

BRAGA JUNIOR, Jorge Roberto Ribeiro. **O Teatro atravessado pelo território nas obras do Grupo Código**. Natal: Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas (ABRACE). Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas; Universidade Federal do estado do Rio de Janeiro (UNIRIO); doutorado; orientação: Rosyane Trotta. Ator e produtor.

RESUMO: O artigo versa sobre o trabalho artístico desenvolvido pelo Grupo Código, uma companhia de teatro fundada em 2005, com sede na cidade de Japeri, município com mais baixo Índice de Desenvolvimento Humano (IDH) da região metropolitana do Rio de Janeiro. O Grupo, um dos coletivos abordados na tese de doutorado de Marina Henriques Coutinho: “A favela como palco e personagem” publicada em 2012, tem desenvolvido suas produções com base nas diversas relações entre teatro e comunidade. Nesse artigo, estando nas funções de ator e produtor, procuro descrever como os processos criativos desenvolvidos junto ao grupo têm sido impactados por essas relações e, principalmente, pelo território, com a contribuição da noção de “teatro atravessado” de José da Costa e Cristophe Bident. Com base na análise dos quatro primeiros espetáculos de repertório do grupo, de seus processos de criação e de encenação, busco identificar os principais mecanismos de aproximação utilizados que viabilizam a conexão das obras com o território para refletir sobre as táticas poético-políticas do grupo. Esses mecanismos se dão por meio de algumas ações específicas como: a inserção do contexto social na estrutura dramatúrgica e como elemento do componente estético, a expansão espacial da cena, o que influencia a estrutura cênico-dramatúrgica do espetáculo. Há uma ênfase, sobretudo, na análise de “Inimigo do povo”, uma adaptação da obra de Ibsen montada em 2009 e o espetáculo de maior reconhecimento de toda a sua trajetória. O Grupo Código é um dos principais articuladores da Rede Baixada Em Cena, movimento que integra dezesseis grupos teatrais da Baixada Fluminense, vencedora do Prêmio Shell na categoria inovação pelo movimento de discutir estética e pela mobilização de diversos grupos em 2017.

Palavras-Chave

comunidade; território; teatro de grupo

ABSTRACT: This article deals with the artistic work developed by Grupo Código (The Code Group), a theater company founded in 2005, based in the city of Japeri municipality with the lowest Human Development Index (HDI) in the metropolitan region of Rio de Janeiro. This theater company was one of the groups approached in the doctoral thesis of Marina Henriques Coutinho: "The favela as stage and character" published in 2012. Grupo Codigo has developed its productions based on the relationships built between the theater company and its community. In this article, being in the role of actor and producer, I describe how the creative processes developed by the group have been impacted by relationships, especially within the community, as well as the contribution of the notion of "crossed theater" by José da Costa and Cristophe Bident. Based on the analysis of the group's first four repertoire plays, its creation, and staging processes, I identify the main engagement mechanisms used that enable the connection of each work with the community to reflect the poetic-political tactics of the group. These mechanisms take the form of some specific actions such as the insertion of the social context into the dramaturgical structure and as its aesthetic component, as well as the spatial expansion of the scene, which influences the scenic-dramaturgical structure of the spectacle. There is an emphasis on the "Enemy of the People" analysis, an adaptation of Ibsen's play assembled in 2009 which is the most recognized play of the company. The Code Group is one of the main vocal members of Rede Baixada em Cena, a movement that integrates sixteen theater groups from Baixada Fluminense, winner of the most prestigious prize of Brazilian theater in the innovation category for the movement to discuss aesthetics and for the mobilization of several groups in 2017.

KEYWORDS: community; territory; group theater

Introdução

Se queres ser universal, começa por pintar sua aldeia.

Leon Tolstoi

Como ator e produtor de um grupo de teatro da periferia carioca, eu tenho me deparado de maneira frequente com diversas questões vinculadas ao local onde eu vivo e no qual se originou o grupo: a Baixada Fluminense. A minha percepção sobre o meu fazer teatral tem sido construída a partir das situações que tenho experimentado em toda a minha vida nos mais diferentes espaços aos quais tive o privilégio de acessar, sem deixar, é claro, de considerar os impactos causados pelas condições econômicas e sócio-culturais resultantes das consequências de habitar um local de reconhecida vulnerabilidade social¹ e dificuldade de acesso dos direitos mais básicos. Ser oriundo de um contexto como esse, onde o acesso à arte, por exemplo, não é facilitado, e há pouca distribuição de aparelhos culturais como teatros, pouca oferta de incentivos públicos e privados e um número restrito de estudos e referências bibliográficas sobre as artes cênicas da região, me coloca em um lugar de fala muito complexo e diante de uma enorme responsabilidade.

