

Cenários em fluxo: estudos do espaço teatral do espetáculo *Negro Cosme em Movimento*¹

Scenarios in flux: studies of theatrical space in the performance *Negro Cosme em Movimento*

Raylson Silva da Conceição²

<https://orcid.org/0000-0002-5188-1261>

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – Unirio, Rio de Janeiro/RJ, Brasil

E-mail: contabilraylson@gmail.com

Evelyn Furquim Werneck Lima³

<https://orcid.org/0000-0002-2578-6180>

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – Unirio, Rio de Janeiro/RJ, Brasil

E-mail: evelyn.lima@unirio.br

Resumo

Este artigo investiga o papel do espaço físico no espetáculo maranhense *Negro Cosme em Movimento*. A revisão bibliográfica analisa a relação entre performance e espaços teatrais alternativos – as “cidades estação” ligadas à Revolta da Balaiada – com ênfase na metodologia *work in progress*. Articulando elementos épicos, líricos e dramáticos, a análise se baseia nos conceitos de Walter Benjamin, Paulo Freire e Heiner Müller. Conclui-se que o grupo Cena Aberta ressignifica espaços urbanos como cenários teatrais, desafiando convenções e promovendo engajamento político.

Abstract

This article explores the role of physical space in the Maranhão theatrical performance *Negro Cosme em Movimento*. The literature review examines the connection between performance and non conventional theater spaces studies —the ‘station cities’ linked to the Balaiada Revolt—emphasizing the work in progress methodology. By integrating epic, lyrical, and dramatic elements, the analysis draws on Walter Benjamin, Paulo Freire, and Heiner Müller. The study concludes that the Cena Aberta group redefines urban spaces as theatre stages, challenging conventions and fostering political engagement.

Palavras-chave

Performance. Espaços não convencionais. Revolta da Balaiada. *Negro Cosme*. *Work in progress*.

Keywords

Performance. Non conventional spaces. Balaiada Revolt. *Negro Cosme*. *Work in progress*.

1 Agradecemos à CAPES pelo financiamento da bolsa de doutorado em Artes Cênicas (UNIRIO) (Nº do Processo: 88887.958733/2024-00), PROEX (Programa de Excelência Acadêmica), que possibilitou o desenvolvimento desta pesquisa e a ampliação do diálogo acadêmico sobre o tema.

2 Aluno bolsista Capes de doutorado em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, mestre em Artes Cênicas pela UFMA, graduado em Teatro pela UFMA (2017) e especialista em Arte, Mídia e Educação pelo IFMA (2021). Atuou no Grupo Cena Aberta no Brasil entre 2013 e 2014.

3 Pesquisadora 1-A (CNPq) e Cientista do Nosso Estado (FAPERJ). É Professora Titular aposentada da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, docente permanente do PPGAC/UNIRIO e Coordenadora- Adjunta do Laboratório de Estudos do Espaço Teatral e Memória Urbana. Autora, entre outros, dos livros premiados *Edifícios Teatrais Contemporâneos* (2022), *Arquitetura do Espetáculo* (2000) e *Avenida Presidente Vargas* (1990).

Introdução

Este artigo busca ressaltar a importância do espaço físico na encenação do espetáculo teatral maranhense *Negro Cosme em Movimento*⁴, realizado em três “cidades-estação” do Maranhão. Em 2012, na estação Vila da Manga do Iguará, atual Nina Rodrigues, a peça retrata o início da revolta com a invasão da cadeia local liderada por Raimundo Gomes. No mesmo ano, na estação Caxias, o espetáculo destaca a fuga do prefeito da cidade tomada pelos revoltosos e a chegada de Luiz Alves de Lima e Silva (Duque de Caxias). Em 2013, na estação Itapecuru-Mirim, cujo nome se mantém até hoje, encena-se o enforcamento do principal líder da revolta, Cosme Bento das Chagas (Negro Cosme). Essas “cidades-estação” não são apenas locais de apresentação, mas espaços historicamente integrados aos eventos retratados no espetáculo.

A Revolta da Balaiada, movimento que eclodiu na década de 1830 no Maranhão, serve de pano de fundo para a trama do dramaturgo Igor Nascimento. Ele aborda momentos-chave do levante popular, desde a invasão da Cadeia da Vila da Manga do Iguará pelo vaqueiro piauiense Raimundo Gomes até a repressão comandada por Lima e Silva, conhecido como “pacificador de revoltas”. Nesse contexto, Gomes assume papel central: ao libertar os presos da cadeia, desencadeia a revolta, que se alastra rapidamente pelo sertão oriental maranhense, alcançando os confins do Piauí (Souza, 2022).

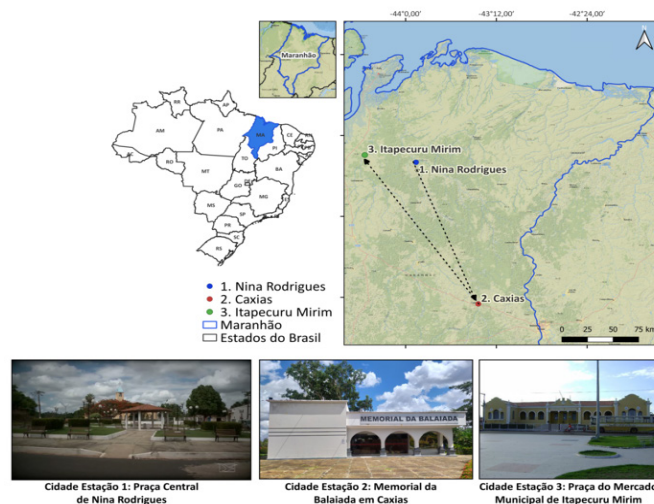
O texto do espetáculo capta a essência da trilogia da Balaiada, passando pela “Invasão da Cadeia da Vila da Manga do Iguará”, a “Tomada da Cidade de Caxias” e o “Sufocamento da Revolta”, culminando no “Enforcamento de Negro Cosme” em Itapecuru-Mirim (Figura 1).

