

CENA TEATRAL PERIFÉRICA: QUANDO A RUA VEM DE FONE

ESCENA PERIFÉRICA DEL TEATRO: CUANDO LLEGA LA CALLE POR TELÉFONO

Diego Domingos Pereira¹

Fernando Valério²

RESUMO: O presente artigo tem o intuito de desdobrar, pela perspectiva dos envolvidos nos aspectos teóricos e práticos, a montagem de uma cena espetacular. A dramaturgia da cena em questão foi escrita por um dos autores e encenada por um Coletivo Teatral. A cena foi apresentada durante um determinado Festival Breves Cenas de Teatro, ocorrido em Manaus - AM. A metodologia adotada para este trabalho reflete o percurso histórico dos coletivos teatrais no Brasil, bem como a elaboração de práticas teatrais contemporâneas e coletivas. A fim de tecer considerações importantes acerca da concepção, montagem e apresentação cênica, nos interessa, por meio deste, aproximar a produção teatral com a vida, através de uma perspectiva (auto)biográfica. Por fim, destacamos que a compreensão desse material teórico tornou-se um elemento intrínseco à composição cênica e ao nosso trabalho, como forma de existir, denunciar, resistir e re-existir através da prática teatral.

PALAVRAS-CHAVE: Criação (Auto)Biográfica; Criação Coletiva; Dramaturgia; Intersecção; Teatro.

RESUMEN: Este artículo pretende desplegar, desde la perspectiva de los implicados en los aspectos teóricos y prácticos, el montaje de una espectacular escena. La dramaturgia de la escena en cuestión fue escrita por uno de los autores y escenificada por un Colectivo Teatral. La escena se presentó durante un cierto Festival Breves Cenas de Teatro, que tuvo lugar en Manaus - AM. La metodología adoptada para este trabajo refleja la trayectoria histórica de los colectivos teatrales en Brasil, así como la elaboración de prácticas teatrales contemporáneas y colectivas. Para hacer importantes consideraciones sobre la concepción, montaje y presentación escénica, nos interesa, a través de ella, acercar la producción teatral a la vida, a través de una perspectiva (auto) biográfica. Finalmente, destacamos que la comprensión de este material teórico se ha convertido en un elemento intrínseco a la composición escénica y a nuestro trabajo, como una forma de existir, denunciar, resistir y reexistir a través de la práctica teatral.

KEYWORDS: Creación (auto)biográfica; Creación colectiva; Dramaturgia; Intersección; Teatro.

1 INTRODUÇÃO

¹Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal de São João Del Rei – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-2708-3534>. E-mail: diegojse@hotmail.com.

² E-mail: fernando.valerio@aluno.ufop.edu.br.



O presente artigo tem o intuito de desdobrar, pela perspectiva dos envolvidos na ação, os aspectos teórico/prático, de uma cena espetacular. A cena em questão foi apresentada durante a 10ª edição de um determinado Festival de Teatro, ocorrido de forma remota, diretamente da cidade de Manaus - AM, em 22 de março de 2021. O Festival, por conta da pandemia de COVID-19, bem como o vertiginoso aumento de casos fatais, precisou se reinventar para se tornar possível. Dessa forma, esse festival de teatro, em sua 10ª edição, se apresenta como um:

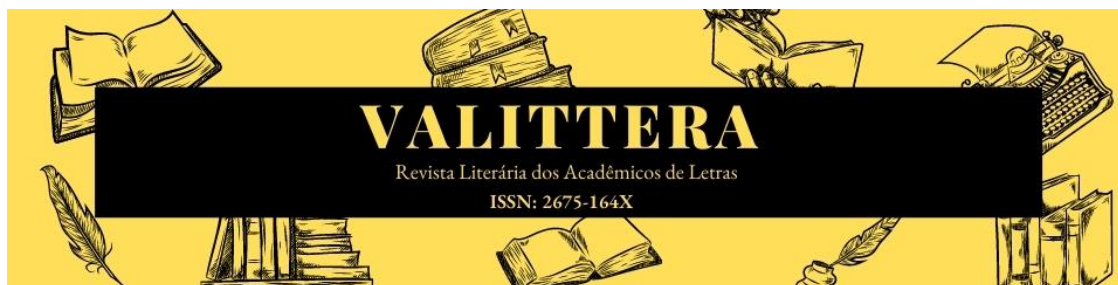
Festival de teatro, realizado tradicionalmente em Manaus, no Teatro Amazonas, que chega na sua décima edição, pela primeira vez em formato de podcast. Treze cenas curtas inéditas foram encenadas, por diversos artistas do país, e você pode ouvir todas através deste canal:

<https://open.spotify.com/show/0ZCrj1Mf1onqLGzVljNqAx>

São áudio-cenas, peças radiofônicas, poemas sonoros, experimentos sônicos que contam uma história através da palavra e do som. Teatro para ouvir disponível em todas as plataformas de áudio digitais de forma gratuita. Coloca o fone de ouvido e escuta! Boa Cena! (Festival Breves Cenas de Manaus, Divulgação).

O projeto de direção da cena em questão é assinado por um dos autores deste artigo e foi encenada por um coletivo teatral juizforano. A dramaturgia é assinada por outro autor deste artigo e contou com a adaptação de uma integrante do grupo que também assina a preparação e a direção de atores. O grupo, como parte da premiação ofertada pelo festival, participou de uma residência artística, o que por sua vez colaborou diretamente com resultado estético final, apresentado ao público. Nossas considerações, por aqui reunidas, tentam, através de um percurso histórico e a observação da prática teatral contemporânea, tecer uma análise acerca da concepção, montagem e apresentação cênica.

Antes de adentrarmos ao corpus desta análise, é importante destacar que o Brasil é um país particularmente complicado. Nosso país é “apontado como o 10º mais desigual do mundo e o quarto da América Latina, a frente apenas de Haiti, Colômbia e Paraguai. A renda



per capita da mulher é 66,2% inferior à de pessoas do sexo masculino³”. No quesito racial, “Negros são 54% da população, mas sua participação no grupo dos 10% mais pobres do país é muito maior: 75%⁴”. A pandemia de Covid-19 tão somente ampliou o abismo que nos separava.