Ao fazer parte de um grupo sediado ali, comecei a enxergar a possibilidade de somar a minha voz a outras que igualmente apresentavam descontentamentos com o contexto social. Na minha vida acadêmica não tem sido diferente. Tenho tido o interesse de me aprofundar nas produções teatrais tidas como de “fora dos holofotes” do teatro comercial, com o objetivo de pesquisar suas especificidades tanto do ponto de vista dos modos de produção quanto da criação estética, dando visibilidade e amplitude a outras vozes existentes do mundo na cena². Este artigo, além de falar sobre a criação estética na produção teatral da região de onde eu venho e do meu próprio trabalho nos últimos anos, apresenta a um público maior formas contra-hegemônicas no teatro contemporâneo que crescem em espaços populares e

¹ Inserir dados recentes.

² Faço referência aqui ao artigo “Forças e vozes do mundo em cena” de José da Costa, a cuja pesquisa sobre o teatro atravessado tive acesso na universidade em forma de disciplina e que me motivou a escrever esse artigo.

que tem, cada vez mais, ocupado importantes espaços no circuito teatral oficial. Daí, a responsabilidade a qual me refiro.

Guenzburguer (2016), pesquisador do teatro contemporâneo carioca, afirma que com a chegada de novas camadas sociais ao fazer teatral, surgem, também, novos modos de produção. A criação estética das produções artísticas sofre os impactos dos modos de produção empreendidos naquela localidade.

Em um momento inicial de análise, tive uma preocupação em encaixar as práticas teatrais dos grupos da Baixada Fluminense, dado o contexto social em que estão inseridas, com base em uma epistemologia já existente como “teatro em comunidades”, “teatro amador” e “teatro de grupo”. No entanto, operam hoje no território diversas ações que ora apresentam uma multiplicidade de possibilidades de classificação, ora apenas reproduzem, ainda que em menor escala, o chamado teatro comercial ou empresarial (EJEA, 2011; SCHRAIER, 2008) existente nos grandes centros urbanos.

Com a complexidade de fatores envolvidos na questão e diante de algumas discussões recentes que visam problematizar conceitos já utilizados em demasia, penso que minha tarefa tem sido a de tentar orquestrar os avanços dessa discussão junto com as minhas descobertas e construções pessoais e, a partir daí, não categorizar esse tipo de teatro. Este artigo foi fruto de um primeiro exercício com base nessa nova rota de pensamento em que tenho me instigado muito mais a pensar como o teatro tem dialogado com as questões pertinentes ao território. Dessa forma, pensar o teatro, no que tange à questão do atravessamento, fora dos limites categóricos e dos limites de um circuito comercial ou oficial restrito, pode indicar caminhos poéticos e estéticos surgidos a partir de encontro com públicos diversificados e contribuir para o desenvolvimento do teatro contemporâneo no Brasil.

Diante disso, pretendo nesse artigo, a partir da análise das diferentes formas usadas pelo Grupo Código para se apropriar de seu contexto presentes em suas obras iniciais, identificar algumas pistas em termos das alternativas do teatro contemporâneo para relacionar criação estética a questões locais. Proponho, ainda, relacionar algumas das definições do conceito de atravessamento com base na ideia do teatro em seu duplo movimento (fora-dentro e dentro-fora) às táticas poético-políticas desenvolvidas pelo grupo.

O Teatro na Baixada Fluminense

As produções teatrais realizadas na Baixada Fluminense não estão, obviamente, desvinculadas das questões territoriais. Mesmo sendo uma região importante economicamente, as relações de produção estabelecidas sofrem os impactos da relação binomial centro-periferia, devido à proximidade com a capital do estado onde reside grande parte da oferta cultural e dos incentivos econômicos.

A região da Baixada Fluminense é composta atualmente por treze municípios (Belford Roxo, Duque de Caxias, Guapimirim, Itaguaí, Japeri, Magé, Mesquita, Nilópolis, Nova Iguaçu, Paracambi, Queimados, São João de Meriti e Seropédica) onde moram cerca de 4 milhões de pessoas, população similar a de países como o Uruguai, por exemplo.