A ilustração da trilogia da Balaiada captura o trajeto geográfico entre as cidades envolvidas na revolta, ressaltando não apenas os eventos cruciais, mas também a extensão da região afetada pelo movimento, com destaque aos espaços em que o espetáculo foi encenado. O espetáculo não só narra a história, mas também enfatiza a escala dos acontecimentos.

Analisa-se, portanto, a relação intrínseca entre a performance e os espaços utilizados, especialmente nas cidades do Maranhão que foram palco

da Revolta da Balaiada (1838-1841), destacando a relevância do espaço cênico na produção do espetáculo, devido à contribuição para a construção da narrativa.

Figura 1 – Localização das três cidades estações do espetáculo *Negro Cosme em Movimento* no território maranhense.



Fonte: Arquivo pessoal, 2024.

Outra característica do espetáculo é o resgate dos lugares de memória muitas vezes negligenciados pela narrativa oficial. Nesse sentido, busca-se compreender como esses espaços, historicamente vinculados ao espetáculo, se relacionam com a prática teatral contemporânea, considerando as tentativas de ruptura com o teatro eurocêntrico e sua adaptação ao contexto local.

No cenário do teatro contemporâneo, que se apresenta como uma manifestação artística transdisciplinar, o espaço cênico assume múltiplas formas e se torna objeto de intensos debates. Patrice Pavis (2010, p. 36) resalta a importância de revelar a lógica do “corpo em movimento” e do “espaçotempo” em que ele se insere, em vez de apenas comparar o texto teatral à sua concretização cênica. Para o autor, a crítica teatral e o espectador devem focar na totalidade do espetáculo, compreendendo sua relação com o mundo real, evitando uma abordagem fragmentada que comprometa a imersão na narrativa.

Ressalta-se no espetáculo *Negro Cosme em Movimento*, a escolha dos diferentes locais de encenação que estabelece um diálogo direto com a narrativa e seus personagens, pois cada uma das “cidades estação” representa um momento crucial

4 Este espetáculo pode ser acessado na íntegra por meio do link: <https://doi.org/10.5281/zenodo.15521149>

da revolta e, ao serem utilizadas como espaços de encenação, conferem um sentido de historicidade à peça.

A palavra “movimento” no título do espetáculo pode ser vista sob várias perspectivas. Primeiro, refere-se ao movimento físico dos atores, que é essencial na lógica do “corpo em movimento” destacada por Pavis (2010). Em segundo lugar, simboliza o movimento histórico da Revolta da Balaiada, que é o pano de fundo do espetáculo (figura 1). Finalmente, reflete a ideia de um movimento teatral, no qual a performance não é confinada a um palco tradicional, mas se expande para espaços que têm significado histórico.

A ideia das “cidades-estação” surgiu a partir de uma abordagem processual que busca inserir a obra diretamente nos espaços históricos do Maranhão, não como cenários neutros, mas como agentes vivos de memória (Oliveira e Pereira, 2020). Cada cidade-estação (por exemplo, São Luís, Itapecuru-Mirim e outras localidades) não apenas serviu como local de apresentação, mas também como fonte de pesquisa com a comunidade local.

Na prática, a encenação se adapta conforme o contexto de cada cidade. Os atores realizam intervenções performáticas nos espaços públicos, muitas vezes integrando elementos urbanos diretamente à cena — como praças, casarões e ruas —, transformando a performance em uma espécie de “rito de resignificação” (Souza, 2022). Esses espaços são escolhidos por seu valor histórico e por sua conexão simbólica com as lutas do personagem histórico Negro Cosme, transformando cada apresentação em uma vivência com o lugar (Pereira, 2022).

A interação do público com o espetáculo ultrapassa a tradicional relação passiva de espectador. Conforme discutido por Oliveira e Pereira (2020), o público se converte em parte ativa do processo criativo, assumindo um papel de coautor da experiência estética. Em momentos-chave, como o ato coletivo de envolver o Duque de Caxias com a vela escenográfica, o público não apenas observa, mas executa gestos simbólicos desafiam narrativas hegemônicas (Souza, 2022). Essa participação vai além do gesto físico e se expande para uma reflexão crítica sobre as lutas das minorias, criando uma dramaturgia colaborativa que faz do público não apenas testemunha, mas agente de resignificação histórica (Pereira, 2022). A seleção dos espaços para o espetáculo foi pautada pelas ideias de resignificação histórica e interação direta com o contexto social. A escolha de espaços urbanos historicamente significativos, como

casarões do centro histórico de São Luís, baseou-se na intenção de transformar esses locais em “palimpsestos históricos carregados de memória” (Oliveira; Pereira, 2020). Essa abordagem visava aproximar o público do real e permitir que a obra dialogasse com as marcas simbólicas da cidade, reativando memórias coletivas esquecidas.

A cenografia incorporou elementos simbólicos, como a vela de barco tingida com mangue, que estabelece uma conexão direta com a ancestralidade das comunidades envolvidas (Souza, 2022). Essa escolha de espaços reforça a ideia de que o espetáculo não se limita ao palco tradicional, mas se expande para abarcar a cidade como lugar de memória viva.