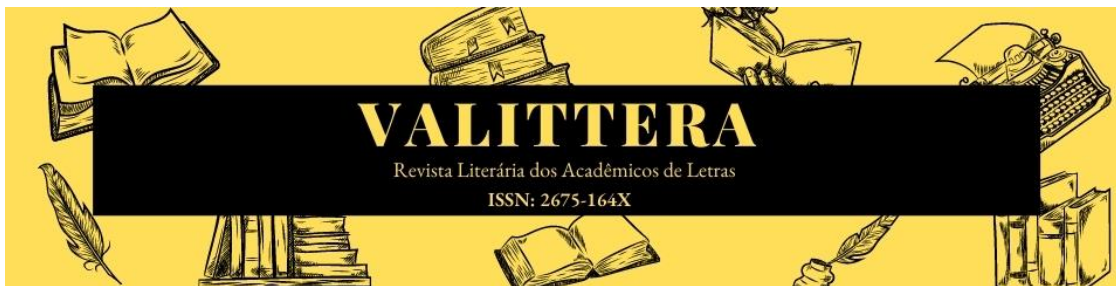
Obviamente, estamos aqui a tratar de problemas estruturais que afligem grande parte de nossa população. Problemas históricos que não parecem importar tanto aos vencedores, portanto, aos que pertencem a 1% de nossa população que, em contrapartida, detém 28% da renda nacional. Todas essas lutas acontecem neste exato momento ao redor do mundo e integram o Brasil a um panorama global da barbárie. Todas as pessoas vinculadas a alguma batalha por sua própria sobrevivência compõem uma enorme constelação cujo produto estético final pode ser percebido pelo desenho feito à mão dos poderosos, materializado pelos traços da miséria, do abandono, da violência, da ignorância e, por fim, do descaso. A falta de responsabilidade na negociação precoce de vacinas contra um vírus mortal é apenas um exemplo dentre tantos outros.

Quando olho para o céu, como em um filme mudo, a imagem que vejo reflete milhões de vozes que parecem ser sufocadas por um envolto de fumaça que sinaliza a farta produção material do mundo. Essa produção é agravada pela aceleração do desejo insaciável de fugir de um destino miserável. Os olhos que me olham, pequenos olhos, parecem não se atentar à escassez de direitos que, pouco a pouco, vão sendo retirados. As mãos que já me acalentaram, agora, brutas mãos, já não se importam com os calos provocados pela enxada, pela água sanitária, pela cal, ou até mesmo, pelo enorme número de vezes que precisam arrumar o headset⁵ para compreender as várias ligações que caem em seus ouvidos em um único dia, segundo a segundo. Tudo por aqui é difícil e distante. A pandemia de Covid-19,

³ Segundo a Organização das Nações Unidas (ONU). Os dados foram disponibilizados, inicialmente, pelo jornal El País e são referentes à desigualdade social, além de terem sido publicados em 21 de março de 2017, no portal online do mencionado veículo.

⁴ Segundo o portal online da Revista Exame, publicado em 20 de novembro de 2018.

⁵ Comumente definido como um equipamento formado por um fone de ouvido e um microfone acoplado, usado na área de telecomunicação, com desenho ergonômico, que é fixado na cabeça do usuário. Do inglês head (cabeça) e set (colocar, fixar), que significa fone de cabeça ou receptor.



principalmente em periferias, favelas, quilombos, tribos e pelas ruas de grandes centros urbanos, apenas nos indica como, em nosso país, todo dia é um novo dia para morrer.

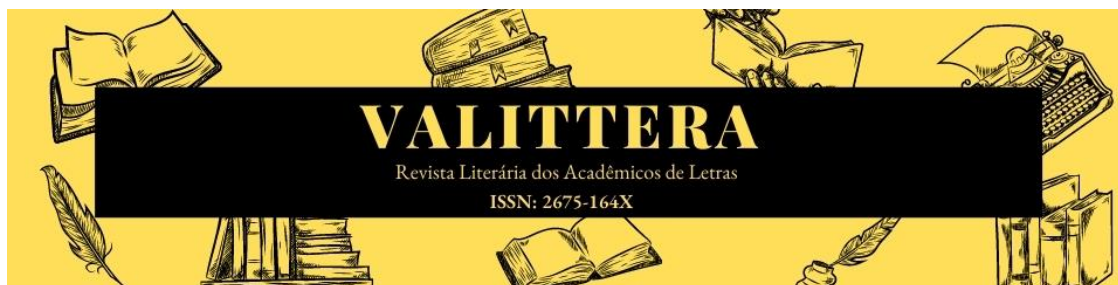
Portanto, destacamos que esse exercício crítico é uma tentativa de aproximar, ainda que conceitualmente, a relação da produção teatral à vida, através da perspectiva do trabalho colaborativo. Destacamos também que a compreensão do material teórico, até aqui apresentado, expressa a reflexão dos principais elementos intrínsecos ao nosso trabalho teatral, trabalho esse que, sob a perspectiva do materialismo histórico, expressa junto de si nossa forma de existir, denunciar, resistir e re-existir através de nossa prática teatral e/ou de nossa narrativa coletiva.

1.2 O surgimento de coletivos teatrais no Brasil e o coletivo em questão

Nos anos de 1980, durante a redemocratização do Brasil, vemos surgir a efervescência da expressão “Teatro de grupo”. Importantes grupos fundados no decurso desta década, possuem relevante contribuição para o teatro que conhecemos hoje. São alguns: Boi Voador (SP/1985); Companhia de Encenação Teatral, dirigida por Moacyr Góes (RJ/1988); Lume (SP/1985); Grupo Galpão (MG/1982); Fora do Sério (SP/1988); XPTO (SP/1984); Tá na Rua (RJ/1980); Sobrevento (SP/1987); Ponkã (SP/1982); Manhas e Artimanhas (RJ/1980), entre tantos outros, se estruturam e se destacam enquanto grupos de trabalho e criação cênica no Brasil.

Durante a redemocratização do final do século XX, se estabeleceu um campo específico dos grupos dentro do fazer teatral nacional. Isso encontra semelhanças com movimentos teatrais na América Latina, mas se particulariza pela penetração ampla em todo território nacional, e pelo diálogo intenso entre centro e periferia (CARREIRA, 2010, p.1).

