



**POR UMA POÉTICA CENABERTIANA**  
**PARA UNA POÉTICA CENABERTIANA**  
**FOR A CENABERTIAN POETICS**

**João Victor da Silva Pereira<sup>1</sup>**

**Resumo**

O texto propõe acionar o espetáculo Negro Cosme em Movimento (2012-2016), do Grupo Cena Aberta (MA), para levantar uma discussão sobre as práticas do grupo e operacionalizar as noções contemporâneas sobre performatividade, espaço performativo e recepção tátil.

**Palavras-chave:** espaço performativo, grupo cena aberta, negro cosme em movimento, teatro de memórias, teatro maranhense

**Resumen**

El texto propone activar el espectáculo Negro Cosme em Movimento (2012-2016), del Grupo Cena Aberta (MA), para plantear una discusión sobre las prácticas del grupo y operacionalizar nociones contemporâneas sobre performatividad, espacio performativo y recepción táctil.

**Palabras clave:** espacio performativo, grupo cena aberta, negro cosme em movimento, teatro de recuerdos, teatro en Maranhão

**Abstract**

The text proposes to activate the theatre play Negro Cosme em Movimento (2012-2016), by Cena Aberta Group (MA), to raise a discussion about the group's practices and operationalize contemporary notions about performativity, performative space and tactile reception.

**Keywords:** performative space, cena aberta group, negro cosme em movimento, theater of memories, theater in Maranhão

*Gosto de ser gente porque, inacabado (a),  
sei que sou um ser condicionado, mas,*

---

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

*consciente do inacabamento, sei que posso ir além dele.*

*(Paulo Freire)*

Ao tratarmos de teatro contemporâneo nos deparamos com um universo vasto de possibilidades, artistas que engajam no seu fazer uma intensa e insistente fruição com o seu meio, onde diálogos com a tradição se projetam para descobertas de novos sentidos. Estas práticas, no geral, direcionam-se para a renúncia de elementos tidos como componentes de uma prática teatral tradicional – “o texto, a consciência de espectador, a personagem, o ator, o palco, a narrativa, a dimensão representacional – para desconstruir limites, aumentar atritos e, com isso, criar novas zonas de significação” (FABIÃO, 2008, p. 245).

Diante desse rápido escopo conseguimos visualizar os terrenos por onde caminham as práticas teatrais da contemporaneidade, em que se define uma nova dinâmica da cena que toma como base a noção de performatividade, e que Josette Féral (2008) irá definir como Teatro Performativo. É nesta amplitude que aqui se forja que tentarei indicar a sua relação com as práticas e pesquisas teatrais desenvolvidas pelo Grupo Cena Aberta, mais especificamente ao que concerne ao espetáculo “Negro Cosme em Movimento”, e sua trajetória de apresentações por espaços de memórias onde fundem-se o potencial mnemônico dos espaços intencionalmente escolhidos para a apresentação do espetáculo, a narrativa da peça teatral e as escolhas de encenação, como podemos ver a sistematização no quadro a seguir:<sup>2</sup>

Cidade-estação	Espaço de apresentação e o contexto histórico	Representação na Dramaturgia	Intervenções do espetáculo
Nina Rodrigues (MA)	Antiga Vila da Manga do Iguará, na época um povoado da cidade de Itapecuru-Mirim onde eclodiu a revolta com a invasão da Cadeia Pública e a liberação dos pretos por Raimundo Gomes. Os forçados recrutados seriam remanejados para a frente de embates em guerras do exército. A invasão teve apoio do	O texto apresenta a cidade a partir dos personagens Raimundo Gomes e Chico (ficcional). Em um ato que brinca entre o drama e o cômico, aborda a invasão da Cadeia de Vila da Manga por Raimundo Gomes, que afronta todo o batalhão de soldados medrosos, mata o capitão e foge com os negros	O grupo visitou o Quilombo da Ilha para aproximar-se daquela realidade e formalizar o convite aos moradores para assistir ao espetáculo. Ofertou uma ação formativa com 5 encontros a alunos e professores da Unidade Integrada Raimundo de Oliveira Corrêa, que foram inseridos na encenação apresentada

<sup>2</sup> Para mais detalhes ver: OLIVEIRA; PEREIRA (2020).