Nessa perspectiva, a arquitetura cênica do espetáculo foi concebida a partir dos espaços geográficos selecionados, e esses promovem novas abordagens, ampliando os horizontes de discussão sobre formas inovadoras de expressão teatral.

No campo teórico dos espaços teatrais não convencionais, o teatrólogo norte-americano Marvin Carlson (1989) investiga como os locais de apresentação teatral são construídos, refletindo não apenas necessidades práticas, mas também valores culturais. Segundo ele, a arquitetura teatral funciona como um código que comunica significados históricos, além de fornecer um ambiente físico para a encenação. A historiadora norte-americana Cristine Boyer (1998) complementa essa visão ao examinar a inter-relação entre cidade e teatro ao longo da história. Para ela, a arquitetura teatral e o espaço urbano se entrelaçam, criando ambientes de representação que também operam como espaços de memória coletiva.

No século XX, o teatro expandiu seus limites tradicionais, rompendo com a rigidez dos edifícios teatrais, ocupando praças públicas. Diretores como Max Reinhardt, nas décadas de 1920 e 1930, e Jacques Copeau, nos anos 1930 e 1940, exploraram espaços alternativos como ruas, praças e bosques, desafiando a separação convencional entre palco e plateia. Essas experiências influenciaram festivais teatrais europeus que passaram a integrar locais não tradicionais às suas produções (Lima, 2018).

Ao analisar as obras de Nelson Rodrigues, Niuxa Dias Drago (2008) demonstra como a atmosfera urbana se torna, muitas vezes, uma personagem em si. Ruas, becos e praças funcionam como cenários vivos que refletem as tensões da vida nas cidades. Para o dramaturgo, a cidade não é apenas pano de fundo, mas um elemento ativo na cons-

trução da dramaturgia, influenciando diretamente o comportamento dos personagens.

Enfatizando como o teatro contemporâneo tem se apropriado dos espaços urbanos de forma mais direta, o diretor André Carreira (2008) afirma que o teatro contemporâneo tem se apropriado dos espaços urbanos de forma ainda mais incisiva. Carreira (2008) argumenta que grupos teatrais passaram a ocupar ruas, praças e edifícios abandonados como cenários para suas performances, desafiando as barreiras do teatro convencional. Esse “teatro da invasão” não só democratiza o acesso à arte, como também estabelece um diálogo direto entre teatro e realidade urbana.

As intervenções teatrais no espaço público não apenas ressignificam a paisagem urbana, mas também questionam as normas políticas que a regem, transformando a cidade em um campo de disputa simbólica. Nesse contexto, diretores contemporâneos têm explorado novos horizontes, transcendendo os limites dos teatros tradicionais e inserindo-se em territórios mais dinâmicos. Andrew Filmer (2022, p. 324) ressalta que “os espaços de performance proporcionam diferentes condições de encontro, relação, aparência e participação por meio de sua localização e posição, sua articulação do espaço, os materiais de que são construídos, as formas como são gerenciados e programados, e suas histórias.” Assim, a cidade, antes vista apenas como cenário, revela-se agora como protagonista, inspirando os artistas a um olhar crítico sobre as manifestações da vida urbana.

No contexto específico de *Negro Cosme em Movimento*, a relação entre o espaço e a performance assume um papel central, destacando a importância de integrar o ambiente histórico à encenação. Carlson (1989, p. 28) já destacava os conceitos de Victor Hugo ao afirmar que peças encenadas nos locais nos quais os eventos históricos ocorreram conferem a esses espaços uma participação ativa na cena, uma abordagem recorrente ao longo do século XX entre diretores que buscavam alternativas ao palco tradicional italiano.

O Grupo Cena Aberta é um dos expoentes dessa busca por espaços não convencionais. Em sua abordagem, a cidade sempre desempenhou um papel fundamental na inspiração de suas criações. Seu diretor, Luiz Roberto de Souza (Luiz Pazzini)⁵

descreve o espaço cênico como um elemento central que transforma a encenação.

Destacamos em nossa pesquisa o “espaço cênico”, aglutinador e vetor transformador da encenação. Foram realizadas experimentações nos espaços históricos da Balaiada, em Caxias, no Memorial da Balaiada, num “espaço-rio”; circular na Praça do Mercado Municipal de Itapecuru Mirim, onde Negro Cosme foi enforcado, iniciando na Cadeia Pública, onde esteve preso, e em Nina Rodrigues, na Praça Central da cidade. Em Nina Rodrigues e Caxias foram realizadas oficinas com inclusão dos participantes no espetáculo. (Souza, 2013, p. 92).

A inclusão do público em oficinas nas cidades de Nina Rodrigues e Caxias reflete a abordagem participativa do grupo, evidenciando a interseção entre teatro, espaço físico e contexto histórico.

Explorar o espaço urbano vai além da observação; trata-se de analisá-lo politicamente. Essa abordagem transforma a cidade em cenário vivo, desafiando a ordem estabelecida, criando interações estéticas (Pereira, 2013).

No espetáculo *Negro Cosme em Movimento*, a escolha das “cidades estação” (Nina Rodrigues, Caxias e Itapecuru Mirim) resgata a memória histórica e insere a performance no tecido social maranhense (Pereira, 2019). Ao ocupar espaços não convencionais, os artistas transcendem o teatro tradicional e fortalecem a conexão com o público e o ambiente.

A peça revisita a Revolta da Balaiada (1838-1841), destacando Negro Cosme e contrapondo-se à narrativa tradicional centrada na vitória de Duque de Caxias. Com base em teóricos como Walter Benjamin (1892-1940), Paulo Freire (1921-1997) e Augusto Boal (1931-2009), espetáculo propõe uma leitura dialética da história, dando voz aos marginalizados.

