

DRAMATURGIA DE GRUPO

Dramaturgy for theater collective

Rosyane Trotta

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO

107

Resumo: Com base na definição de dramaturgia como o avesso da encenação, a autora trata da composição dramática elaborada para o teatro de grupo e analisa a cena da Cia Marginal, à luz de suas características culturais e políticas.

Palavras-chave: dramaturgia, teatro de grupo, Cia Marginal

Abstract: Based on the definition of dramaturgy as apart of the staging, the author deals with the dramaturgical composition prepared for the theater group and analyzes the scene of Cia Marginal, in the light of their cultural and political characteristics.

Keywords: dramaturgy, group theater, Cia Marginal

Desde que o conceito de escrita cênica nomeou o discurso da encenação, muitas experiências ampliaram o campo das já estendidas relações entre dramaturgia e espetáculo. Bernard Dort enunciava essa transformação quando, na década de 1980, observava que, na relação de autonomia entre os elementos, “que se confrontam e afrontam”, o texto podia ocupar diferentes posições, de acordo com o sistema teatral em que se inclui (DORT, 1984, p. 133).

Neste alargamento de possibilidades, cada percurso de criação se norteia por uma concepção de teatro.

Mesmo nas concepções teatrais que se assemelham pelo princípio segundo o qual nenhuma forma pré-existe em relação ao processo, e em que, portanto, não há anterioridade da dramaturgia sobre a encenação, podem-se verificar variações: se

a dramaturgia colaborativa se integra à sala de ensaio e elabora o texto em diálogo com os demais elementos, em outro viés ela se afasta dos procedimentos de composição de uma obra literária e se instaura no espaço entre o sentido e a forma. Neste segundo caso, o conceito nomeia o processo de elaboração da correspondência entre o discurso cênico e o projeto artístico, entre aquilo que se quer e aquilo que se faz. A dramaturgia, tendo seu sentido ampliado, se refere à escolha e à interação de todos os componentes e instâncias que participam da criação e da produção da cena. Se o elemento verbal não está excluído, não cabe a ele a função de estruturação da forma nem é por meio dele que se criam as relações de sentido, uma vez que a matéria desse discurso se compõe na sala de ensaio.

Descendente direta do “devised theatre” – no sentido de que “must respond to the precise needs of the community event” (ODDEY, 1994, p. 12) –, a dramaturgia cênica, entendida como estrutura espaço-temporal, não coincide com o texto dramático, não só porque se refere às relações de sentido entre todos os elementos do espetáculo, mas principalmente por se constituir como o não-dito que se dá a ver por meio da encenação. Nessa acepção, a porção visível da composição estética teria como avesso complementar a invisível e silenciosa escrita dos fundamentos artísticos e políticos, de tal modo que “qualquer opção

da encenação será sempre, simultaneamente, uma opção dramaturgica” (PAIS, 2004, p. 71). O texto dramático deixa de ser anterior à experiência.

No capítulo sobre ação e transformação, de *Tratado da eficácia*, 1998, François Jullien contrapõe as duas noções: a ação representaria a base do pensamento ocidental, que explica a realidade por meio da narrativa mítica da gênese do mundo, enquanto a transformação seria o eixo do pensamento oriental, que analisa o potencial da situação por meio do jogo de forças. A ação, que remete a um sujeito, cria o mito da inspiração. A transformação não nasce do sujeito nem ocorre nele, “não é nem eu nem não-eu, mas antes passa através de mim”, dissolvendo o sujeito “em proveito da categoria de processo” (JULLIEN, 1998, p. 69-70).

A destituição do sujeito parece fundamental tanto para a configuração da autoria coletiva quanto para a constituição do grupo. Mas o que isso significa na prática da criação em conjunto? Grotowski (1996), talvez ofereça uma pista quando trata do performer e do princípio da duplicidade de ser receptivo na ação e ativo no olhar. O dramaturgo está, no processo do grupo de teatro, como performer no jogo de forças da transformação criativa. Mas só podemos dizer que a dramaturgia “não tem origem em qualquer conceito ou elemento

definido antes dos ensaios” (PAIS, 2004, p. 51) se estamos falando de uma equipe formada exclusivamente para aquela produção.