	Manuel Francisco dos Anjos, artesão de balaios, o que dá nome à revolta.	libertos, prometendo o levante da revolta.	na Praça Rui Fernandes Costa, situada nas redondezas da escola e do Palácio dos Balaios. A partir de então, a cidade reserva anualmente uma semana de estudos sobre a Balaiada nas escolas.
Caxias (MA)	Escombros do Memorial da Balaiada, situado no Morro do Alecrim, onde aconteceu um dos maiores embates da revolta, que resultou na tomada da cidade pelos revoltosos que almejavam seguir para a capital da província. A cidade posteriormente daria nome às condecorações do capitão Luís Alves de Lima e Silva como Barão e, em seguida, Duque de Caxias.	A dramaturgia apresenta a cidade a partir dos personagens do Prefeito e do Assessor, que tramam em deixar a cidade por saber que está sendo tomada pelos revoltosos. O prefeito brada um discurso inflamado chamando os moradores da cidade de Caxias, a fim de enfrentar os Balaios. Em seguida foge, deixando o Assessor em seu lugar.	Depois da investigação minuciosa do local de apresentação, o grupo decidiu partir em cortejo com o <i>Anjo Infeliz</i> de um fosso desativado da parte posterior das ruínas à parte anterior, o entorno do Memorial da Balaiada. O grupo também ofertou a oficina performativa que incluía os participantes no espetáculo; e visitou o Quilombo do Jenipapo na área rural da cidade, onde apresentou trechos da peça a fim de investigar o espaço e a recepção.
Itapecuru-Mirim (MA)	Esta cidade sediou a erradicação da revolta, com a prisão de Negro Cosme pelo comandante das tropas, Luiz Alves de Lima e Silva, na Cadeia Pública. Ali o prisioneiro aguardou por sua sentença até a hora de seu enforcamento em praça pública. Hoje, a antiga Cadeia é uma Casa de Cultura. A praça de enforcamento do Tutor da Liberdade é a Praça do Mercado.	A cena promove o encontro entre Negro Cosme e Duque de Caxias. Em um diálogo ficcional que prima pela ressurreição dos vencidos, o personagem Negro Cosme reivindica a sua importância na história em um embate com Duque de Caxias. Com isso, também traz ao centro da cena questões que dizem respeito ao fazer Teatro no Maranhão, quando questiona a escassez de políticas públicas para a formação de espectadores.	Neste município se encontram espaços que são marcos da história da Balaiada. A encenação se inicia nas grades da antiga Cadeia Pública da cidade, passando para a fachada e seguindo em cortejo para a Praça do Mercado, onde o líder da revolta foi enforcado. A cena dialoga diretamente com o público, dando a ele possibilidades de intervenção. Quando o personagem Duque de Caxias é soterrado pelo cenário, fica a critério do público desenterrá-lo dos escombros, faze-lo ressurgir.

Tabela 1 – Síntese das relações entre espaço, dramaturgia e encenação do espetáculo *Negro Cosme em Movimento*, do Grupo Cena Aberta (MA). (OLIVEIRA; PEREIRA, 2020, p. 27.)

É constatável que as práticas teatrais contemporâneas caminham para uma aproximação cada vez mais estreita com as fronteiras que contornam as poéticas estabelecidas com o real, no qual o espaço revela-se como uma das variadas molas propulsoras dessa relação. Contudo, essa ideia expandida do uso de espaços alternativos para práticas artísticas, surge com o que se conceituou como *performance art*, e que mais tarde o teatro e seu campo representacional foram se apropriando. Na tentativa de questionar o local da arte, em detrimento do espaço convencional, fechado, das salas de espetáculos e museus, artistas do corpo propõem por meio das suas ações um estreitamento de seu fazer com a vida. Basta-se remanejar o olhar rapidamente para algumas práticas, a exemplo: a performer Eleonora Fabião (2008) que se destina à uma praça no centro da cidade do Rio de Janeiro, com duas cadeiras e uma placa onde lê-se “converso sobre qualquer assunto”, ou até mesmo a performer palestina Emily Jacir (2003) que se dispõe a seus compatriotas exilados, perguntando “se eu pudesse fazer algo para vocês, em qualquer lugar na Palestina, o que seria? ”, e que fazendo uso de seu passaporte americano cruzou as fronteiras por várias vezes atendendo a pedidos, como: regar uma planta, pagar uma conta atrasada, comer doce, florir um túmulo, tirar fotografia, jogar futebol com meninos, cheirar o mar.