Walter Benjamin (1892-1940) argumenta que a história é escrita pelos vencedores, silenciando os oprimidos. O espetáculo recupera a narrativa dos

o título de Mestre em Teatro pela Escola de Comunicações e Artes da USP. Lecionou na Universidade Federal do Maranhão a partir de 1992, onde fundou o curso de Licenciatura em Teatro em 2005 e o Centro de Artes em 2015. Foi diretor do Grupo Cena Aberta desde 2001 até seu falecimento em 2020, vítima da Covid-19.

5 Luiz Roberto de Souza, conhecido como Luiz Pazzini, nasceu em 6 de outubro de 1953 em Servínia, São Paulo. Formou-se na Escola de Arte Dramática e obteve

balaio, que resistiram à opressão. A pedagogia de Paulo Freire (1921-1997) contribui com sua pedagogia do oprimido, enfatizando a importância da conscientização da emancipação dos marginalizados por meio da educação. O espetáculo se inspira nessa perspectiva, utilizando o teatro como um meio de educação popular, promovendo a reflexão crítica sobre as estruturas de poder que perpetuam a opressão. Augusto Boal (1931-2009) fornece a metodologia para essa abordagem teatral. O uso de técnicas como o Teatro Fórum conceituado por Augusto Boal (1931-2009) permite que os espectadores participem, questionando as narrativas históricas, visto que envolve os espectadores, convidando-os a refletir sobre as injustiças passadas e presentes.

Luiz Pazzini baseia-se na “história a contrapelo” de Benjamin (2010) para propor uma leitura crítica do passado e sua ressignificação no presente. Essa perspectiva também se conecta à obra *Anjo do Desespero* (1997), de Heiner Müller, evocada no espetáculo como uma voz das periferias que desafia as estruturas estabelecidas, buscando não apenas compreender o passado, mas também encontrar nele os elementos que podem impulsionar uma transformação no presente⁶.

Cabe lembrar que a “história a contrapelo” de Walter Benjamin (2010) é uma abordagem crítica à narrativa histórica tradicional, que enfatiza o progresso teleológico. Benjamin argumentava que a história convencional é contada do ponto de vista dos vencedores e em sua obra, ele propôs uma inversão desse olhar, buscando desenterrar as histórias subterrâneas que são muitas vezes negligenciadas pela história oficial. Este autor defende uma abordagem mais dialética da história, no qual o passado não é apenas um conjunto de eventos estáticos, mas um campo de tensões que continuam a ressoar no presente. A “história a contrapelo” de Benjamin (2010) desafia as narrativas unilaterais, convidando-nos a

olhar para além da superfície e a reconhecer as múltiplas camadas de poder que permeiam o tecido da história.

Além de Benjamin, Heiner Müller, com *Anjo do Desespero* (1997), é evocado no texto do espetáculo como um interlocutor que lança um movimento das margens, uma voz que emerge das periferias sociais, subvertendo as estruturas estabelecidas, uma nova maneira de encarar a história. A referência a “centelhas de esperança” empregada por Pazzini, sugere uma busca por elementos de superação nas narrativas históricas, uma tentativa de encontrar significado mesmo nos momentos mais sombrios da experiência humana (Souza, 2022).

Inspirado na estética da fragmentação, o espetáculo foi marcado pela flexibilidade durante sua criação. Antes da montagem, os atores trabalharam sobre o texto de Heiner Müller, conectando-o à nona tese de Walter Benjamin sobre memória e história (Oliveira; Pereira, 2020). Esta abordagem influenciou experimentações teatrais na ressignificação de espaços não convencionais, destacando a importância dos territórios de ruína.

A imagem abaixo ilustra o espetáculo entre as ruínas dos casarões coloniais de Alcântara, no Maranhão. O diretor Luiz Pazzini incorporou essa referência à estética da peça, reforçando sua conexão com a memória dos territórios de ruína.

Figura 2 – Uma das ruínas da cidade de Alcântara.



Foto: Arquivo pessoal, 2016.

O espetáculo convida a sobrevoar os escombros da história, desenterrando fragmentos do passado para construir um novo senso de pertencimento. Suas referências literárias refletem um compromisso com a reflexão crítica. No texto que escre-

6 Esta é uma característica do teatro maranhense no que se refere a fazer uso de elementos históricos e culturais para a construção das suas poéticas evidenciada nos artigos: *Antropofagia teatral en el escenario ludovicense contemporâneo* (Conceição, 2024), *Espectáculo O Miolo da Estória: convergências entre la realidad y la ficción teatral* (Conceição; Ribeiro, 2023), *Devorando a cena: a justiça epistêmica na cena teatral contemporânea ludovicense* (Fonseca; Conceição, 2023), *Tramas de uma desconstrução sobre o espetáculo “O Miolo da Estória”* (Conceição; Cutrim; Ribeiro, 2023) e *O Bumba meu boi do Maranhão: da tradição aos palcos contemporâneos de São Luís* (Conceição; Ribeiro, 2023).

veu⁷, Igor Nascimento destaca que a peça incorpora simbolismos da violência para dar voz aos silenciados pela história. Um exemplo é o cenário, composto por uma vela vermelha de um antigo barco e figurinos tingidos com cascas de árvore do manguezal, aproximando-se da cor de sangue seco.

A vela triangular, adquirida de um pescador após 80 anos de uso, delimita o espaço cênico e carrega significados históricos. Além de integrar o cenário, evoca os navios negreiros e o sangue derramado na travessia do Atlântico. Essa escolha não só enriquece a narrativa, mas também conecta passado e presente na encenação (Pereira, 2019).