Outro fator que podemos destacar, são as metodologias de trabalho e de criação, que estes grupos adotam, precisamente no contato com grupos estrangeiros vindos para o país na referida década. Para exemplificar, trazemos o caso do grupo Galpão que alicerça suas criações nos mesmos fundamentos estéticos do diretor George Froscher e do ator Kurt



Bildstein do Teatro Livre de Munique. Sem nos esquecermos também da intensa passagem e a troca cultural do Living Theatre por Ouro Preto, interior do Estado de Minas Gerais

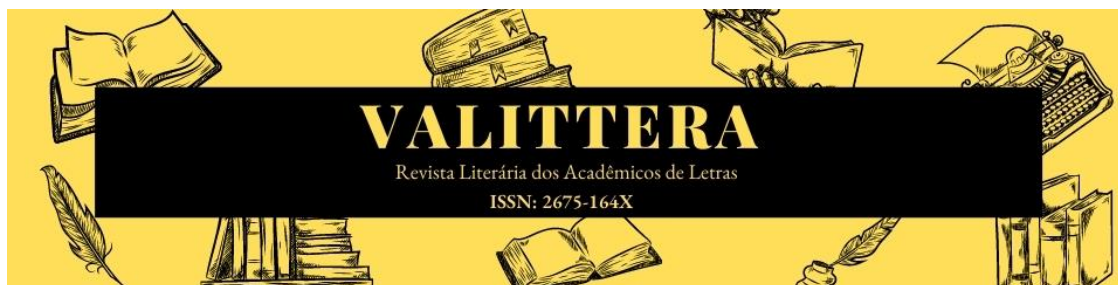
Esses intercâmbios influenciaram diretamente os grupos em suas escolhas estéticas e filosóficas, e fez com que os mesmos revissem seus projetos grupais. Tal ação visava aprofundar suas relações nos interiores de nosso país. Conforme Rodrigues (2008):

Pode-se então perceber que o teatro assume um papel de “frente de resistência” buscando alternativas para driblar este problema e consequentemente em meio a esta turbulência acarreta significativas mudanças no panorama do Teatro Brasileiro. O surgimento deste projeto grupal torna-se “um lugar” que fará a diferença, tanto para o teatro da década de 80 quanto estabelecerá uma consolidação das poéticas e estéticas desenvolvidas especificamente em cada grupo. (RODRIGUES, 2008, p.3).

A década de 1980 é particularmente conhecida por sua plena efervescência em relação ao fazer teatral grupal e por sua busca estética por meio dos mais diversos tipos de coletivos. A produção realizada por esses coletivos, formados naquela época, podem ser percebidas ainda hoje por meio da produção cênica contemporânea. Muitas de suas práticas, apesar de terem origens e finalidades distintas, se perpetuaram ao longo dos anos. Tais práticas interferem, estimulam e reconfiguram a formulação e a execução de estratégias de sobrevivência e gestão cultural em nossa contemporaneidade. É dessa forma que o Coletivo Mugambi, parte de nosso objeto de estudo, se lança à essa discussão.

O coletivo em questão é oriundo da segunda edição de um determinado projeto. O referido projeto se objetivou pela formação continuada de atrizes e atores, de uma companhia de teatro da cidade de nossa cidade⁶. O objetivo principal desta edição era a pesquisa da negritude e suas interfaces com as artes cênicas. Não foi a primeira vez que vimos esse

⁶ Esta companhia é uma parceria entre dois artistas juizforanos. Desde 2015 se consolida como um núcleo de pesquisa, formação e difusão de artes cênicas na cidade de Juiz de Fora (MG). O trabalho da companhia é autoral e está centrado na perspectiva das poéticas corporais e pesquisa de produção dramaturgica contemporânea. A companhia possui uma sede própria desde 2016, que hoje é um espaço cultural para produções alternativas e intimistas. No espaço funciona uma escola livre de teatro.



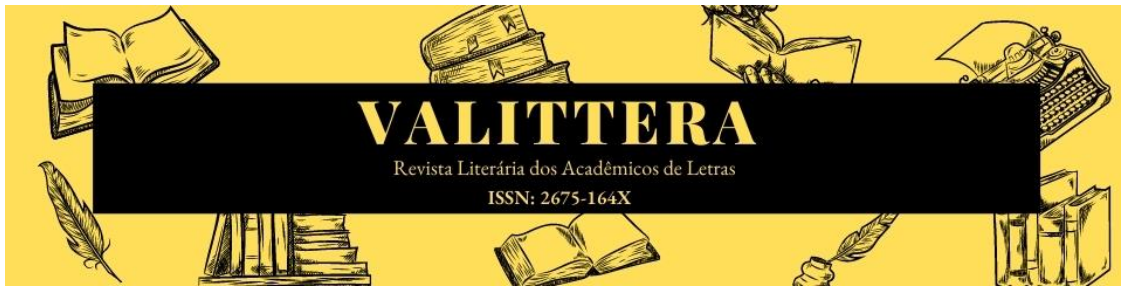
movimento acontecer⁷ em Juiz de Fora, cidade localizada no interior do Estado de Minas Gerais, mas foi a primeira vez que homens negros eram incluídos como parte do desejo inicial de algo. Portanto, cabe-nos dizer que o projeto em questão estimulou a formação teatral continuada, em que a centralidade da questão fosse direcionada a artistas negros de diferentes gêneros e sexualidades compondo a cena teatral da cidade. Para além da mera intenção, esse mesmo projeto os convidou para que, reunidos, pudessem pensar em poéticas e discursos artísticos específicos à condição racial desses corpos. Portanto o projeto em questão reforça o

Pensamento que já tem transformado a cena teatral de grandes centros, a ocupação com a temática racial e a valorização da cultura e dos imaginários oriundos de África, sobretudo através da capacitação efetiva e da valorização da pessoa negra em diálogo com o resgate e a consciência da sua origem, faz surgir coletivos artísticos, grupos interdisciplinares e movimentos culturais que tomam corpo e ganham espaços antes ocupados majoritariamente por pessoas e artistas brancos. (MORATORI, 2020, S/N).

Nesse sentido, apresentado por Moratori (2020), pensar o negro na cena teatral tem sido uma emergência de afirmação e ocupação de atores e atrizes, além de produtores culturais que, por muitos anos, foram silenciados e desdenhados pela perspectiva hegemônica cultural. Vale incluir ainda que, a cena teatral, principalmente quando protagonizada por pessoas negras e/ou seus discursos e práticas, demarca não apenas a existência desses sujeitos, mas, primordialmente, suas trajetórias artísticas.

Tendo em mente um processo inclusivo, racialmente falando, durante toda a execução do projeto, o grupo formado por atrizes e atores negros, passaram a sentir a necessidade de se organizarem enquanto coletivo e começar a pensar, de forma independente, suas próprias produções cênicas e/ou tendência artística. Tal medida corrobora com a perspectiva da afirmação de uma metodologia negra, tanto na produção técnica, quanto na idealização e organização conceitual do fazer teatral. Foi desta forma que

⁷ “As Ruths” é um grupo de Artes Cênicas e Políticas com importante participação no cenário político/social/teatral juizforano. O grupo foi criado em 26 de maio de 2017. Desde de sua criação o grupo é produzido, dirigido e tecido, exclusivamente, por mulheres negras da cidade de Juiz de Fora - MG.



surgiu o coletivo que encenou a cena apresentada no festival. O coletivo, nesse caso, compreende como sua filosofia a estética afro-brasileira como geradora criativa, possível força motriz à cena teatral. Essa premissa encontra passagem nas palavras de Tavares (2016), que nos diz:

Entendo que a proposição de processos criativos e poéticas dessa natureza, fundados nas culturas negras descendentes, além do contundente apelo afirmativo, constitui-se como uma inestimável contribuição para as práticas e concepções das Artes Cênicas no Brasil (TAVARES, 2016, p.117).