Os equipamentos culturais destinados ao teatro não são distribuídos de forma proporcional à distribuição da população e são poucos aqueles que mantêm uma programação constante. Não há nenhum espaço teatral que opere sob a lógica comercial de produção e de arrecadação de bilheteria, somada ao pouco incentivo ao hábito de consumo, faz com que as temporadas não sejam comercialmente viáveis.

Em tese recentemente publicada, cujo título é: *“Atriz-produtora de um teatro menor latino-americano – crises e potências na intersecção dos processos de gestão, produção e criação”*, a autora Heloísa Marina defende a ideia de um teatro menor³ e traz à discussão dois pesquisadores latinoamericanos que propõem formas de entendimento dos sistemas ou circuitos da produção teatral e que contribuem para o entendimento dessa rede de agentes teatrais. Embora se utilizem de aspectos às vezes distintos para tal abordagem, ambos os pesquisadores vinculam esses sistemas ou circuitos às condições econômicas e sociais locais:

tanto Schraier (2008) quanto Ejea (2011) são enfáticos ao propor que, em qualquer dos *sistemas* e *circuitos* apresentados por eles o teatro não está desvinculado de um contexto econômico, social e político [...] (DA SILVA, 2017, p.51)

³ Inspirado nas discussões sobre o conceito de Literatura menor de Deleuze e Guattari.

Enquanto o primeiro defende a ideia do sistema dividido em três formatos de fazer teatral: empresarial, estatal e alternativo, o segundo cita os circuitos, pensados sob a lógica origem-trajetória-destino, igualmente em três, teatro comercial, de arte e comunitário.

Essas concepções contribuem nessa investigação no sentido de atentar que para analisar a criação estética das produções artísticas desenvolvidas na região é urgente considerar os modos de produção existentes dentro das condições sócio-econômicas encontradas ali.

Ao analisar os espaços de distribuição dos produtos teatrais dentro do Sistema de produção teatral da Baixada Fluminense, há poucos que ainda exibem programação contínua, desde aqueles alternativos; geralmente vinculados a organizações não governamentais e grupos teatrais que possuem sua própria sede; os estatais, vinculados ao poder público onde estão em atividade teatros e espaços culturais geridos por prefeituras municipais, ao setor empresarial, restrito basicamente ao papel das unidades do SESC e SESI⁴.

No que tange à produção teatral, o protagonismo tem sido, nos últimos anos, dos grupos teatrais. Estima-se que cerca de 40 grupos⁵, entre amadores e profissionais, estejam em atividade atualmente. Dezesete desses integram a Rede Baixada Em Cena⁶, importante movimento teatral da região que existe há uma década. A ONG F.A.M.A. (Fábrica de Atores e Material Artístico), por exemplo, conjuga formação, produção e circulação, pois mantém um curso de teatro, uma companhia (Cia. Atores da Fábrica) e a Sala de Teatro Amir Haddad. Essa é uma característica dos espaços pertencentes a instituições que são vinculados a grupos de teatro com sede nessas cidades. De acordo com levantamento inicial, em 2018 eram em um total de 4. Por serem sedes dos próprios grupos transformam-se, geralmente, em palco das primeiras apresentações produzidas originalmente na Baixada Fluminense e promovem o

⁴ Há, atualmente, 3 unidades do SESC que contam com equipamentos teatrais (Nova Iguaçu, Duque de Caxias e São João de Meriti) e uma unidade do SESI (Duque de Caxias).

⁵ Levantamento da minha pesquisa.

⁶ A Rede Baixada Em Cena, segundo sua página oficial nas redes sociais, “faz parte de uma ação coletiva que articula grupos de Teatro da Baixada Fluminense para circulação de espetáculos e demandas em comum.” A rede, além de organizar mostras de teatro na região e na cidade do Rio de Janeiro, também mobiliza agentes teatrais e discute as políticas para o setor na região. Em 2017, foi contemplada pelo Prêmio Shell na categoria Inovação.

diálogo com os moradores do território, fazendo com que as produções se assemelhem à lógica de um teatro comunitário.