Quando nos referimos a um grupo de teatro, dotado de memória e de perspectiva de continuidade, o projeto artístico, os princípios coletivos, as ideias, a concepção de mundo – o invisível da estética – estão em constante elaboração, dentro e fora da sala de ensaio; antes, durante e depois de cada processo criativo. Se a função do “dramaturgo em processo” – aquele que não antecipa a própria autoria – é exercida por um artista convidado, alguém que não pertence ao grupo, o ponto de partida desta parceria se dá sobre a diferença ou distância entre aquele que detém a memória da linguagem, da trajetória e das dinâmicas das relações internas (aproximações e afastamentos, crises e soluções) e aquele que lê a memória do outro, a memória impregnada no corpo, nos ritos, nos modos de ser e fazer. Como a maioria das parcerias entre um grupo e um dramaturgo se dá em caráter circunstancial, uma segunda diferença se estabelece entre a continuidade de um e a incidentalidade de outro. Tomando a noção de dramaturgia como o invisível da presença, entendemos que se forma, entre as duas dramaturgias, um território aberto pelas diferenças de tempo e espaço em que se dá o ponto de partida desse encontro. No processo de autoria do dramaturgo, também se abre um espaço formado por diferenças:

parte da matéria e das ferramentas de elaboração dessa matéria é sua e outra parte é estrangeira; o mesmo acontecendo com cada participante, no processo de compartilhamento. Neste sentido, um processo criativo com diferenças internas se refletirá, potencialmente, em uma obra com menos linearidade e mais heterogeneidade do que as estruturas em que a continuidade desenha as relações.

Em suma, a dramaturgia composta para grupos de teatro começa na própria constituição do grupo e exige que o dramaturgo tome como material bruto o projeto artístico, a visão de mundo, a memória daquele coletivo. Em alguns casos, a diferença entre o grupo e dramaturgo ultrapassa a falta de experiências artísticas comuns e se encontra também na dessemelhança das experiências culturais, econômicas, políticas, sociais, de tal modo que a diferença se torna a própria matéria do processo. Nas palavras de Bogart (2011): “A consciência de que as coisas ao nosso redor diferem entre si toca a origem do nosso terror. É mais confortável perceber similaridade; no entanto temos de aceitar o terror das diferenças a fim de criar uma arte vital.” (p. 91).

Via de regra, o dramaturgo se desloca, fisicamente, em direção à sede do grupo ou sua sala de trabalho. O conforto está por princípio descartado e, se ele faz esse trajeto dramaturgicamente, não apenas aceita como se fascina pelo terror. Dito isso, resta

admitir que a diferença pode ser tão profunda que torne impossível o deslocamento. Pode ser que o terror seja evitado e que o dramaturgo não retorne. Ou que tente apagar as diferenças eliminando a parte estrangeira da autoria. Provavelmente todo grupo e toda parceria artística passa por esse questionamento, por essa bifurcação – as diferenças provocam impasses e crises.

Um problema se coloca para os artistas cênicos no momento em que inserem o dramaturgo na sala de ensaio. Pede-se a ele que abandone o território de unidade e coerência da obra individual, substituindo-o por uma cena em potencial. O conjunto, conscientemente ou não, se põe à prova: ele deve ter algo muito concreto a oferecer. Tomar esta atitude significa reivindicar para si, para o teatro que se pratica, o status de poética; por um caminho particular, o coletivo, que supõe mais do que a simples reunião de indivíduos, deve ter elaborado certa autonomia, principalmente no que diz respeito a um *modus operandis* que movimenta a concepção e um vocabulário cênico gerado por experiências anteriores. O dramaturgo, por sua vez, se dispõe a criar com o grupo, através dele e para o teatro que ele pratica.

Dramaturgia da diferença

A Cia Marginal se funda sobre distâncias

diversas. Sediada no Complexo da Maré, no Rio de Janeiro, se constitui, desde sua fundação, por atores moradores e uma diretora oriunda da zona sul carioca. Seis atores de variadas tonalidades e feições do negro e uma diretora loura de olhos azuis. Como dramaturga colaboradora da companhia, me desloco pela Avenida Brasil, desço do ônibus na passarela 9, entro na rua perpendicular que dá acesso a Nova Holanda, o bairro mais antigo do complexo. O texto que escrevi para o programa do espetáculo “Ô, Lili”, revela um pouco da principal atividade do dramaturgo em um processo de grupo - olhar.