Tavares (2016), ao dissertar sobre a contribuição das manifestações negras, destaca a capacidade estética da coletividade negra à cena teatral e, em certa instância, nos faz reafirmar o que buscamos enquanto coletivo, quando nos referimos à cena teatral. As pessoas reunidas em nosso coletivo teatral buscam, a partir de sua própria produção artística, manter-se alinhadas às manifestações afro-diaspóricas e, assim, ter como marcas de sua atuação e produção, o diálogo com a periferia de modo geral, embora mais especificamente a periferia cênica juizforana, bem como as distintas realidades artísticas, a partir da cidade de Juiz de Fora - MG.



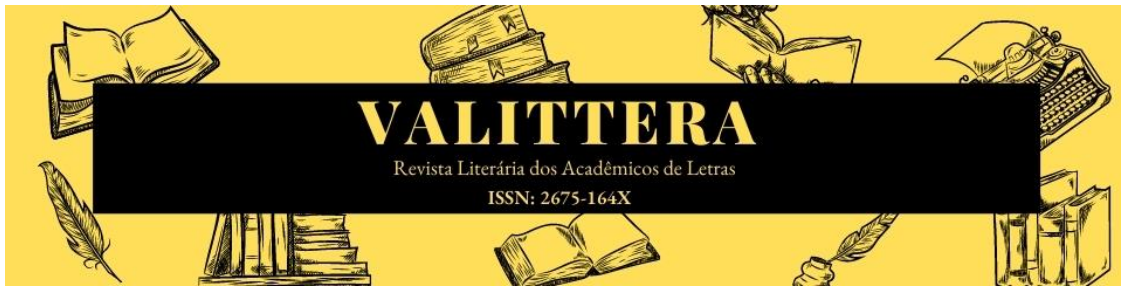
2 ASPECTOS REFLEXIVOS SOBRE UMA DRAMATURGIA (AUTO)BIOGRÁFICA

No contexto acima retratado, o que um dramaturgo pode ou sabe dizer de sua suposta obra? Aliás, o que devemos esperar de uma dramaturgia? Seria justo avaliá-la por seu desempenho, especificamente teatral, por meio de sua performance cênica, perante uma plateia? Mas, caso assim não o fosse, o que a diferenciaria, ao menos conceitualmente, de outros gêneros textuais? Sem nenhuma grande resposta acerca das questões levantadas, este tópico aborda reflexões pertinentes à produção dramaturgica contemporânea. Como objeto desta discussão, utilizaremos a dramaturgia de cena em questão, escrita a partir de um livro publicado em 2021, encenada pelo coletivo acima retratado, durante o já referido Festival Teatral.

O primeiro passo dessa empreitada foi investigar como os elementos pertinentes à memória de um determinado sujeito são introduzidos em um processo dramaturgico. Em seguida, busquei entender como esses elementos rememorados estabilizam-se, fixando-se, de vez, em um texto teatral. O terceiro e mais estimulante passo foi fruir a capacidade que a memória tem de criar atmosferas que desafiam nossa percepção temporal. A produção narrativa autobiográfica, em experimentos cênicos, diz respeito, principalmente, ao deslocamento da narrativa autobiográfica, deixando o passado para atuar no presente. O presente, nesse caso, se refere ao processo de rememoração. Esse deslocamento indica-nos que

A narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio de artesão - no campo, no mar e na cidade -, é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o “puro em si” da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim, se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso. (BENJAMIN, 1986, p. 205).

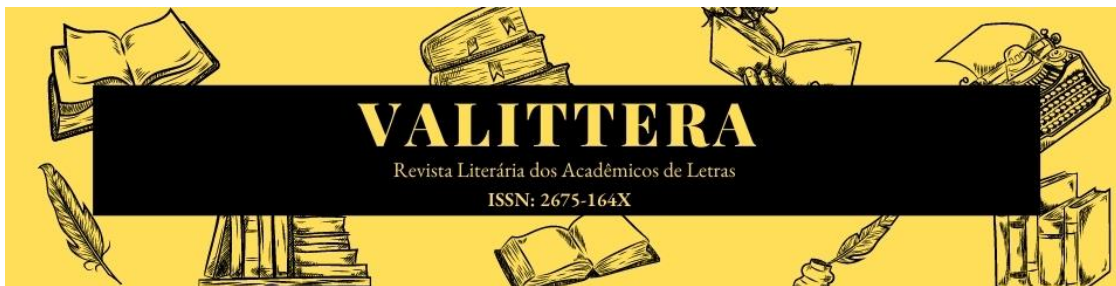
Quando Benjamin (1986) se refere às marcas do narrador na narrativa, ele nos demonstra como a memória pode ser, e em certa instância o é, um elemento que pode ser elaborado, transformado e, por fim, estetizado. Dessa forma, o processo de escrita da



dramaturgia da cena analisada, se objetiva pela busca de uma metodologia artística para uso da (auto)biografia na cena teatral. Se fôssemos imaginar um sistema, a memória, em relação a seu uso criativo, seria traduzida como sensação. Essa primeira sensação “informe”, de uma determinada memória, é recebida e traz à tona a percepção daquilo que aconteceu no passado. Essa operação temporal, atuando “no aqui e agora do acontecimento”, por meio da memória, é transformada em “escritas autobiográficas”. O deslocamento temporal da sensação informe foi o fio condutor para começar a imaginar o uso desse recurso como um procedimento cênico teatral. É importante destacar que o uso da memória diz respeito ainda a observação do trânsito temporal que a mesma realiza. Isso porque os elementos da memória deixam o passado, evocados ou não, manifestando-se no presente e, de certa forma, se estabelecendo no futuro, por meio das apresentações. Apesar do relato autobiográfico, transformado em dramaturgia, toda essa operação só se faz possível graças aos ensaios e as apresentações teatrais, uma vez que tal operação só pode ocorrer no “aqui/agora do acontecimento cênico”.