Estes e outros inúmeros exemplos esboçam os diálogos que artistas da performance estabelecem com os seus entornos espaciais, no qual definem um redirecionamento das questões que envolvem o fazer artístico, onde o uso dos espaços extrapola a ideia de apropriação meramente arquitetônica e imbricam-se em questões políticas e sociais. Nos dois modelos citados acima podemos, inclusive, relegar a relação com as novas tendências dramaturgicas sugeridas por Fabião (2008), em que se questiona os princípios classificatórios da arte e lhe atribui como característica interessante ao fazer, a saber: “a ampliação da presença, da participação e da contribuição dramaturgica do espectador e; a ritualização do cotidiano e a desmistificação da arte”, respectivamente. Assim, como outras possibilidades:

- 1) o deslocamento de referências e signos de seus habitats naturais [...]; 2) a aproximação e fricção de elementos de distintas naturezas ontológicas [...]; 3) acumulações, exageros e exuberâncias de todos os tipos [...]; 4) aguda simplificação de materiais, formas e idéias num namoro evidente com o minimalismo [...]; 5) a aceleração ou des-aceleração da experiência de sentido até seu colapso [...]; 6) a aceleração ou des-aceleração da noção de identidade até seu colapso [...]; 7) o desinteresse em performar

personagens fictícios e o interesse em explorar características próprias (etnia, nacionalidade, gênero, especificidades corporais), em exibir seu tipo ou estereótipo social [...]; **8**) o investimento em dramaturgias pessoais, por vezes biográficas, onde posicionamentos e reivindicações próprias são publicamente performados [...]; **9**) o curto-circuito entre arte e não-arte [...]; **10**) o estreitamento entre ética e estética [...]; **11**) a agudez conceitual [...]; **12**) o encurtamento ou a distensão da duração até limites extremos [...] e a irrepetibilidade [...]; **14**) a ampliação dos limites psicofísicos do performer [...]. (FABIÃO, 2008, p. 239, grifos da autora)

2)

Estas e outras características provenientes da *performance art* é que o teatro vem se apropriando nos últimos anos e que Josette Féral (2008) irá definir como Teatro Performativo, em uma relação de aproximação com a denominação de Teatro pós-dramático ou Teatro pós-moderno forjado por Hans-Thies Lehmann (2005), em que o teatro começa a negar a ideia de representação e se acercar de formas que o aproxime das camadas que outrora havia negado em suas dramaturgias e que agora se tornam imprescindíveis no seu fazer, camadas que rodeiam a apropriação da vida para o seu acontecimento, relacionadas a características performativas, poéticas que se direcionam para diálogos com o real.

Longe de delimitar o conceito de performatividade, que se encontra em constante mutação a cada vez que surge novos contornos a respeito da compreensão do termo, e muito menos abalizar todas as instâncias em que esta reflete na prática do grupo Cena Aberta, direciono minhas reflexões para este contato com o real sugerido pelo grupo, no espetáculo “Negro Cosme” como uma característica do teatro performativo, de Féral (2008).

O espetáculo “Negro Cosme em Movimento” se relaciona com poéticas do real, entre elas o conceito de *site specific theatre*, onde o espetáculo se mostra indissociável do seu *site* de apresentação por suas características imateriais, onde toda a potência da narrativa se esgarça ao contaminar-se com as memórias dos espaços reais. Eduardo Andrade (2016) em sua pesquisa sobre Espaço Performativo constata que essas práticas cênicas que buscam oferecer um “teatro de imersão urbana”, utilizando locações reais e que são marcadas pela “perda da supremacia do texto e pela exploração do espaço e dos elementos visuais no acontecimento teatral” (p. 75) fazem referência direta com o conceito de Teatro Performativo, de Féral (2008).