Fevereiro de 2011. Entro no espaço da Lona Cultural da Maré. Faz calor e são ainda oito e meia da manhã. Os atores se aquecem na arena. Cada um em seu trajeto, cada um com seus exercícios – tão mergulhados na tarefa que é possível ver o foco de seu trabalho se deslocando de um ponto a outro, de um ritmo a outro. Eles estão dentro de seus corpos, observo. E me lembro dos primeiros anos, quando todo o aquecimento era guiado pela voz da diretora. (Programa do espetáculo *Ô, Lili* – Cia Marginal, 2011)

Semelhante a um pintor que olha a paisagem para se impregnar de cor e contorno, o dramaturgo se impregna do que vê para enxergar o invisível, para vislumbrar o campo entre o manifesto e o latente; lembrando que seu olhar participa daquilo que se dá a ver, por meio da

potência da diferença e também da cumplicidade.

O grupo se formou a partir de oficinas ministradas na Maré. Ao longo de dois anos, diversos jovens entraram e saíram. Por meio desse processo, pode-se supor que sob as diferenças surgiu, entre a professora e os alunos que foram permanecendo, uma identificação ou cumplicidade política que sustentaria as bases de fundação da companhia. No início dos anos 2000, os atores que formariam a Cia Marginal já participavam de coletivos de atuação cultural e política em seu bairro, o que permite supor que, na passagem da adolescência para a fase adulta, a possibilidade de atuação junto a um grupo de teatro não criou propriamente uma nova realidade, mas propiciou, pelo debate e pela reflexão, que aqueles jovens fizessem uma opção diante do conflito pessoal e social que vivenciavam. O teatro potencializou a visão crítica que cada um deles já experimentava.

O texto, publicado no programa citado acima, continua da seguinte forma: “Três dias depois estou fora da cidade quando Isabel Penoni relata o desespero do último ensaio: a Lona Cultural em meio ao fogo cruzado, a equipe se arrastando pelo chão em busca de abrigo.” (Programa do espetáculo Ô, Lili – Cia Marginal, 2011). O episódio referido parece se reportar ao conceito de terror descrito por Anne Bogart, em um paralelo entre a tensão da guerra e o

processo criativo. Esse paralelo se torna essencial em um tempo de sociedades regidas por normas de segurança, por princípios de eficiência e objetivos de conforto: perseguindo o status de mercadoria, as artes cênicas tendem a se tornar inofensivas (GREINER, 2013). Mas como assimilar dramaturgicamente um terror que se torna cotidiano e que invade concretamente o espaço de criação? É inevitável que ele participe da tessitura do processo, do coletivo e da cena? Por que tratar dele ou como elaborá-lo artisticamente?

A cotidianidade do conflito bélico não é o único, nem sequer o principal, traço que singulariza de modo geral os habitantes do Complexo da Maré, o maior bairro popular do Rio de Janeiro, com mais de 130 mil habitantes. Não é também o traço definidor dos atores da Cia Marginal. Ela emerge, de uma forma ou de outra, em todos os espetáculos da Cia Marginal, como ferida que não se pode ignorar. E que coloca dois desafios principais: o primeiro é a capacidade crítica do artista em estender seu olhar para além da tragédia imediata; o segundo é lidar com o rótulo de “arte de inclusão” e suas variações. Entendendo a dramaturgia de um grupo não como trama, narrativa e diálogo, mas como visão de mundo, cultura de coletivo, teia de ações, podemos dizer que a dramaturgia cênica da Cia Marginal revela a tensão entre ambos os desafios e a busca de sua potência.

Na condução de Isabel Penoni, a criação do grupo parte da observação direta e, posteriormente, de sua leitura por meio da reflexão conjunta. No primeiro espetáculo, o foco da lente se voltava para as situações de conflito social. No segundo trabalho, o foco se fecha sobre a história da Nova Holanda, fazendo uma costura entre a afetividade das memórias e a crítica social, entre composição de figuras arquetípicas e depoimentos pessoais. Dois espetáculos e duas perguntas. A primeira, para a comunidade: “Você faz parte de uma guerra?”. A segunda, para si mesmo: “Qual é a nossa cara?”. Entre os dois questionamentos, um caminho de definição temática e estética.

O segundo espetáculo foi criado a partir de entrevistas com os moradores mais velhos da Nova Holanda, primeiro bairro da Maré. Elas trazem à luz a figura de Jorge Negão, o primeiro chefe do tráfico e cuja trajetória se torna o fio condutor (embora diluído) de uma narrativa construída em fragmentos que se referencia na história do bairro. As cenas se deslocam do passado para o presente, estabelecendo paralelos que só podem ser plenamente lidos pelos moradores.