É importante destacarmos que nossa investigação se dá para além das questões fronteiriças, essas que discutem especificamente a área, a atuação e o ordenamento das coisas em si. Propomos, no entanto, por meio deste, discutir, não a coisa em si, mas, primordialmente, o desejo atrelado à feitura das coisas que os outros discutem. Dramaturgicamente, por exemplo, Aristóteles, acerca da tragédia, nos diz:

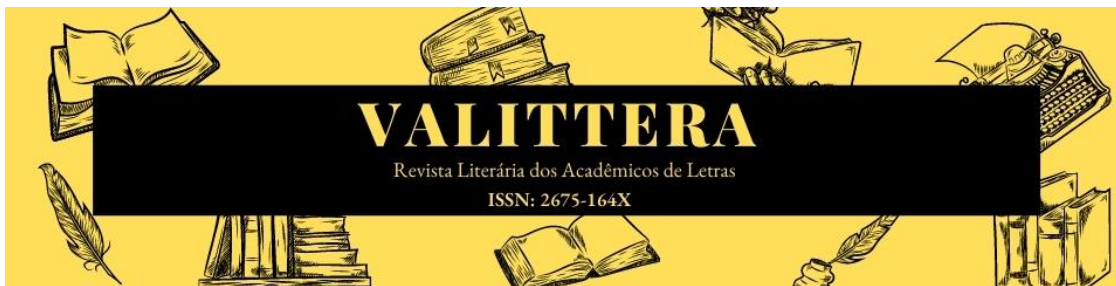
E como a tragédia é a imitação de uma acção e se executa mediante personagens que agem e que diversamente se apresentam, conforme o próprio carácter e pensamento (porque é segundo estas diferenças de carácter e pensamento que nós qualificamos as acções) daí vem por consequência o serem duas as causas naturais que determinam as acções: pensamento e carácter; e, nas acções [assim determinadas] tem origem a boa ou a má fortuna dos homens. Ora, o mito é a imitação de acções; e por ‘mito’, entendo a composição dos actos, por carácter o que nos faz dizer das personagens que elas têm tal ou tal qualidade; e por ‘pensamento’ tudo quanto digam as personagens para demonstrar o quer que seja ou manifestar sua decisão. (ARISTÓTELES, 1994, p. 110-111).



A organização dramaturgic, proposta por Aristóteles (1994), acerca da tragédia, nos explicita como a determinação da ação se dá por meio da relação estabelecida entre pensamento e caráter, estando esses dois últimos, intimamente ligados ao quesito sorte. Para facilitar a síntese que proponho, basta imaginarmos que, dramaturgicamente falando, caráter seria, de maneira geral, aquilo que atribui características a personagem, enquanto “pensamento” seria todo o texto dito por essa determinada personagem, na ação cênica desempenhada. Nesse caso específico, “Vida” e “Tragédia”, se aproximam, pois ambas dependem de uma determinada ação, movida por pensamento e caráter, para que algo aconteça.

Assim como na vida, na prática trágica, toda ação está intimamente designada à sorte de quem a pratica. De certa forma, dramaticamente falando, toda ação produzida por uma dramaturgia, atenta tanto ao caráter quanto ao pensamento, irá designar à sorte de quem a desempenhou durante a encenação em questão. A aproximação entre Vida e Tragédia, observada em Aristóteles, será nosso ponto de partida. A percepção da relação Vida e Tragédia, no sentido aristotélico, se dá, de certa forma, por uma semelhança estrutural em relação ao princípio de organização, execução e, em última instância, um emaranhado ocasionado pela fusão das mesmas. Neste caso, tal emaranhado, em nossa cena, se propõe discutir alguns pontos de intersecção entre gênero, raça e classe social, através de narrativas autobiográficas.

A narrativa dramaturgic da cena em questão se dá em forma de diálogos desencontrados, embora complementares entre si. Em relação à organização textual, a narrativa expressa personalidades sem identidades estabelecidas e está dividida em nove unidades de sentido e ação, além do prólogo. Quando associamos as escritas autobiográficas ao processo criativo dramaturgic, obtivemos como resposta uma dramaturgia, em certa instância, autobiográfica. A autora e também atriz, Janaina Leite, em seu artigo “Transgressões e estigmas nos modelos de representação autobiográfica”, nos mostra como o uso da memória está ligado ao modelo de representação autobiográfico de nossa época. Neste caso, nosso modelo de representação autobiográfico se refere a



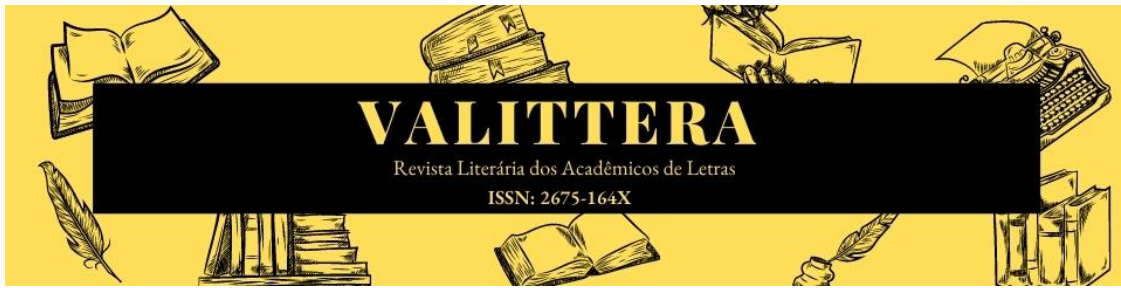
emergência de um modo de construção biográfica pela qual o indivíduo “tende a dar-se a si mesmo sua própria lei de constituição e a encontrar na sua própria experiência os recursos de sua individuação⁸⁷”. É a partir desses pressupostos que nasce o modelo narrativo de representação autobiográfica que perdura até hoje, apesar da revolução cultural da pós-modernidade. (LEITE, 2013, p.87).

Como constatação dramaturgica, destaca-se que, além da constituição de suas próprias regras, assim como na tragédia, a representação autobiográfica contemporânea, tende a nos inserir em uma atmosfera confessional. O ar de confessionalidade é engendrado pelos diálogos que falam muito de si, mas revela pouco sobre quem os pronuncia. O efeito estético almejado por esse arranjo dramaturgico reside na expectativa de criar um campo de tensões e aproximações entre o ouvinte e o narrador. Diante da história, enquanto espectador, o que nos cabe observar são os diálogos que, por sua vez, não informam, mas tentam, de certa forma, reconstituir as condições afetivas de um determinado grupo minoritário, especificamente masculino, diante das questões e dilemas de suas próprias vidas.

Ao longo do texto, as 9 unidades de sentido dramaturgica, oferecem pistas sobre quais são as questões que aproximam e, concomitantemente, distanciam as personagens: suas posições geográficas, o humor ácido e a vida homossexual, a violência urbana e policial, além de uma determinada questão jurídica. A cronologia sugerida pelo texto se aproxima da noção de desenvolvimento humano, marcada por descobertas, paixões, infortúnios, e o declínio relacional das personagens. O fim indicado pela dramaturgia aproxima o último ato a um sentimento de ausência, no entanto, sua última frase, de fato, ressalta uma saída de tudo aquilo que o próprio texto foi capaz de construir.