Os equipamentos públicos não possuem uma política teatral definida e têm sua pauta disputada entre espetáculos de formação de escolas, de grupos teatrais profissionais e espetáculos de sucesso comercial com outras atividades não artísticas para atender à agenda do poder público municipal. O Teatro Sylvio Monteiro situado dentro do Complexo Cultural na cidade de Nova Iguaçu e o Teatro Municipal Raul Cortez em Duque de Caxias são dois exemplos desse setor.

No setor privado, como é o caso dos teatros vinculados ao Sistema “S” (SESC e Sesi), há um histórico de política teatral mais claro onde a ênfase é dada na apresentação de espetáculos de fora da região, ainda que haja alguns projetos específicos para grupos da Baixada Fluminense.

É importante notar que, dentro deste contexto, é, ainda, possível encontrar grupos e/ ou empresas que buscam uma relação comercial com o teatro. Todavia, ela tem se dado de outras maneiras como na formação (através de cursos pagos oferecidos em escolas) e na própria apresentação de espetáculos comercialmente viáveis em outros espaços como as escolas, em sua maioria, como são popularmente conhecidos os projetos Escola e em empresas. Em uma das minhas primeiras pesquisas⁷, pude notar também a forte influência dos espaços vinculados a segmentos religiosos para o acesso à experiência teatral.

Em relação ao teatro oficial ou estatal, grupos subvencionados pelo poder público local, praticamente inexistem na região, sendo destacado apenas o trabalho realizado nas cidades de Paracambi e Guapimirim, mais voltados para o trabalho de formação que os próprios órgãos desenvolvem sem alcance maior de circulação de seus produtos. Há que se notar, que embora atualmente não tenha um grupo oficial, a única Escola Pública municipal de Teatro existente, cuja inauguração remonta à década de 90, se situa na cidade de Nilópolis e tem tido um papel importantíssimo na formação de diversos grupos teatrais ao longo das duas últimas décadas.

⁷ Monografia em Produção Cultural: “(A) Cultura Teatral Brasileira, que versava sobre o teatro no Rio de Janeiro e na Baixada Fluminense.

Não obstante, é preciso notar que uma parcela significativa sobrevive do teatro comercial (empresarial). Seus procedimentos, no entanto, são claramente voltados à reprodução de estilos variados já existentes no circuito comercial carioca como espetáculos de humor em formato *stand up* e musicais infantis com personagens do cinema de animação ou de heróis já demasiadamente veiculados na grande mídia e também costumam estar restritos a apresentações esporádicas

Já no que se refere ao teatro alternativo, sobrevivem, dentro desse cenário, grupos teatrais amadores e profissionais⁸ que costumam ocupar os espaços teatrais de maneira intermitente. Busco, então, para pensar o teatro contemporâneo, direcionar nosso olhar para um tipo de teatro que tenha uma preocupação estética, como pode ser visto na continuidade da pesquisa de linguagem em determinados grupos da região e que ocupam um lugar alternativo desse sistema. Esse aspecto “alternativo” assemelha-se ao conceito de teatro de grupo defendido por André Carreira, pesquisador brasileiro cujo interesse está debruçado justamente nesse segmento:

O teatro de grupo se propõe diferenciar justamente pelo modo de produção, que estaria ligado ao processo e à disseminação das idéias que sustentam suas práticas cotidianas de trabalho, que em geral constituem um “nadar contra a corrente” (CARREIRA, p. 5, 2005).

As ações empreendidas pelos grupos teatrais alternativos têm estabelecido circulação das suas produções por meio de apresentações esporádicas nos espaços existentes na região, mas tem se fortalecido a partir da participação em festivais estaduais, regionais e até mesmo nacionais, com reconhecimento através de indicações e prêmios. Em menor quantidade, circulam em temporadas no circuito oficial da cidade do Rio de Janeiro. A efervescência dos grupos da região, mesmo diante das condições adversas encontradas no território, desperta a atenção para a reflexão sobre seus processos. Nesse contexto, o Grupo Código aparece como um dos mais proeminentes nesse sentido aliando um projeto contínuo a uma busca pela construção de uma linguagem.

⁸ Coloco aqui como profissionais os grupos que além de manterem em seu elenco atores com registro profissional, possuem personalidade jurídica e são contratados para apresentar espetáculos por órgãos públicos e privados.