Ao som dos tambores de um terreiro de candomblé, a pomba-gira (Wallace Lino) é servida. Depois de beber e fumar, ela fala de um espírito que provocou

entre dois vizinhos uma briga de morte. Ao fim da narrativa, o terreiro é invadido por um policial (Diogo Vitor). Os oficiantes o envolvem em seu ritmo e o transformam: sem camisa, envolto em um pano colorido, segurando uma garrafa, ele já não representa perigo. Em seguida, um pastor (Geandra Nobre) irrompe a cena ao som de música retumbante e faz exorcismos para libertar o policial. Quando consegue, a pomba-gira cai e sai carregada pelas ajudantes.

O que fundamentou a cena foram as entrevistas que ligavam o mítico Jorge Negão à proteção obtida do candomblé. A cena faz uma associação entre a ascensão das religiões neopentecostais, sua aliança com a polícia, a expulsão das religiões de matriz africana e a derrota do traficante. A primeira cena do espetáculo sintetiza a visão do grupo sobre a história, fazendo conexão com a cena final, quando um garoto da comunidade, pego pela polícia, delata o esconderijo do criminoso e o modo como deve ser morto para que as entidades espirituais não possam protegê-lo, e depois é morto pela própria polícia, feito de Judas durante um festejo de carnaval que encerra o espetáculo.

Um procedimento de criação constantemente empregado é a inserção de cenas em que se interrompe a ficção, o que costuma se dar de dois modos: 1) o ator

narra uma experiência pessoal; 2) os autores imprimem seu olhar sobre uma realidade que conhecem de perto. Seguem exemplos de cada caso.

Priscilla Monteiro vem ao centro, em “Qual é a nossa cara?”, trazendo uma caixa onde guarda recordações e de onde tira alguns papéis para contar à platéia sua história. Ali estão: o desenho que ela fez na escola para cumprir a tarefa de desenhar seu quarto, quando não tinha um quarto; o cartão que recebeu de seu pai; os comprovantes das diversas tentativas que fez até conseguir passar no vestibular; a foto da manifestação de rua de que ela participou para protestar contra a morte de uma criança em um tiroteio; a foto de uma performance de rua chamada “Ninguém aqui é santo”; e, no fim, a matéria que ela escreveu para um jornal com o título “Maré, por que não?”. A atriz fecha a caixa, olha o público e pergunta: por que não?

Na última cena do espetáculo seguinte – “Ô, Lili”, 2011 – os atores desfazem o cenário e vêm à frente contar algo sobre si e sobre sua relação com o tema da liberdade. O último texto, criado por Jaqueline Andrade, fala da declaração que ela fez para concorrer ao sistema de cotas de vagas na universidade pública. Esse texto teve duas etapas de elaboração. Na primeira fase, baseando-se no elemento real do texto escrito pela atriz no ano anterior, o objetivo era tratar da segregação racial. Na segunda fase, surgiu outro texto e

uma nova abordagem, que deu à cena um caráter de elogio ao pertencimento e aos valores culturais. Jaqueline, acompanhada pela banda, começa dizendo que sua família tem 111 pessoas e que ela foi a primeira mulher a ingressar na universidade. Conta que, para concorrer a uma vaga destinada aos negros, ela teve que justificar seu direito. Abre o papel da suposta declaração, pega o microfone e começa dizendo: “declaro, para os devidos fins, que sou negra”. Faz uma descrição de seus traços, da família e seus ancestrais, e termina dizendo:

– E pra mim não tem festa melhor no mundo do que festa de família preta. O churrasquinho de domingo é quase uma religião: a gente fecha a rua e a festa acontece ao som de samba, pagode e funk. Tem sempre muita bebida. E quando toca a música “A Deus eu peço”, do Alexandre Pires, as mulheres da família se levantam, cantam e dançam como se estivessem tomadas por aquela música. (Texto do espetáculo *Ô, Lili* – Cia Marginal)

Em contraste com o crescendo da banda e com a amplificação da voz, a atriz mantém um tom sóbrio e afetivo – explícito no texto quando, por exemplo, descreve a avó usando diminutivos como “pretinha”, “baixinha”. Na concepção dramaturgica, tanto o vocabulário e o estilo do texto

quanto o tom gestual e vocal da atriz fazem parte de uma poética em que não cabe a glamorização, seja pelo heroísmo, pela piedade ou pelo ufanismo. Embora o clima da cena (luz quente e baixa, fumaça, rock) sugira uma vocalista de grandes gestos e atuação passional, a fidelidade ao propósito de obter do espectador a reflexão mais do que a adesão mantém o contraste entre o texto e a interpretação, de um lado, e a plasticidade e a sonorização, de outro. Esses últimos são suficientes apenas para sinalizar que o espetáculo está acabando, para aumentar a energia da sala, para colocar o discurso em um ambiente de afirmação, como se todo o conjunto se colocasse junto à atriz que o profere.