As personagens contam, ora para si, ora para o público, um determinado modelo de representação de masculinidade. Textualmente falando, a discussão sobre o processo de construção, desses diferentes sujeitos, é interrompida pela adição dos detalhes de um suposto crime ocorrido nas redondezas. É a partir da adição desse suposto crime que as personagens mudam as características do enredo, pois a partir da avaliação da situação em que se encontra

⁸ DELORY-MOMBERGER, 2009, p.100.



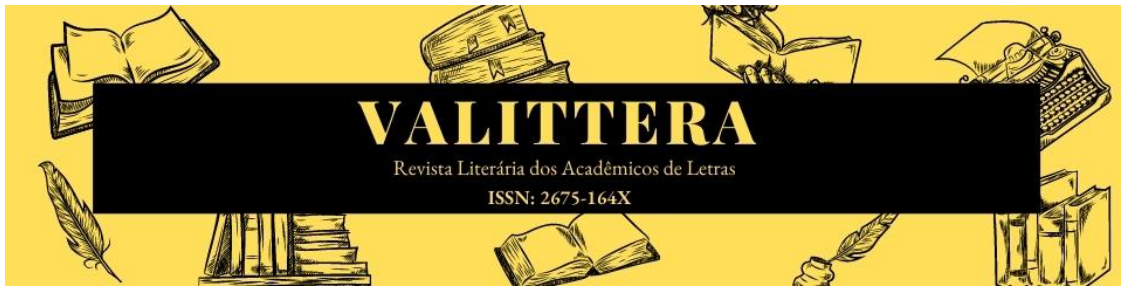
o suspeito, as personagens param de refletir sobre si e passam a expressar o processo vivido pelo suspeito em questão.

A investigação, o processo penal e a sentença judicial passam a expressar outro modelo de representação de masculinidade. É a partir da instauração do cometimento de um crime no enredo da cena analisada que começamos a compreender o drama central da questão. É precisamente no acolhimento deste acontecimento pela trama que nos damos conta de que existem várias histórias que compõem toda a história contada até então. A narrativa dos fatos que confronta o devido processo legal, em relação ao efeito jurídico do mesmo, quebra o tom de confessionalidade, construído e administrado dramaturgicamente, e libera como carga dramática a denúncia que os sujeitos, marginalizados, formularam. Neste sentido, podemos dizer que

o drama é a forma mais concreta na qual a arte pode recriar situações e relacionamentos humanos. E essa natureza concreta deriva do fato de que, enquanto que qualquer forma narrativa de comunicação tende a relatar acontecimentos que se deram no passado e já estão agora terminados, a concretividade do drama acontece em um eterno presente do indicativo; não então e lá, mas agora e aqui. (ESSLIN, 1978, p.21).

O ponto fulcral da questão dramaturgica da cena retratada está na relação confessional estabelecida entre as personagens e o público. É por esta parceria, baseada na confessionalidade, que as personagens abrem espaço para suas constantes denúncias e confissões. A denúncia é a grande peripécia de toda a encenação, pois nos ajuda a compreender aquelas pessoas e suas ações. É ela ainda que nos situa geograficamente, afetivamente e economicamente. É a partir dela que os espectadores são enredados pela passagem temporal, marcada pelos trâmites legais, pela dinâmica comunitária, além dos aspectos tácitos da vida de um encarcerado brasileiro.

A perspectiva periférica, em relação à dramaturgia, é o que define o andamento das demais ações cênicas. A compreensão do encontro dos elementos simbólicos da linguagem jurídica, juntos dos elementos práticos da linguagem periférica, em uma mesma ação dramática, é o que dimensiona ao espectador a precariedade e a vulnerabilidade daquela

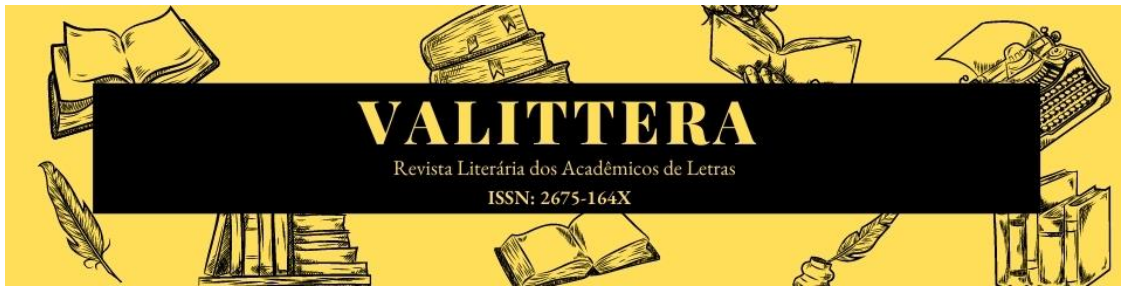


população. É através da ação dramática que o espectador consegue entender como essas distintas linguagens produzem, juntas, a imagem do risco iminente de um encarceramento errôneo.

O drama proposto pela dramaturgia se potencializa, como podemos perceber através do *podcast*, pela junção dessas diferentes linguagens. Isso porque, até então, o tempo não havia sido um problema para as personagens na perspectiva autobiográfica, no entanto, a associação da narrativa dramatúrgica com a jurisprudência e a burocracia do encarceramento, transforma a passagem do tempo em um elemento que, por agora, trabalha contra a história contada, portanto contra as próprias personagens. O tempo, nesse caso, se torna um elemento escasso e decisivo à encenação, sendo representado por todo o andamento do devido processo legal. A dramaturgia, nesse caso, direciona o olhar do espectador ao processo penal ou o próprio julgamento em si, mas ao contrário disso, o texto em si propõe uma reflexão acerca dos primeiros passos de um processo: a investigação.

Outro elemento importante à construção dramatúrgica se deve ao sentido de periferia dado ao texto. Como expressão prática, dramaturgicamente falando, o texto não permite que exista uma centralidade definida, tanto faz se estamos a falar das questões apresentadas ou da construção e apresentação das personagens. Na prática, isso significa dizer que a maioria dos acontecimentos, propostos pela ação dramatúrgica, só acontecem porque estão interligados pela complementação dialógica ocasionada com a narrativa histórica de Juiz de Fora, acrescida ao texto pelo próprio coletivo.

