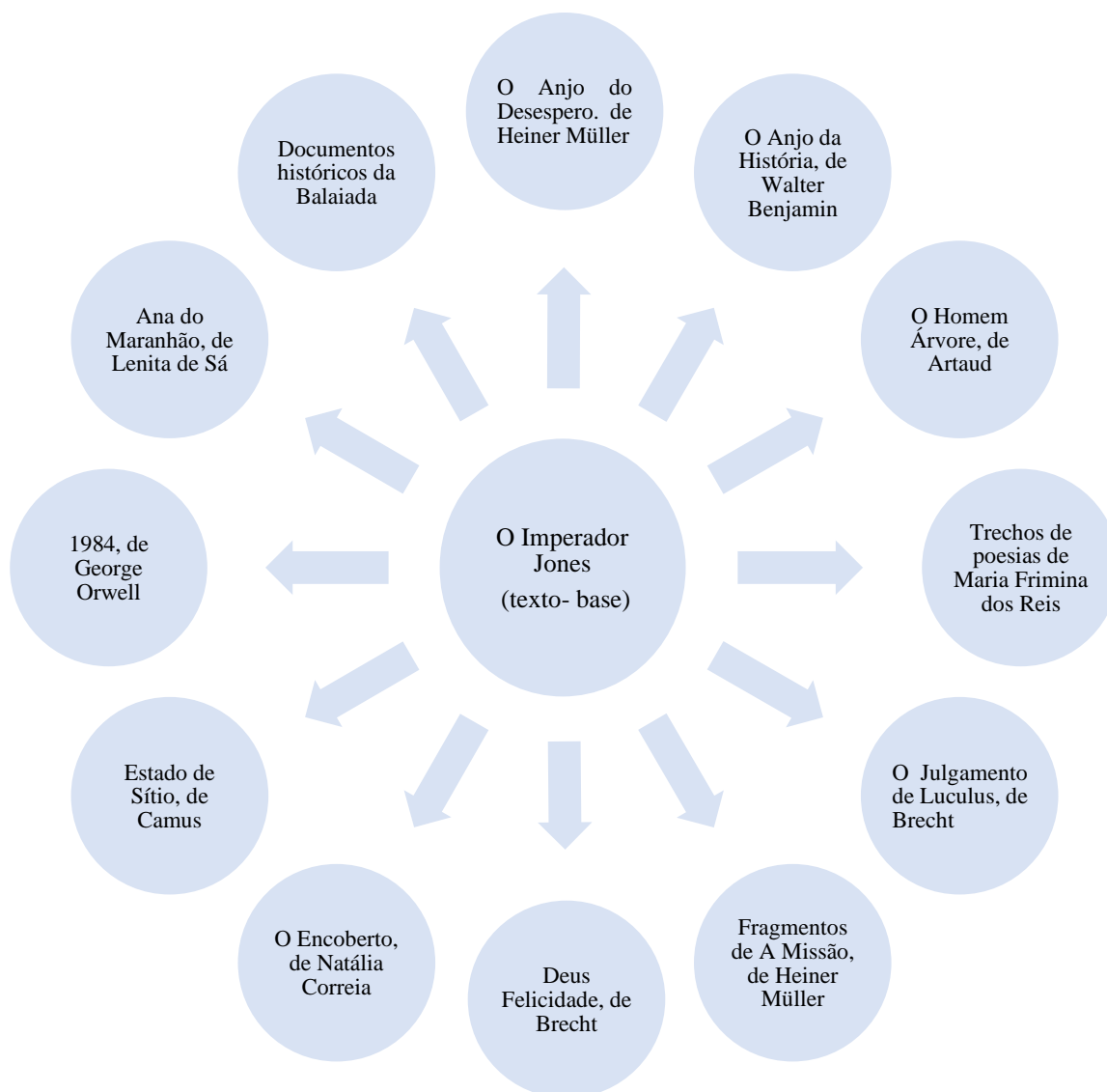
O arquétipo, por sua vez, não é algo que se encontra dado na obra, apresenta-se como uma possibilidade aberta de construção das personagens por meio de laboratórios de criação, busca-se “o símbolo, o mito, o motivo, a imagem radicada na tradição de uma dada comunidade nacional, cultural e semelhantes,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