A partir dessa constatação de Andrade (2016), desvelo a despreensão em afirmar que a importância do texto em “Negro Cosme” não se faz incidente, muito pelo

contrário, ele se mostra como um dos elementos cruciais para que se estabeleça as relações potenciais com as narrativas inerentes aos espaços reais – como a antiga cadeia e a praça do enforcamento em Itapecuru-mirim (vide tabela 1). Por outro lado, acredito que não é ele que se mostra como protagonista da apresentação, é o espaço que, para além do texto, traz à tona os questionamentos advindos da encenação em questão. Pode-se até sugerir que o texto faz uso do espaço para se expandir, e assim dando ao espaço um aspecto secundário nesta relação, porém arrisco em ir além, sugiro que é o espaço que se apropria do texto para se redimensionar, criando novos territórios possíveis em sua amplitude, uma retroalimentação desses elementos.

“Negro Cosme em Movimento” concebido em um “processo aberto”, onde a encenação se mostra volátil e passível de implicações externas e da experimentação de seus agentes criadores, o que lhe atribui características de versatilidade e de fragmento, é o que acredito que lhe confere a possibilidade de se relacionar com o real. Pois são nestes processos que os espaços alternativos vão sendo inseridos e experimentados para compor, junto com os demais elementos, a narrativa do espetáculo. Quando se entende que o espaço se apresenta como uma ferramenta crucial em um processo de criação, e aqui me refiro especificamente à prática teatral cenabertiana<sup>3</sup>, é entender que este espaço possui as suas peculiaridades que lhe tornam imprescindíveis à encenação, um “espaço performativo”.

Este conceito de “espaço performativo” é sugerido, em vertente específica, por Andrade (2006) como constituinte do entendimento de “espaço assombrado”, *ghosting*, forjado por Carlson (2001), onde emerge um entendimento de que o espaço é constituído de suas memórias e que elas refletem diretamente no fazer artístico e na recepção do espetáculo, como um “assombro”. Carlson (2001) acredita que até o “espaço vazio” possui suas camadas de significação, assim contrapõe o encenador e teórico inglês Peter Brook, no qual sugere que o espaço pode ser tomado como um “piso zero”:

a interpelação de Brook não cria um teatro a partir do “vazio”, mas faz um teatro a partir de um espaço que fora previamente pensado como “algo mais”. A distinção é crítica para este estudo porque o “algo mais” que esse espaço já fora antes, como o corpo do ator que existe antes de ser interpelado em um personagem, tem o potencial, frequentemente realizado, de “sangrar através” do processo de recepção, o processo que eu chamei de assombro (CARLSON apud ANDRADE 2006, p. 82-83).

---

<sup>3</sup> Adjetivo que designa, neste escrito, como aquilo que é relativo ao Grupo Cena Aberta.

É evidente que os espaços de apresentação de “Negro Cosme” elencados para esta investigação não se constituem enquanto neutros ou vazios. Para evidenciar essa afirmação, convido a relembrar o percurso trilhado pelo espetáculo na busca por estas relações espaciais, no qual a memória se faz latente: a) escombros no entorno do Memorial da Balaiada situado no Morro do Alecrim, em Caxias, palco de embates da revolta; b) antiga cadeia onde ficou preso Negro Cosme e a praça de enforcamento do herói negro, em Itapecuru-mirim; c) a cidade de Nina Rodrigues que carrega consigo o marco de eclosão da revolta por suas entranhas, assim como subsidia o rio Mearim, por onde os revoltosos encontraram fuga por Maranhão adentro.

A ideia de espaço performativo, espaço assombrado está relacionado diretamente com os entendimentos da recepção em contexto de apresentação em lugares de memória, pois são nos espectadores que as reverberações de seus diálogos concernem de forma mais tátil, pois o grau de “assombração” sugerido por Carlson (2001) se manifesta no papel do público, a partir do valor semiótico ou físico do lugar. Como observa Andrade:

Seria, portanto, através das várias camadas de significação sedimentadas na sua materialidade que o espaço se torna um agente performativo, capaz de se reafirmar em uma nova presença, reiterando seus usos e vivências, performando citacionalmente seu passado e suas memórias, que passam a atuar junto ao processo de recepção do espectador como uma espécie de assombro. (ANDRADE 2006, p. 86)

E ao tratarmos de “Negro Cosme” encontramos ressonâncias dessas afirmativas, ao direcionar a atenção para o caráter processual do espetáculo, de uma cena aberta, na qual, arrisca-se que, é por meio desta característica que se observa que a multiplicidade de significados destes espaços lhe confere um valor de importância ao espectador, onde a ideia de experiência se faz presente. E é a partir desse ponto que continuamos a discussão - a experiência.