Figura 3 - Espetáculo *Negro Cosme em Movimento* encenado na Universidade Federal do Pará - UFPA.



Foto: 6 Congresso Brasileiro de Extensão Universitária, 2016.

Na encenação, a vela é ressignificada como um “velacenário” (Pereira, 2019), tornando-se um suporte simbólico para a narrativa. Sua transformação de objeto cênico a elemento vital reforça a habilidade do diretor em criar significados profundos a partir de elementos simples.

O espaço cênico funciona como um ritual de passagem, promovendo interação entre público e cena. Para ampliar os significados espaciais, o grupo teatral encena em locais inusitados, sobrepondo cenas, variando planos de atuação e dialogando com o público. Essa abordagem destaca a importância da espacialidade no espetáculo *Negro Cos-*

me em Movimento, onde locais históricos se tornam “espaços de performance” (Santos, 2022).

A velacenário não apenas tem um papel ritualístico, mas impulsiona a performatividade da encenação. O público é envolvido no jogo teatral, e, antes mesmo da abertura da peça com *Anjo Infeliz*, os escravizados carregam a vela como símbolo de ancestralidade. Ao ser aberta, ela representa a bandeira da liberdade, delimitando o espaço de atuação. Essa interação intensifica a conexão entre espectadores e narrativa (Pereira, 2019).

Figura 4 – Encenação dos escravos carregando a vela como um cortejo para iniciar o espetáculo na Praça Nauro Machado em São Luís.



Foto: Arquivo pessoal, 2016.

O espaço não apenas media a relação entre dramaturgia e público, mas também se torna a própria cena, carregando memórias (Santos, 2022). Essa concepção do espaço cênico como dramaturgia em si está intrinsecamente ligada ao texto do espetáculo.

O grupo Cena Aberta⁸ surgiu como um grupo de pesquisa e extensão da Universidade Federal do Maranhão (UFMA), desempenhando um papel crucial na formação de professores de teatro no estado. Sob sua atuação, emergiram oficinas, performances, intervenções urbanas e espetáculos, além de projetos acadêmicos que enriqueceram as redes estadual e municipal de ensino. Entre suas produções destacam-se *Victor e Anjos* (2001), *O Despertar*

7 O espetáculo *Negro Cosme em Movimento* foi criado em colaboração com o grupo Cena Aberta, originando a peça *Caras Pretas*. Esta obra apresenta uma abordagem não linear da história, desafiando a narrativa cronológica tradicional e oferecendo uma visão fragmentada dos eventos históricos, permitindo ao público formar sua própria interpretação.

8 Embora tenha nascido no ambiente acadêmico, o grupo expandiu sua atuação para o circuito profissional de produção teatral, com montagens apoiadas por editais do Ministério da Educação e da Cultura. Sua presença nos grandes eventos teatrais do estado atesta a relevância da abordagem comprometida com a experimentação e a pesquisa cênica.

da *Primavera* (2003), *A Fome de Arlequim* (2004), *Perséfone e as Bacantes* (2005) e experimentos baseados em *O Imperador Jones*, de Eugene O'Neill, culminando em *Epifania: Memórias de Bruto Jones* (2007) e *Negro Cosme em Movimento* (2011) (Santos, 2022).

Após o falecimento do professor Luiz Pazzini, em 29 de abril de 2022, o grupo se desvinculou da UFMA, mas segue independente, mantendo suas investigações acessíveis à comunidade em sua sede no centro histórico de São Luís.

Espaços em movimento: diálogos entre passado, presente e futuro

Luiz Pazzini (1953-2020) via o processo de criação cênica como um ciclo contínuo, no qual a experimentação levava a destinos desconhecidos. Para ele, o teatro experimental dependia da integração entre teoria e prática, resultando na sistematização do conceito de “encenação em movimento”. Esse método promovia um processo horizontal, no qual artistas exploravam diversas funções, da dramaturgia à atuação, caracterização e iluminação (Santos, 2022).

Em entrevista a Abmaelson Santos, Pazzini analisou esse conceito:

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)

Pazzini defendia que o espectador participasse ativamente do espetáculo, escolhendo fragmentos nos quais se envolver, promovendo um diálogo entre espaço cênico, personagens e dramaturgia. Inspirado no *work in progress* de Renato Cohen (2006), o grupo Cena Aberta adotou uma criação contínua, resultando em montagens abertas. Os atores-estudantes experimentavam trechos do texto em diferentes espaços históricos, aproximando-se dos acontecimentos recriados.

Cohen utilizava o *work in progress* para romper limitações estruturais, adotando métodos gerativos. Seu enfoque priorizava experimentação, aceitação

de riscos e interação contínua entre criador e obra. Essa abordagem ressoava na recriação de eventos históricos, como *Negro Cosme em Movimento*, permitindo múltiplas perspectivas. Para o público factual-moradores dos locais da revolta-o espetáculo ia além da narrativa, incentivando reflexão crítica.

Utilizando uma narrativa não linear, a peça hibridizava gêneros dramáticos, mesclando épico, lírico e dramático, transitando entre ficção e história. Como afirma Igor Nascimento: “(...) se a história fosse sempre verdade, não carecia de ser chamada de história, e sim, de verdade e ponto final” (Nascimento, 2015, p. 14).