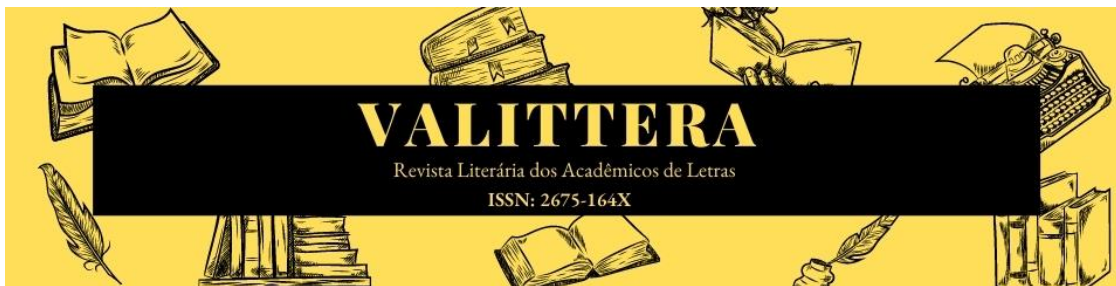
A complementação dialógica, por sua vez, é outro artifício dramatúrgico utilizado para não revelar a autoria do relato. Este artifício, no entanto, se concretizou por conta da confrontação da narrativa histórica oficial, pauta levantada pelo próprio coletivo, adaptando-a dramaturgia em questão. Essa junção cirúrgica, dessas distintas narrativas, foi realizada, como já mencionado anteriormente, por uma integrante do coletivo, corroborando com a impossibilidade de se verificar a identidade do sujeito narrador. Esse artifício funciona como uma espécie de diluição da autoria do relato.



A diluição da autoria do relato, neste caso, visa proporcionar a coletivização da experiência encenada. No teatro, assim como em um ritual, a narrativa distribuída e encenada pelas personagens do texto, nos apresenta não apenas a construção psicológica dos sujeitos, mas tenta ainda descrever seu próprio *habitat*, por meio de suas práticas discursivas, memorialísticas e cênicas.

No ritual, como no teatro, uma comunidade humana experimenta e reafirma sua identidade. Isso torna o teatro uma forma política porque preeminente social. E é da própria essência do ritual que ele não só oferece à sua congregação (ou em termos teatrais, sua plateia) uma experiência coletiva de alto nível espiritual, como também, em termos muito práticos, lhes ensina ou relembra seus códigos de conduta, suas regras de convívio social. Todo drama, portanto, é um acontecimento político: ele ou reafirma ou solapa o código de conduta de uma sociedade dada. (ESSLIN, 1978, p. 32).

A dramaturgia em questão, por opção estética e política, reflete e reafirma a relação que os próprios sujeitos periféricos têm tido para lidar com o abuso policial na periferia. Trata-se do compartilhamento de experiências pessoais contemporâneas, relacionadas ou não à violência policial, através de diferentes meios de comunicação: de rádios a vídeos na internet, inclusive em plataformas de streaming de músicas e redes sociais.



3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

“O que me atrapalha a vida é escrever. E - e não esquecer que a estrutura do átomo não é vista mas sabe-se dela. Sei de muita coisa que não vi. E vós também. Não se pode dar uma prova da existência do que é mais verdadeiro, o jeito é acreditar. Acreditar chorando.”

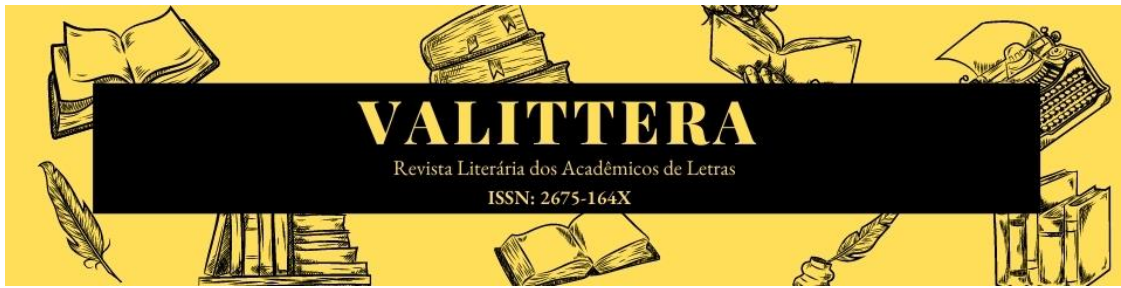
Ao final, a cena em questão, tenta responder, contemporaneamente, questões pertinentes ao nosso tempo e à nossa sociedade. O coletivo que a encenou pode ser explicado como um grupo de pessoas que, conscientes de seus papéis na história, resolveram, juntas, tentar responder a tais questões. Em relação a dramaturgia proposta, é importante ressaltarmos que a mesma visa, sem maiores pudores, expor o que um determinado grupo marginalizado compreende como vida. Dramaturgicamente falando, para entender o que se passa entre os homens retratados, é importante tentar compreender o que se passa entre “Aqueles Dois¹⁰” e “Dois Perdidos numa Noite Suja¹¹”. A dramaturgia da cena analisada, como propõe Antonio Candido, em seu célebre “Formação da Literatura Brasileira”, busca evidenciar por que o segredo de Caio não revelou Saul e Raul. Por que, diferentemente do Abreu, mas um pouco mais próximo de Plínio de Marcos, insisto em abrir o armário, quando a noção contemporânea nos diz que ele só se faz possível de portas fechadas. A dramaturgia dialoga e se apoia em dramaturgias e contos literários.

Com a publicação do livro, base para a construção da cena analisada, observei cautelosamente a curiosidade dos leitores acerca da dinâmica comunitária e como as noções de civilidade e pacificidade são postas à prova em um sistema que apenas perpetua segregação e desigualdade. Daí comecei a imaginar como o teatro poderia se tornar uma outra forma de existência para essa narrativa literária. Diferentemente da experiência literária, a experiência cênica nos possibilitou desorganizar a ordem dos eventos. O Festival Breves Cenas de Manaus, nos possibilitou compartilhar a sensação de nadar contra a maré e, em seguida, tentar sair molhado de um banho de asfalto. Essa era a nossa intenção e comunicação estética. É esse ainda

⁹ Trecho retirado da obra A Hora da Estrela. (LISPECTOR, 1998, p.10)

¹⁰ Aqueles Dois: conto homônimo escrito por Caio Fernando de Abreu.

¹¹ Dois Perdidos numa Noite Suja: dramaturgia escrita por Plínio Marcos em 1966.