O Grupo Código

O *Grupo Código* é uma associação cultural sem fins lucrativos sediada na cidade de Japeri cuja atividade principal, ao longo dos seus treze anos de existência, tem sido a companhia teatral de mesmo nome formada por artistas de várias cidades da Baixada Fluminense. A iniciativa surgiu a partir do *Projeto Tempo Livre*⁹ - uma parceria entre o *SESC Rio*¹⁰ e o *Grupo Nós do Morro*¹¹ desenvolvida entre os anos de 2005 e 2007 com o intuito de criar e fortalecer polos culturais em diversas cidades do estado do Rio de Janeiro.

Além de manter a companhia teatral, o Grupo gerencia uma sede, o Espaço Cultural Código, local onde são realizados os seus processos de investigação e encenação teatrais bem como de suas atividades de formação. O Grupo também desenvolve projetos como a Biblioteca Marcos Félix e o Cine Belém.

Com a Companhia teatral, o Grupo tem ganhado repercussão graças à participação de seus espetáculos em festivais e mostras importantes de teatro do país, como a Mostra Fringe do Festival de Curitiba e o Festival Palco Giratório (realizado pelo SESC). Ao longo dos últimos anos, o grupo tem acumulado indicações e premiações e se tornado referência não só no desenvolvimento da linguagem teatral, da região, mas na participação em movimentos em prol de políticas culturais¹². Além disso, tem sido um dos articuladores da *Rede Baixada Em Cena*, movimento que integra mais de uma dezena de grupos teatrais, que ganhou o Prêmio Shell, o mais importante da área teatral no país, em 2017 na categoria Inovação, por promover a discussão estética e pela capacidade de mobilização.

Ao *Grupo Código* tem sido atribuída, como uma das suas principais características, a forte ligação com a comunidade por levar para os palcos questões locais, através de um repertório composto de textos originais e de

⁹ O projeto tinha por objetivo estimular a criação de novos grupos ou fomentar os grupos locais já existentes em regiões periféricas.

¹⁰ O Serviço Social do Comércio é uma instituição privada nacional mantida por empresários de diversos setores da economia para o benefício de seus sócios e da comunidade em geral.

¹¹ O Grupo Nós do Morro foi criado em 1986 no Morro do Vidigal no Rio de Janeiro pelo ator e diretor Gutí Fraga.

¹² O Grupo Código participa do Conselho Municipal de Cultura de Japeri e seus representantes já estiveram nas Conferências municipais, estaduais e nacional de Cultura.

adaptações de clássicos da dramaturgia nacional e universal. Os anos iniciais do grupo são abordados na tese de doutorado, “A favela como palco e personagem”, de Marina Henriques Coutinho (2012), onde a autora relaciona a produção artística do grupo no âmbito das relações entre teatro e comunidade.

O teatro produzido em comunidades, segundo Márcia Pompeo (2014), pode se dar de três formas: “para” a comunidade, “com” a comunidade ou “pela” comunidade. Enquanto no teatro “com” a comunidade, “o trabalho teatral parte de uma investigação de uma determinada comunidade para a criação de um espetáculo”, o teatro “pela” comunidade, “inclui as próprias pessoas da comunidade no processo de criação e encenação teatral” (POMPEO, p.104).

O trabalho desenvolvido pelo grupo encontra-se, então, entre essas duas perspectivas já que os atores investigam a comunidade como base para a criação, mas também são moradores dela. A autora também afirma que sob a perspectiva do “com”, tanto a linguagem, quanto o conteúdo e a forma das comunidades podem ser inseridos nos espetáculos criados.

Acredito que para estabelecer essas relações “com” a comunidade, são necessárias algumas estratégias de investigação e de encenação desses elementos citados por Pompeo. Para nomear esse conjunto de estratégias e métodos e não restringir ao entendimento que se tem sobre comunidade, sobretudo no Brasil, tenho as chamado de mecanismos de aproximação ao território.

O termo “território” é utilizado com grande ênfase nos estudos da Geografia Crítica. Advindo de outras áreas do conhecimento como a Biologia, esse conceito é geralmente tido como um espaço onde o Estado não é o único agente que exerce poder. Nesse espaço, outros grupos sociais também mantêm relações de poder com outros grupos, o que produz e reivindica territórios. Assim, o teatro também seria um agente modificador com a capacidade de produzir novos territórios.