A proposta metodológica do grupo prioriza uma abordagem experimental no teatro, buscando novas possibilidades de construção do conhecimento na cena contemporânea e promovendo a formação de plateia. O termo “movimento” abrange tanto a ação quanto a criação, destacando respectivamente sua relevância ética. A ação refere-se à atitude investigativa dos artistas discentes diante da obra, enquanto a criação representa o refinamento estético dessa atitude, resultado de ações colaborativas do grupo perante a sociedade. A disposição para assumir riscos é fundamental nesse processo, pois é por meio do caminho íngreme da pesquisa em constante diálogo com a sociedade que os saberes do espetáculo se consolidam (Santos, 2022). A criação contínua do espetáculo favorece também a análise processual dos artistas-discentes, potencializando tanto as pesquisas individuais quanto às contribuições para a memória de personagens importantes que foram negligenciados pela história, como é o caso de Cosme Bento das Chagas.

O sociólogo peruano Aníbal Quijano (1928-2018) analisa como as estruturas sociais surgem da capacidade de um grupo se impor sobre outros, articulando suas histórias sob seu controle. Essa imposição é fruto de uma complexa rede de necessidades, intenções e ações humanas (Quijano, 2009). O espetáculo, ao recriar a Revolta da Balaiada, analisa as dinâmicas de poder que moldaram o Brasil do século XIX e suas reverberações contemporâneas, especialmente nos mesmos espaços físicos onde o público vive.

Negro Cosme, líder da revolta, exemplifica a luta por liberdade contra a opressão da sociedade escravista. A peça mostra que as ações de resistência não ocorreram isoladas, mas como respostas às condições históricas de seu tempo. Seguindo a análise de Quijano (2009), o espetáculo revela como es-

sas lutas continuam a ressoar no presente, evidenciando as dinâmicas de poder que ainda persistem.

A resistente memória dos vencidos

Nascido em Sobral, no Ceará, entre 1800 e 1802, Cosme Bento das Chagas foi um líder quilombola notável na História do Brasil. Após sua libertação, foi preso em São Luís, mas sua determinação o levou a liderar quilombos. Durante a Balaiada de 1838, Cosme comandou uma resistência contra a opressão militar, unindo mais de três mil seguidores. Adotou o título de "Dom Cosme Bento das Chagas, Tutor e Imperador da Liberdade Bem-Te-Vi"⁹, simbolizando sua busca pela emancipação. Ele fundou o maior quilombo do Maranhão na fazenda Tocanguira, em Lagoa Amarela, tornando-se um ícone de resistência. No entanto, seu nome não consta nos livros dos heróis da pátria¹⁰.

Mesmo após a rendição do líder da Balaiada em 1841, Cosme continuou sua luta pela liberdade, mas foi executado por enforcamento em setembro de 1842, em Itapecuru Mirim, Maranhão. Sua morte reflete o custo imposto aos líderes negros que desafiaram o sistema de opressão.

De acordo com Ramsés Magno da Costa Sousa (2004), Cosme foi inicialmente visto de diversas formas: como bandido cruel ou praticante de artes místicas, mas não como líder. Em sua trajetória, fundou uma instituição educacional, acreditando que a leitura ampliava a consciência e era uma ferramenta de resistência à escravidão.

Cosme foi rejeitado pela sociedade, sendo tratado como pária social. Sob o pretexto simplista de que "um negro era sempre um negro" (Souza, 2004, p. 6), ele foi visto como um pária social. Isso reflete a mentalidade de uma sociedade escravista que punia severamente negros que desafiavam sua ordem estabelecida, negando-lhes a possibilidade

de posições políticas. Essa realidade é retratada no espetáculo, quando o ator Tiago Andrade, interpretando Cosme, está prestes a ser enforcado diante de Duque de Caxias, interpretado por Victor Silper:

Sr. General, Duque de Caxias, eu sei que nós, os colonizados, não podemos nos emancipar a não ser por meio da violência e através do imaginário. Eu sempre soube que só se pode pensar a partir das minorias. No meu tempo, da Balaiada, nós éramos uma minoria, que aos poucos crescia a olhos vistos, e isto amedrontou o Poder. Também sabemos que é somente à margem que ainda se pensa, pois é unicamente a partir dela que ainda há movimento. Quem ainda grita são apenas as minorias. A maioria não tem mais necessidade disso. As necessidades desta maioria estão todas satisfeitas. Restam a elas atropelarem as minorias, antes que estas cresçam tanto que se igualem em força e a derrube de uma vez por todas. Eu também sei que, nossos nomes não constarão nos livros escolares, porque existe a regra cruel de que exterminando as minorias, extermina-se as biografias. Estas são minoria, assim como cada indivíduo, na medida em que permanece sozinho, assim como eu, que aqui estou, constitui uma minoria.¹¹

Este diálogo entre os personagens Cosme e Duque de Caxias ressalta a percepção de que é a partir das margens, das vozes das minorias, que surgem as transformações sociais. A marginalização não apenas silencia essas vozes, mas também impede que suas histórias sejam contadas.

9 O título de "Tutor e Imperador da Liberdade Bem-Te-Vi" adotado por Cosme Bento das Chagas é uma expressão de sua liderança e visão. Como tutor, ele assumiu a responsabilidade de orientar e proteger seu povo, enquanto o termo "Imperador da Liberdade Bem-Te-Vi" reflete sua busca pela emancipação e justiça para os quilombolas. Essa designação destaca sua posição como um líder que não só desafiava as estruturas de poder opressivas, mas também buscava estabelecer um novo paradigma baseado na liberdade e na igualdade.

10 <https://www12.senado.leg.br/noticias/infomaterias/2023/03/conheca-os-herois-e-as-heroínas-da-patria>

11 Este fragmento são colagens de textos de Heiner Müller, Bertolt Brecht, Maria Firmina dos Reis e Birago Diop, meticulosamente realizada por Luiz Pazzini e extraído do blog do grupo Cena Aberta que pode ser acessado pelo link: <https://cptcenaaberta.blogspot.com/>.