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

---

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

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



Intertextualidade em Diálogos da Memória: O Imperador Jones

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

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

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

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

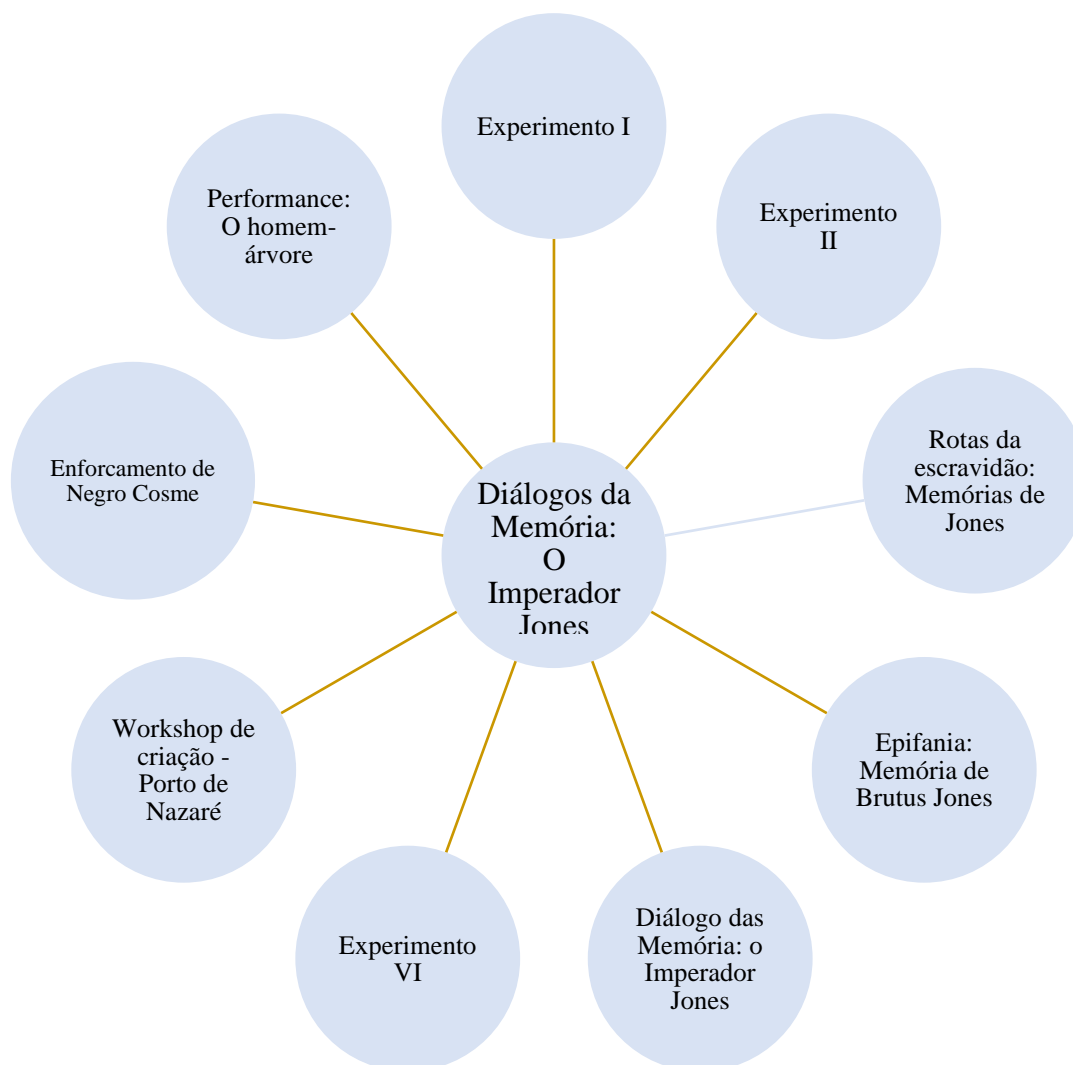
Em linhas gerais, a principal personagem do texto tem como arquétipo um ser agressivo e opressor, que justifica suas maldades no seu passado de opressões. Jones compartilha seus malfeitos com Smithers, único branco da tribo e seu principal capataz, que por sua vez procura todos os meios de tirá-lo do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

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

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

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

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



Estética do fragmento em Diálogos da Memória: O Imperador Jones

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



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

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

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

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

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

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

## Referências

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

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

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

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

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

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

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

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