Sobre o olhar crítico do grupo a respeito da realidade que o cerca, tomo dois exemplos. O espetáculo “Ô, Lili” trata da liberdade e da privacidade em seu lugar de ausência: o presídio. Como nos trabalhos anteriores, o grupo alterna o olhar sobre o indivíduo e sobre o coletivo, para iluminar os elos de interdependência. O sistema de criação volta a se basear em entrevistas. Se nos dois primeiros espetáculos o grupo falava de prisões em largo sentido, em “Ô, Lili” se recorre às pessoas cercadas de grades visíveis, com o objetivo de refletir sobre o que há em comum entre os dois lados do muro. Na cena que aborda a tentativa dos internos de se organizar para ter melhores condições de existência, o referencial para a criação da reunião foi

retirado da experiência dos atores junto a movimentos sociais, assim como o culto evangélico e outras cenas de representação de coletivos, sempre presentes em seus espetáculos.

“Qual é a nossa cara?” traz a cena de maior contundência no que se refere à visão crítica sobre o modo como a sociedade concebe o chamado “trabalho social”. Cumprindo um ritual de tortura, um jovem (Rodrigo Souza) transita de um canto a outro do palco, passando alternadamente pela mãe e sua lei – “se vier apanhado apanha dobrado” –, pela gente do tráfico que o ameaça de morte, pela igreja que rejeita sua sexualidade, pelo policial que o humilha; e gradativamente, cada uma dessas figuras vai suprimindo um adereço ou peça de roupa do jovem, até que ele fique nu. Quem chega para lhe dar proteção e acolhimento é a entidade social. Ele ganha roupas e uma máscara de teatro, que representa sua integração na sociedade. Quando chega a TV, para tomar seu depoimento, os “salvadores” o colocam para se exhibir com a máscara e exigem que ele diga que seu pai é traficante e que a entidade salvou sua vida. A pressão cresce e o grupo dos salvadores se configura como um touro que o menino precisa domar e que, paradoxalmente, repete a ladainha da mãe, do pastor, do traficante e do policial.

A lente da Cia Marginal procura modos de re-conhecer o que é presente e próximo pela via do contraste e do estranhamento. Na abordagem sobre o tráfico, alterna passado e presente, sobrepõe a globalidade ao gueto. A cena sobre a trégua entre duas quadrilhas rivais serve de exemplo. Depois de contar o episódio em que o bando de Jorge Negão e os Irmãos Metralha, para esboçar uma trégua, combinaram depositar suas armas na divisa de seus territórios, Geandra Nobre se dirige ao público como a presidente da associação dos moradores, retrocedendo aos anos de 1980, e chamando a todos para testemunhar o grande evento. Entra em cena a máscara de Charlie Chaplin, como o homem comum, que tenta pegar o jornal que caiu do outro lado da fronteira. Quando as gangues chegam ao local, a máscara de Minnie referencia a criança armada, em conflito com as máscaras de Bush, Saddam Hussein e Bin Laden.

Contradições

Há algo peculiar e não inofensivo no trajeto da Cia Marginal: o fato de que todos os seus espetáculos e projetos de manutenção, nos últimos seis anos, foram patrocinados por editais públicos. Se as iniciativas culturais em áreas de risco vem encontrando apoio junto à política cultural vigente, friccionando o que até então se

entendia como mercado de arte, a inclusão social se torna um gatilho de marketing – garante, perante aqueles que temem o alastramento da violência para além das áreas de exclusão, que o patrocinador investe no bem estar social. Nesse contexto, o problema de superar um rótulo que inicialmente abre portas, para em seguida fechá-las, só pode ser enfrentado a partir do primeiro desafio: estender o olhar para além da obviedade.