O uso do termo se apóia em Haesbaert (2009), para quem os conceitos costumam enfatizar duas grandes dimensões na relação entre espaço e poder: a material e a simbólica. Além de indicar esse espaço concreto e quantificado, o território aparece como um lugar de afetividade, de demarcação e que pode ter importância no processo de fortalecimento do orgulho comunitário.

Cada região se utiliza de mecanismos de aproximação específicos que demonstram a relação com o território, à sua maneira, seja com elementos da cultura popular local nas expressões cênicas ou com a utilização da linguagem comum. Algumas montagens mais recentes se destacam por buscarem questionar a própria hierarquia do palco italiano propondo novas formas de utilização do espaço e com a inserção de referências territoriais à expressão cênica. O que parece aproximar a natureza desses processos é a inserção do contexto social, mas aqui, o que me intriga é como o teatro tem se deixado atravessar não só a partir da contextualização das obras e da invenção (ou reinvenção) de formas de inserção do público na cena mas da utilização do espaço e elementos cênicos para criação de novas formas de fazer teatro.

A inquietação para entender esses mecanismos de aproximação ao território e a pensar na formas produzidas a partir dessa aproximação surge também após o contato com a noção do duplo movimento do teatro de Bident. Ele indica a possibilidade de enxergar um teatro que se abre para o outro e que se deixa atravessar e um teatro que se fixa no interior dos próprios espetáculos. Um teatro que evoca um movimento para fora de si e que busca intervir em outros campos como a Política, por exemplo, ou um movimento para dentro em que se busca modificar as formas e adensar a própria linguagem cênica (BIDENT, 2016).

Para o autor, o atravessamento do teatro está fortemente vinculado a esse duplo movimento:

o teatro é atravessado por questões sociais e políticas, a geografia da arte, a política da escrita, os processos de decisão, os discursos dos espectadores. E é esta porosidade, este turvamento dos limites que funda a identidade de dois movimentos percebidos (BIDENT, 2016, p. 53).

Para identificar as questões que turvam esses limites e evidenciam o atravessamento do teatro do Grupo Código pelo território, recorro à análise dos seus primeiros processos de investigação e de encenação teatral.

Os espetáculos

O repertório do grupo é composto por oito espetáculos teatrais, sendo a grande maioria de temática adulta, e por três cenas curtas. Das montagens produzidas, três foram viabilizadas com recursos oriundos do projeto Tempo Livre, três por meio de editais públicos, uma através de financiamento privado (SESC) e uma com recursos próprios.

“O Código”¹³, primeiro espetáculo do grupo, estreou em Outubro de 2005 e era um conjunto de esquetes que apresentavam histórias com temática jovem e adulta a partir de gêneros teatrais diversos. O primeiro mecanismo de aproximação com o território identificado, no entanto, antecede a encenação, pois consiste na própria composição do grupo: jovens artistas moradores da Baixada Fluminense, a sua maioria, das classes C, D e E. Os artistas que compunham o grupo, inicialmente, já possuíam algum tipo de experiência em grupos teatrais da região ou através de cursos de formação e a faixa etária predominante era de 15 a 25 anos. A inserção dos corpos, vivências e experiências desses grupos sociais trouxeram, intrinsecamente, para os processos de criação, conteúdos dessa região.

O espetáculo foi criado a partir de um misto de textos elaborados pelos próprios atores com cenas construídas a partir de improvisações realizadas durante aproximadamente os seis meses de oficinas ministradas pelo grupo Nós do Morro. Durante as oficinas, os orientadores, professores que compunham a equipe do projeto original no morro do Vidigal, levantaram uma série de materiais, a partir de exercícios, para a construção coletiva de cenas. Durante o processo, o contexto local tornou-se matéria-prima para a criação de grande parte das cenas desenvolvidas. Essa aproximação do fora do teatro, com o dentro caracteriza um segundo mecanismo de aproximação: a observação do território.