Figura 5 – Encenação *Negro Cosme em Movimento*, cena do enforcamento de Negro Cosme na Praça Nauro Machado, São Luís, Maranhão. Em destaque, personagem Duque de Caxias interpretado por Victor Silper.



Foto: Paulo Socha, 2013.

Essa reflexão ressoa até hoje, com minorias lutando por reconhecimento além das localidades onde ocorreram revoltas. Como mostra a imagem, o espetáculo se realiza em praças, levando ao público a lembrança de que a história é feita não apenas pelos poderosos, mas também pelas resistências das minorias, frequentemente apagadas.

Com base no conflito entre os principais personagens, Igor Nascimento destaca os elementos de tensão social que culminam na execução de Negro Cosme em praça pública, exemplificando a manutenção do *status quo* pelas elites políticas. O texto instiga uma reflexão sobre as contradições da ação humana como agente político, questionando a busca não só pelo poder, mas também pela igualdade de direitos.

O espetáculo termina com a execução de Negro Cosme, que, ao cair, é seguido por um cântico dos escravos mortos, simbolizando uma resistência que persiste além da morte. Sob sua liderança, os escravos formam um coro que envolve o Duque de Caxias, usando a "velacenário" para sugerir que, apesar de sua vitória, ele é engolido pela história dos oprimidos, que não pode ser silenciada.

Convidado a participar, o público reconhece que a história é construída por vencedores e vencidos. A narrativa dos oprimidos desafia a supremacia histórica, mostrando que sua memória continua a reverberar.

Figura 6 – Encenação na UFPA mostrando a cena final em que os escravos e o público envolvem Duque de Caxias com a velacenário.



Foto: 6º Congresso Brasileiro de Extensão Universitária, 2016.

O público é incentivado a refletir sobre como as narrativas dos subjugados desafiam as versões oficiais da história. A "velacenário" se torna um agente de resistência, ressaltando a importância das vozes dos oprimidos na construção da memória coletiva.

A interpretação do elenco alterna entre o épico, com distanciamento, e o dramático, ao explorar as subjetividades dos personagens centrais, como o Duque de Caxias e Negro Cosme. Eles trocam farpas de agressividade irônica, provocando autoanálise sobre suas atitudes no processo histórico. Os espectadores são também envolvidos nessas ironias, com fragmentos do texto direcionados a eles.

Conclusão

Este estudo revela a intrincada relação entre o espaço físico e a encenação teatral, evidenciada no contexto do espetáculo *Negro Cosme em Movimento*. Ao considerar os locais históricos da Revolta da Balaia-da como cenários vivos para a representação teatral, o grupo Cena Aberta não apenas resgata a memória de eventos negligenciados pela narrativa oficial, mas também integra a performance ao tecido social dessas comunidades maranhenses.

Por meio de uma abordagem metodológica enraizada na experimentação com o público, o espetáculo transcende as fronteiras do teatro convencional, convidando os espectadores a participarem da construção do significado da obra. A aplicação do conceito de "encenação em movimento", delineado por Luiz Pazzini, promove uma abordagem processual à criação teatral, no qual a investigação contínua entre artistas e comunidade resultam em montagens que não apenas entretêm, mas também provocam reflexão e promovem a

formação política do público.

Podemos concluir que a ocupação dos espaços históricos pelas performances do espetáculo *Negro Cosme em Movimento* suscita novas reflexões sobre o papel do espaço como catalisador de participação do público. Ao ressignificar esses lugares, historicamente marcados pela resistência, o espetáculo revela que o espaço físico não é apenas cenário, mas um agente vivo que ativa a memória coletiva. Isso impulsiona a formação de plateias críticas, que não apenas consomem a cena, mas também se tornam coautoras do processo artístico e da própria história encenada. *Negro Cosme em Movimento* demonstra que o espaço cênico pode funcionar como um espelho crítico da própria formação do público, instigando-os a perceber que sua presença – dentro e fora da cena – também compõe o espetáculo. Dessa forma, a ocupação dos espaços de memória historicamente negligenciados pela narrativa oficial revela ao público que seus espaços urbanos são igualmente territórios de disputa política, convidando cada pessoa a enxergar sua própria atuação cotidiana como parte dessa dramaturgia viva.

A ressignificação do espaço cênico como elemento central da encenação não só enriquece a experiência teatral, mas também abre espaço para uma análise das dinâmicas históricas que moldaram o Brasil do século XIX e suas implicações contemporâneas. Ao reconhecer o potencial transformador deste espetáculo como mecanismo de reflexão crítica sobre o passado, o grupo inspira uma nova visão de um teatro que possibilita mudanças sociais. Nesse sentido, o espetáculo *Negro Cosme em Movimento* reforça a importância da integração entre teatro, história e comunidade, destacando o papel vital do espaço físico na construção da narrativa teatral e na promoção de um diálogo profundo entre passado, presente e futuro. Ao celebrar a diversidade de vozes, o teatro emerge como um espaço de resistência, capaz de desafiar as narrativas hegemônicas ao dar voz aos silenciados pela história.

Referências

- BENJAMIN, Walter. *O anjo da história*. Tradução de João Barrento. Lisboa: Assírio e Alvim, 2010.
- BOYER, Christine. The city and the theater. In: *The city of collective memory: its historical imagery and architectural entertainment*. Cambridge: MIT Press, 1998.
- CARLSON, Marvin. *Places of performance: the semiotics of theatre architecture*. Ithaca: Cornell University Press, 1989.
- CARREIRA, André. *Teatro de invasão: redefinindo a ordem da cidade*. In: LIMA, Evelyn Furquim Werneck (org.). *Espaço e Teatro – do edifício teatral à cidade como palco*. 7 Letras/FAPERJ: Rio de Janeiro, 2008.