A criação mais recente, “In_Trânsito: odisséias urbanas” (2013), faz um percurso itinerante pela ferrovia – cujas linhas partem do centro da cidade em direção ao subúrbio, a partir da estação da Central do Brasil – desenhando um ziguezague com paradas nas plataformas de Bonsucesso, Triagem, Manguinhos e São Cristóvão. “In_Trânsito” dialoga com os espetáculos anteriores, na medida em que potencializa e toma como objeto de criação algumas das contradições experimentadas pelo grupo em seu trajeto artístico, a começar pela divisão territorial da cidade. Desde o segundo espetáculo, a Cia Marginal vem alternando temporadas “internas”, na Maré, e “externas”, nas salas comerciais de espetáculo. No último trabalho, ao invés de optar entre um lugar e outro, transita. Definindo-se mais como performance do que como espetáculo, “In_Trânsito” coloca lado a lado atores, público e passageiros, que se misturam e interagem, com o objetivo de “apresentar uma forma poética de compreensão social

através do diálogo entre linguagens e do atravessamento das fronteiras que as caracterizam” (MARGINAL CIA., 2011).

Na cena final, esse atravessamento se potencializa, colocando todos os presentes como participantes da ação. Em uma plataforma está o público que segue o espetáculo, de frente para outra plataforma, onde estão os passageiros à espera do trem e para onde se deslocam os atores, que se misturam aos transeuntes em ações cotidianas. Na plataforma do público, está a banda que, usando o microfone, começa a descrever as pessoas do outro lado e a inventar para onde estão indo e o que farão – o que provoca acenos, risos, comentários. Os atores oferecem aos passageiros outro microfone, para que possam fazer o mesmo. Assim, descrições, suposições e desejos de boa sorte são trocados mutuamente, até que o trem aponta na curva e o ator Phelipe Azevedo termina o espetáculo dizendo: “acabou, gente, vamos pra casa!”.

IN_TRÂNSITO procura discutir a inserção do artista no contexto das metrópoles contemporâneas, partindo da constatação de que o cotidiano das cidades não oferece oportunidades democráticas aos indivíduos para o desenvolvimento da subjetividade e da criticidade. Certos de que a arte tem papel fundamental no cultivo dessas qualidades, o grupo propõe que ela saia dos espaços fechados e privados e atravesse os espaços públicos para acessar diretamente os cidadãos. (MARGINAL CIA., In_Trânsito, 2011)

O processo de consolidação da Cia Marginal, tanto no interior de seus sistemas organizativo e artístico quanto no panorama cultural da cidade, tem revelado contradições que parecem insolúveis e, talvez, inerentes à própria configuração de um grupo em tensão constante. Desde sua estréia, a Cia Marginal se dedicou a cultivar um público próprio, formado por estudantes da rede pública e integrantes de ONG's, movimentos sociais organizados e grupos culturais de comunidade, e que vem sendo ampliado a cada ano, não só por conta das constantes temporadas realizadas na Maré como das oficinas ministradas pelos integrantes com o objetivo de compartilhar e difundir os princípios e técnicas do grupo. A partir de 2010, adota-se como estratégia a difusão dos seus espetáculos dentro do circuito comercial, visando a afirmação da Cia Marginal como um grupo de teatro da cidade do Rio de Janeiro e a ampliação de seu público inicial, para incorporar gradativamente o espectador regular das salas comerciais. Colocado textualmente em alguns de seus projetos apresentados às instituições fomentadoras da cultura, o objetivo dessa diretriz é “superar as fronteiras da Maré para penetrar no circuito oficial de equipamentos culturais”. Este caminho os coloca diante da necessidade de se apresentar ao público como um grupo de “teatro comunitário” e ao mesmo tempo recusar a noção de ser fruto de um “trabalho social”. Se, por um lado, a Cia

Marginal sustenta claramente – e com

explícito orgulho – sua atuação e seu enraizamento em área de marginalização social, por outro lado, se depara com o rótulo de que aqueles que se dedicam ao teatro nesse contexto não podem ser artistas. Além disso, a noção de “trabalho social” supõe um método hierárquico pelo qual aqueles que tem muito dividem seu saber com aqueles que não tem nada. Se tal modelo não se aplica ao caso da Cia Marginal, foram seu trabalho singular, seu lugar social e sua configuração que agenciaram sua existência artística, pela conquista, nos últimos seis anos, de sete editais públicos de cultura (ver referências documentais). Em outras palavras, a companhia se movimenta para minimizar a marginalização ao mesmo tempo em que essa mesma marginalização lhe garante os meios para uma existência mais consequente. No site grupo, a Cia Marginal define seus objetivos:

... construir soluções de sustentabilidade para a realização de projetos de pesquisa, criação, produção e democratização teatral, através de uma gestão coletiva e participativa; e atuar em diferentes espaços e para um público diversificado, contribuindo para a descentralização da difusão artística da cidade do Rio de Janeiro, através de um teatro autoral, contemporâneo e de qualidade, comprometido com a formação de um pensamento crítico e reflexivo.¹

Passados dez anos desde o início das atividades embrionárias do que viria a ser o grupo, é possível dizer hoje que a Cia Marginal é formada por militantes que procuram transformar a realidade que os cerca, em cada uma das áreas em que atuam individualmente – e que varia entre antropologia, serviço social, psicologia, pedagogia, música, artes cênicas. Em grupo, eles fazem do teatro uma frente de ação coletiva e de libertação pessoal. Para isso, investem em formação técnica e artística, e nos últimos anos vêm se instrumentalizando para buscar a consolidação – espaço, continuidade, circulação.

Mas continuam enfrentando os mesmos desafios, que talvez já tenham se tornado parte de sua própria constituição artística, de seu próprio dever. Ao participar, por exemplo, de um seminário internacional de teatro comunitário, em 2013, causaram estranheza pelo rigor artístico. Não se aceitava que um “teatro de comunidade” aspirasse a um público além do gueto e tivesse, nos princípios de montagem e apresentação, exigências tão próximas ao teatro profissional. Ao voltar do seminário, o grupo organiza o evento Desmonte Marginal, de arte política, e publica o manifesto “Marginal quer dizer” (TROTТА; MARGINAL, 2013):

¹ Disponível em: < www.ciamarginal.com >. Acesso em 05/03/2014.

Que recusamos o lugar de
espectadores
da nossa própria vida;

Que não fazemos acordo com o senso
comum
do bom e do bonito;

Que não seguimos os modos de
existir
que planejaram pra nós;

Que nos perguntamos qual é a função
desse teatro;

Que ainda acreditamos na função
reflexiva;

Que queremos uma arte viva e direta,
capaz de ser

mais potente que uma
arma de fogo;

Que essa arte não cultiva rótulos,

não delimita áreas,
não guarda respostas;

Que queremos estar disponíveis e
sensíveis

para seguir em fluxo;

Que não somos reprodutores de
estéticas,

de produtos,
de discursos;

Que se resistimos é pelo movimento
e pela reinvenção;

Que não somos carentes;

Que somos os atores principais da
nossa arte/vida;

Que não respeitamos muros;

Que tomamos o poder de nossos
corpos.

Referências Bibliográficas

BOGART, Anne. *A preparação do diretor*. São Paulo, Martins Fontes, 2011.

DORT, Bernard. Palestra realizada em 27/04/1984 na Fundação Casa de Mateus. In: *O texto e o acto: 32 anos de teatro (1968-2000)*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian / Serviço de Belas-Artes, 1984.

GREINER, Christine. *Alma vazia*. Jornal O Globo, Segundo Caderno, Coluna O Estado da Arte, página 12, 20 de outubro de 2013. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/alma-vazia-10442518>

GROTOWSKI, Jerzy, “El Performer”. In: *Máscara – Caderno iberoamericano de reflexion sobre escenologia*. México, nº 11-12, ano 3, octubre 1996, p.78.

JULLIEN, François. *Tratado da eficácia*. São Paulo: Editora 34, 1998.

MARGINAL, Cia. *Projeto In_Transito / Redes de Desenvolvimento da Maré*. Secretaria de Cultura do Estado do Rio de Janeiro. Premio Montagem Cênica 2011.

ODDEY, Alison. *Devising Theatre: a practical and theoretical handbook*. New York: Routledge, 1994.

PAIS, Ana. *O discurso da cumplicidade: dramaturgias contemporâneas*. Lisboa, Colibri, 2004.

Programa do espetáculo *Ô, Lili*. Teatro Maria Clara Machado, Rede Municipal de Teatros da Secretaria de Cultura do Rio de Janeiro, 2011.

TROTTA, Rosyane; MARGINAL, Cia. “Marginal quer dizer”. In: *Programa da ocupação Desmonte Marginal*. Espaço Sergio Porto, Rede Municipal de Teatros da Secretaria de Cultura do Rio de Janeiro, 2013.