A abertura para o território através dos mecanismos de aproximação toma a dimensão da criação estética quando se concretiza nas cenas e revela as formas de se fazer teatro que começavam a ser desenvolvidas pelo grupo. Dessas formas variadas, algumas se destacam pois viriam a contribuir para o desenvolvimento artístico e para a criação de uma linguagem muito próxima de

¹³ O espetáculo possuiu duas montagens, a primeira sob a direção de Alexandre Bordallo e a segunda sob a supervisão da atriz e diretora Miwa Yanagizawa.

um teatro popular. Por exemplo, na cena “O trem nosso de cada dia”¹⁴, o conteúdo vindo de fora estava presente nas situações cotidianas passadas com personagens muito similares aos tipos encontrados nesse tipo de transporte e que causavam identificação direta com a plateia local¹⁵. O panorama da diversidade desses “personagens” incluía os vendedores ambulantes, popularmente conhecidos como “camelôs”, os pastores evangélicos, os pedintes, os moradores que estavam utilizando do transporte para o trabalho ou para o lazer. Essas situações eram mostradas de forma bem-humorada, com o apelo da linguagem e formas locais, mas também não abrindo mão de um olhar crítico acerca da paisagem urbana a que o grupo tinha acesso. Além de fornecer as referências locais, o território contribui para a forma de teatro que começava a ser desenvolvida, o que vem a adensar a linguagem que estava sendo construída.

A partir da observação da forte tendência do grupo na construção de cenas sob um viés crítico, a atriz e diretora Miwa Yanagizawa, responsável pela mediação no projeto Tempo Livre, propôs, durante o ano de 2006, uma pesquisa a respeito do texto “Liberdade, liberdade” de Flávio Rangel e Millor Fernandes¹⁶. Este processo deu origem ao espetáculo “Censura Livre”, cuja estrutura cênico-dramatúrgica era composta de cenas breves entremeadas por trechos de textos clássicos da dramaturgia mundial com cenas criadas a partir de improvisações. Nesta montagem, os integrantes partiram da discussão do conceito de liberdade não só do ponto de vista da perspectiva histórica presente na obra original, mas também das condições encontradas naquele território àquele momento. O atravessamento pelo território encontrado, de forma sutil em algumas das cenas do primeiro espetáculo, aqui é percebido como ferramenta principal para a criação artística.

Acontece, a partir daquele momento, na trajetória do grupo, a construção de uma relação crescente entre os âmbitos “de fora”, o território, e o “de dentro”, o teatro enquanto linguagem. Esses dois tipos de teatro se

¹⁴ Além de pertencer ao espetáculo, essa cena também representou, separadamente, o grupo em diversos festivais de cenas curtas pelo estado do Rio de Janeiro.

¹⁵ Japeri, a cidade em que o grupo nasceu, é um dos ramais mais utilizados nos trens cariocas e a instalação da sua estação terminal criou um forte elo entre os seus moradores e esse meio de transporte.

¹⁶ O espetáculo do Grupo Opinião estreou em 1965 no Rio de Janeiro em meio à censura existente no país à época.

relacionam, se interpenetram, promovendo esse atravessamento. Acredito que essa relação é a que alicerça o grupo, sobretudo, em seus quatro primeiros processos.

Diante da escolha de um texto dramatúrgico pré-existente para a investigação, o Grupo utiliza, como mecanismos de aproximação, a substituição e adaptação de trechos originais trazendo referências territoriais atuais, criando uma relação dialógica entre a obra original e o território.

Esse espetáculo possui um exemplo em que esse atravessamento se dá de forma muito potente, onde a personagem Maria do Céu, uma empregada doméstica se questiona a respeito do que seria liberdade. O texto base para essa cena era composto apenas por trechos humorísticos, mas a cena é potencializada com a inserção de uma personagem muito familiar ao público local. Essa estratégia só surtiu efeito devido à observação do contexto local, das características específicas na região, pois há na cidade de Japeri um número muito expressivo de empregadas domésticas. Além da narração de situações e de referências territoriais estarem incluídas no texto proferido pela atriz, a cena também se potencializa pela forte conjugação da imagem (sonora, visual) com o corpo ali performado: o de uma atriz negra, característica também muito presente na população local.

Outra estratégia criada pelo Grupo foi a de incluir músicas compostas e executadas pelo elenco substituindo grande parte da trilha sonora presente na obra original. Essas canções mantinham a função dramatúrgica das originais, mas também traziam na sua composição a inclusão de ritmos populares locais, como o pagode e o rap, aspectos significativos das manifestações culturais representadas no território.