Quando falamos de um teatro performativo também direcionamos a atenção para as relações que se travam entre a obra e o espectador. Diante de uma cena teatral fora de seu lugar convencional, ou até mesmo diante da assumida de outras posturas de representação dos atores/performers, o público é deslocado da sua imposta passividade para uma postura de contato e aproximação com a obra, onde se começa a valorar aquilo que hoje se torna caro ao fazer teatral, a experiência – o corpo é concebido como

experiência, e este corpo-vida se refere não só ao artista, mas ao espectador ou à ambos, e se hoje se evidencia o corpo é para tornar evidente o corpo-mundo. (FABIÃO, 2008)

Nesta busca de fazer teatro se faz latente um diálogo com a tradição afim de descobrir novos sentidos, portanto, ainda acompanhando os pensamentos de Fabião (2008), abre-se mão de elementos tidos como constitutivos de um teatro tradicional para redescobrir limites, aumentar atritos e, com isso, criar zonas de significação, onde presumo que o espectador é parte irrevogável desta constatação, uma vez que o seu papel de apreciador se transmuta para o papel do sentir, o de desempenhar um ato propriamente estético, reflexivo. É por isto que Desgranges (2008), aportado por conceitos benjamianos, sugere uma recepção tátil, onde o espectador ao invés de mergulhar na estrutura interna da obra, faz imergir o objeto artístico no espectador, atingindo-o organicamente, e por isso lhe atribuindo a característica tátil.

O objeto como que avança sobre o indivíduo, toca-lhe o íntimo e, de maneira inesperada, faz surgir conteúdos esquecidos, relacionados com a memória involuntária. O retorno do esquecido, ou do recalcado – em uma acepção psicanalítica que marca também os estudos de Benjamin –, possibilita que restos da história pessoal, associados à história coletiva, venham à tona, prontos para serem elaborados pelo espectador. (DESGRANGES, 2008, p. 16)

Ao entender isto, é pensar em uma nova esquematização de contato com a obra, onde os questionamentos disparadores para uma experiência estética também sofrem alterações, é induzir que o espectador não mais se pergunte “isso é arte?” “o que ele quer dizer com isso?” e sim, um redirecionamento para “o que eu sinto com isso?” “onde, em mim, ecoa essa obra?”, que reflete também no papel do artista docente enquanto mediador de uma obra artística, onde as perguntas se movem de “se o aluno captou a intenção do autor” para “o que ele percebeu?”.

Este movimento contínuo nos faz sugerir a mudança do termo “obra” para “objeto artístico”, por trazer uma intenção de mutabilidade, onde se é possível adentrar o íntimo,

fazendo surgir sensações, percepções, imagens, entre outras produções, advindas da experiência pessoal do participante. O espectador desempenha o ato de leitura valendo-se, tanto da análise de elementos de significação oriundos do texto cênico proposto pelo autor, quanto de conteúdos outros, percebidos, lembrados e criados durante seu percurso de leitura. (DESGRANGES, 2008, p. 18)



Sugiro então, mais uma vez, redirecionar o olhar para o espetáculo “Negro Cosme em Movimento”, quando em Itapecuru-Mirim convida o público a adentrar na cena junto com os atores, carregando a vela-cenário em um cortejo que ia da antiga cadeia municipal a praça de enforcamento.<sup>4</sup> Este contato direto com materialidade da peça, faz com que os espectadores lancem um olhar mais apurado sobre o que está sendo encenado, realoca a experiência para uma fervura tátil, em que o espaço e a narrativa podem de alguma forma ecoar em suas memórias ancestrais.