CENA ABERTA. *Palco da Memória: Trilogia da Balaiada*. Cena Aberta, setembro de 2013. Disponível em: <https://cptcenaaberta.blogspot.com/2013/09/palco-da-memoria-trilogia-da-balaiada.html>. Acesso em: 26 jul. 2025.

CONCEIÇÃO, Raylson Silva. *Antropofagia teatral en el escenario ludovicense contemporáneo*. Artes La Revista, 20(27), 20–43, 2024. Recuperado a partir de <https://revistas.udea.edu.co/index.php/artesudea/article/view/357156>

CONCEIÇÃO, Raylson Silva; RIBEIRO, Tânia Cristina Costa. *Espectáculo O Miolo da Estória: convergências entre la realidad y la ficción teatral*. Revista Kaylla, (2), 246–261, 2023. <https://doi.org/10.18800/kaylla.202301.014>

_____. *O Bumba meu boi do Maranhão: da tradição aos palcos contemporâneos de São Luís*. Revista Ephemera - Revista do Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto, v. 6, n. 11, 11 dez. 2023. <https://periodicos.ufop.br/ephemera/article/view/6826/5408>

CONCEIÇÃO, Raylson Silva; CUTRIM, Lauande Aires; RIBEIRO, Tânia Cristina Costa. *Tramas de uma desconstrução sobre o espetáculo “O Miolo da Estória”*. Revista Cena, 41(3), 01–14, 2023. <https://doi.org/10.22456/2236-3254.134254>

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

DRAGO, Niuxa Dias. *Espaços da cidade na dramaturgia de Nelson Rodrigues*. In: LIMA, Evelyn Furquim Werneck (org.). *Espaço e teatro: do edifício teatral à cidade como palco*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

FILMER, Andrew. “Acts of assembly”: exibindo espaço de performance na Quadrienal de Praga de 2023. In: Evelyn LIMA, Niuxa DRAGO, Carolina LYRA (org.). *Architecture, artistic practices, and cultural heritage*. Contemporary reflections, from theory to practice. Rio de Janeiro: Loope Editora/FAPERJ, 2022, p. 322–345

FONSECA, Michelle Nascimento; CONCEIÇÃO, Raylson Silva. *Devorando a cena: A justiça epistêmica na cena teatral contemporânea ludovicense*. ouvirOUver, [S. l.], v. 20, n. 1, 2024. DOI: 10.14393/OUV-v20n1a2024-70504. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/70504>

LIMA, Evelyn Furquim Werneck. *O espaço do teatro, a cidade e a política: diálogos possíveis*. ArtCultura. História, Cultura e Arte. Uberlândia, v. 20, n. 37, p. 113–127, jul.-dez. 2018 DOI 10.14393/artc-v20-n37-2018-47244

MÜLLER, Heiner. *O Anjo do Desespero*. Tradução de João Barrento. ISBN: 9789727083374. Editora: Relógio D'água, 1997.

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

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.

PAVIS, Patrice. *A encenação contemporânea: origens, tendências, perspectivas*. São Paulo: Perspectiva, 2010. [2007]

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

PEREIRA, João Victor da Silva. *Abrem-se as cortinas do palco da memória: diálogos com o real em Negro Cosme do Grupo Cena Aberta*. Monografia: Universidade Federal do Maranhão, 71 páginas, 2019. Acessado pelo link: <https://monografias.ufma.br/jspui/handle/123456789/4437>

PEREIRA, João Victor da Silva. *A visualidade da cena no palco da memória: alguns diálogos possíveis com o real em Negro Cosme em Movimento*. Revista Rascunhos - Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas, v. 9, n. 1, p. 94-104, 2022.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder e classificação social. In: Boaventura Sousa Santos, Maria Paula Menezes (Org.) *Epistemologias dos Sul*. Org., 2009, p. 73-117.

SANTOS, Abmaelson. A Encenação em Movimento de Luiz Pazzini e do Grupo Cena Aberta. Revista Rascunhos - Caminhos Da Pesquisa Em Artes Cênicas, 9(1), 14-31, 2022. <https://doi.org/10.14393/issn2358-3703.v9n1a2022-02> acessado pelo link: <https://seer.ufu.br/index.php/rascunhos/issue/view/2045/414>

SOCHA, Paulo. *Encenação Negro Cosme em Movimento, cena do enforcamento de Negro Cosme na Praça Nauro Machado*, São Luís, Maranhão. Em destaque, personagem Duque de Caxias interpretado por Victor Silper. 2013. Fotografia.

SOUSA, Ramsés Magno da Costa. Negro Cosme: uma página esquecida de nossa história. *Anais do II Encontro Estadual de História – “História e Historiadores hoje”*. São Luís MA, UEMA, 2004.

SOUZA, Luiz Roberto de. *A recepção de Heiner Üno 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

_____. Palco da Memória: trilogia da balaiada. *Revista Rascunhos - Caminhos Da Pesquisa Em Artes Cênicas*, 9(1), 90-93, 2022. <https://doi.org/10.14393/issn2358-3703.v9n1a2022-08> acessado pelo link: <https://seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/61766/33719>

Recebido: 02/03/2025

Aceito: 26/06/2025

Aprovado para publicação: 30/07/2025

Este é um artigo de acesso aberto distribuído sob os termos de uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional. Disponível em: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.

This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License 4.0 International. Available at: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.

Ce texte en libre accès est placé sous licence Creative Commons Attribution 4.0 International. Disponible sur: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.