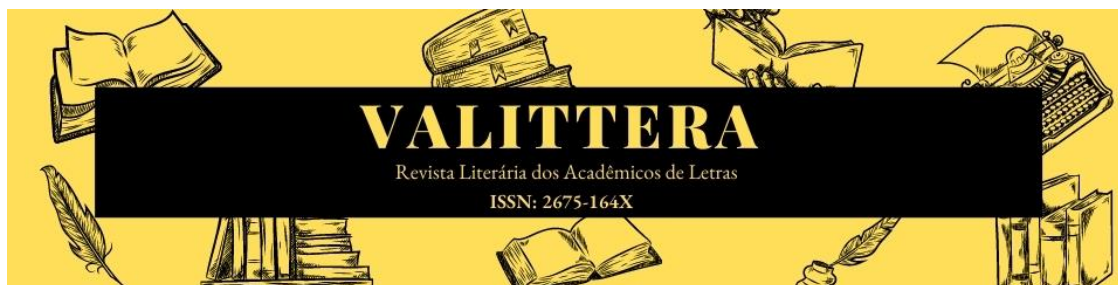
o fato mais surpreendente: nada ali precisa servir ao sentido racional, mas deveria atuar, precisamente, no senso estético do espectador. A ação cênica, realizada pelo Coletivo, suscita ainda a discussão subjetiva sobre “Quem são os homens que esses homens tanto falam?”.

O encontro entre essa dramaturgia e o coletivo que a desempenhos no festival, propiciou, antes de dar voz ao texto literário/dramático, a revisão dos lugares de fala¹² de todos os envolvidos em sua montagem. De onde falam “Aqueles dois”? E “esses três”? Quem são e por que esses homens se propõem a colocar suas vulnerabilidades (ou potencialidades?) masculinas em cena? Uma resposta nos parece óbvia: para que o mais profundo sentido da dramaturgia fosse atingido, foi preciso revisitar as vielas e os becos da própria cidade. Foi preciso também revisitar sua história “NÃO OFICIAL”. Foi necessário ouvir áreas de encosta, os *escadões*, as ocupações e as diversas formas de marginalização de pessoas periféricas, como aquelas que habitam às margens da estrada férrea que corta a cidade de Juiz de Fora. A geografia periférica, nesse caso, tornou-se palco para que, tanto atores quanto os homens retratados pela dramaturgia, não apenas pudessem falar, mas primordialmente, pudessem ser ouvidos. A encenação, nesse caso, passa a expressar a articulação evidente entre o “viver” e o “compartilhar experiências”, ainda que em seus distintos contextos e finalidades.

Como parte da residência artística, oferecida pelo festival, nos foi proposto, como exercício cênico, a reescrita histórica do município de Juiz de Fora, a partir da perspectiva periférica. A partir daí o próprio coletivo precisou reescrever sua história, adotando e compreendendo nosso próprio lugar de fala. Neste sentido, nos foi proposto, pela direção da residência artística do festival, que o coletivo fizesse uma escuta sonora das comunidades onde os próprios atores vivem e de que forma esses atores compreendem e se relacionam com o som urbano e periférico em sua origem e em seu cotidiano. A residência artística oferecida pelo Festival foi determinante para a composição cênica e, primordialmente importante, para a “costura fina” do *podcast* cênico apresentado.

A cena em questão, por meio do festival, em seu formato *podcast*, localiza, convida e

¹² Ideia que tem como base oferecer visibilidade a sujeitos cujos pensamentos foram desconsiderados durante muito tempo. Termo cunhado pela intelectual Djamila Ribeiro.



conduz o ouvinte para estar em nossa periferia, subir nossos morros, dobrar nossas esquinas, conhecer nossos vizinhos, desvelar o amor e a miséria contidos em nossa dinâmica comunitária. Por uma escolha estética, a costura realizada entre as três personagens e a história periférica de Juiz de Fora é toda conduzida por vozes femininas. A narrativa feminina intercala e, em alguns momentos, atravessa os diálogos masculinos do texto. Com a inserção da narrativa histórica, ao som de vozes femininas, passamos a ouvir também outras vozes e ecos que habitavam a dramaturgia original. Essa inserção ainda fez com que a potência dramática do texto fosse ampliada, permitindo que a ficção e o real se misturem, eclodindo um *podcast* cênico ficcional, digital, documental, dinâmico e vivo. Através dessa perspectiva, a experiência cênica realizada pelo Coletivo, destaca como a dramaturgia em analisada, bem como seus sons, ruídos e ecos, nos conduz ao que denominamos de criação artística, pessoal, mas coletiva, viva e contemporânea.

As problemáticas levantadas pela dramaturgia estão diretamente relacionadas a questões como Raça, Gênero e Classe sociais. A dramaturgia, por meio de sua montagem prática, propõe, portanto, uma zona de intersecção entre “Aqueles dois” e “esses três”, “(...) perdidos numa noite suja”. Todo esse trajeto só nos foi possível porque nos mantemos unidos e, juntos, resolvemos passear de mãos dadas por dentro daquilo que sempre estará batendo, incessantemente... Por meio da seleção de cena analisada, pela comissão seletiva do Festival Breve Cenas de Teatro, o *podcast*, circunscreve-se no presente e desafia a noção teatral que tão somente se garante pela presença.

Nossa criação só foi possível porque iniciativas como a do Festival Breves Cenas de Teatro existiram em nossas trajetórias artísticas. A proposta da 10ª edição do festival nos proporcionou driblar o tempo, pois o mesmo dispõe áudio-cenas no aqui e no agora do acontecimento ouvido, por diversas plataformas digitais de música. Ao disponibilizar, de modo online sua edição, o festival acaba por atribuir à seu material a possibilidade da reprodutibilidade técnica de nossa cena. Essa áudio-cena vai viajar através de dados cibernéticos até o seu próximo ouvinte. Isso nos garante sobrevivência artística e um novo encontro virtual. Por fim, o festival oferece um passeio, de forma lúdica e online, por nossas margens e potencialidades. E, não raro, as maiores estão em nossas cores, cantos, lutas e sons.



REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1994.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- CARREIRA, André. *Teatro de grupo e a noção de coletivo criativo*. VI Congresso de pesquisa e pós-graduação em Artes Cênicas, 2010.
- ESSLIN, Martin. *Anatomia do drama*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- Leite, Janaína. *Transgressões e estigmas nos modelos de representação autobiográfica*. São Paulo: Sala Preta, v. 13, n. 2, p. 86-92, 2013.
- LIMA, Evani. *Contribuições da performance negra para o teatro brasileiro*. In: UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA. Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas. Relatório do PNPd. Salvador: UFBA/PPGAC, 2016.
- LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- MENDES, Cleise Furtado. *As estratégias do drama*. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1995.
- MORATORI, Felipe. *Projeto duas intenções*. Juiz de Fora, 2020.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- Rodrigues, Eder Sumariva. *Teatro anos 80: Uma década vazia?*. In: Universidade Estadual de Santa Catarina – UDESC.
- VENDRAMINI, José Eduardo. *Dramaturgia: criação e reflexão*. 1994. Universidade de São Paulo, São Paulo, 1994.

Recebido em 10/06/2021.

Aceito em 12/10/2021.