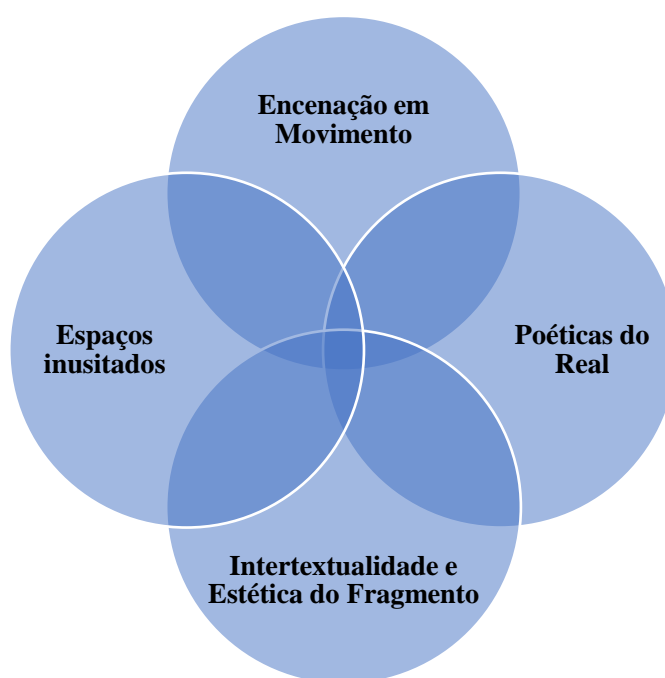
Benjamin acredita numa oposição entre a memória e a consciência que é similar à distinção entre memória voluntária e memória involuntária na obra *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust. Para ambos, a experiência ocorre quando traços mnemônicos inconscientes na memória são despertados, casualmente ou não, por algum acontecimento ou objeto exterior, realizando num instante uma feliz conjugação de significados capaz de modificar o rumo de uma vida, de uma história” (PALHARES, 2008, p. 78).

É por estas vias, acredito, que se dá alguns fatores da experiência estética no espetáculo em questão, onde a narrativa adentra as entranhas dos espaços reais e ecoa nas memórias dos espectadores, lhe atribuindo reflexões acerca de seus espaços até então usuais, de suas ancestralidades, de seu povo e das reminiscências que o teatro pode evocar nesta dinâmica.

---

<sup>4</sup> A cena pode ser vista na plataforma de vídeos do YouTube, pelo título *Itapecuru Teatro MT*, ou pelo link: <https://www.youtube.com/watch?v=7o42QEJYVki>

Por fim, constata-se que o Grupo Cena Aberta, a partir deste contato com as poéticas do real, projeta uma performatividade que envolve o fazer artístico, a experiência do espectador, como também evoca a performatividade do espaço que adentra, para então fazer uma composição da sua poética do fazer teatro. Assim, sugiro um novo diagrama ilustrativo, a partir do sugerido por Pereira (2013), onde as poéticas cenabertianas se constituem por mais um elemento: as poéticas do real.



**Imagem 01** - Diagrama ilustrativo das poéticas cenabertianas.

Destarte, trago um recorte do “Primeiro Manifesto do Teatro da Crueldade, escrito em 1932, que diz: “no estado de degenerescência em que nos encontramos, é através da pele que faremos a metafísica entrar nos espíritos” (ARTAUD, 2006, p. 99), onde elucida bem os anseios de uma prática teatral contemporânea em que se coloca como protagonista o espectador e a sua experiência. Tal afirmação encontra ecos na prática do Cena Aberta e no espetáculo “Negro Cosme em Movimento”, no qual o espectador é partícipe da cena, não só o seu físico enquanto atuante teatral, mas também a sua memória que está posta em uma cena em movimento que propõe através de elementos como ator, espaço e visualidades uma visita a suas ancestralidades.

## Referências

ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu Duplo**. Tradução de Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

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

DESGRANGES, Flávio. Teatralidade tátil: alterações no ato do espectador. **Sala Preta**, v. 8, p. 11-19, 2008.

FABIÃO, Eleonora. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. **Sala Preta**, v. 8, p. 235-246, 2008.

FÉRAL, Josette. Por uma Poética da Performatividade: o teatro performativo. **Sala Preta**, n. 8. São Paulo: ECA-USP, 2008.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia**: saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e terra, 2002.

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

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