“Do lado de Cá” (2007), terceiro espetáculo do repertório do grupo, traz a primeira dramaturgia inteiramente construída a partir de improvisações, que tinham como base a observação das características da população local. A história, uma comédia com tons trágicos, gira em torno de um grupo de moradores representantes de dois núcleos familiares vizinhos que decidiram fazer um “bolão”¹⁷ para ganhar na loteria federal. O mote da investigação para os atores era pensar a relação dos seus personagens com o dinheiro e a falta dele. O texto teve, ainda, a contribuição do dramaturgo Luiz Paulo Corrêa e

¹⁷ Expressão usada para jogos feitos por um grupo de pessoas.

Castro¹⁸ e o próprio título da peça demonstra a intenção do Grupo Código de criar outra narrativa para aquele território.

Os elementos encontrados no território, além de ser matéria-prima para a construção dos perfis dos personagens e para a dramaturgia elaborada coletiva e colaborativamente, também fornecem referências que passam a ser incorporadas em outros elementos estéticos componentes da cena. Os móveis idealizados e confeccionados a partir de estruturas de bicicletas e as cortinas, utilizadas como fundo de cena, elaboradas de material oriundo dos pneus possuem como referência a bicicleta, um meio de transporte muito utilizado pelos moradores da cidade. Desse modo, ela torna-se um indicativo da cultura local, demonstrando que o atravessamento pelo território se dá para além de inserção de conteúdo e linguagem, mas interferindo na própria forma com que o espetáculo se apresenta. O fora, representado pelo território, atravessa o campo da vida e modifica as formas presentes na manifestação espetacular. A presença dessa referência local contribui para colocar uma lente de aumento sobre uma questão importante na cidade que é a mobilidade urbana. A linguagem desenvolvida pelo grupo vai fortalecendo ainda mais seu caráter político.

É utilizada, também, pela primeira vez a projeção de cenas pré-gravadas retratando pessoas e lugares desse território e a utilização do espaço externo ao “espaço cênico” convencional do grupo¹⁹, o que começa a apontar para o surgimento de mais um mecanismo de aproximação ao território: o atravessamento da cena pelo real. Nesse sentido, o território não está sendo apenas representado por referências na composição das linguagens e das formas dentro de uma manifestação espetacular, mas insere-se, inclusive, na intervenção do momento presente alargando ainda mais a abertura do teatro desenvolvido pelo grupo para o “fora”.

Com o fim do projeto Tempo Livre naquele ano e a formalização do Grupo Código, os artistas caminham para um processo de total autonomia na gerência de suas atividades. Através da conquista do Prêmio Montagem Cênica, promovido pela Secretaria de Estado de Cultura do Rio de Janeiro, o

¹⁸ Dramaturgo do Grupo Nós do Morro. Autor de diversos textos premiados como “É proibido brincar”, “Abalou – um musical Funk” e “Os dois cavalheiros de Verona”.

¹⁹ O Espaço Cultural Código é a sede do Grupo Código.

Grupo monta em 2009, o um clássico do teatro realista: Inimigo do Povo de Henrik Ibsen.

Nesse espetáculo, também dirigido por Miwa Yanagizawa, é onde se dá o atravessamento pelo território de maneira mais potente. Os mecanismos de aproximação consistem, sob o aspecto dramático, em intervenções no texto original tendo por base a observação do território. A linha narrativa é dividida em três: a primeira que conta com a presença das cenas e personagens originais da peça, acrescida de adaptações dramáticas, a segunda com as intervenções inteiramente criadas a partir de um processo de improvisações com personagens que se tornam “condutores” do enredo e um prólogo que se passa em momentos posteriores aos acontecimentos centrais da história. Os atores interpretam três personagens, sendo um em cada uma das divisões.

Há a substituição de grande parte dos personagens masculinos por femininos, demonstrando, assim, a maior participação das mulheres na sociedade atual, e a inserção de típicos representantes das camadas populares como condutores do enredo, trabalhadores da construção civil. Apesar de referir-se ao povo em seu título, as camadas mais populares da sociedade eram retratadas apenas no final do texto original e de modo passivo. Inverter essa lógica, apresentando outros pontos de vista sobre o eixo central da peça, revela não só uma postura ideológica na tentativa de uma construção de uma narrativa contra-hegemônica, mas torna-se um mecanismo de aproximação que sublinha o “atravessamento” pelo território. Essas mudanças ajudam a tornar a obra ainda mais próxima da realidade local, já que encontram eco em aspectos sociais locais no momento em que a peça estava sendo construída e nos próprios aspectos constitutivos da formação do grupo, em sua maioria, composto por mulheres e moradores da cidade cuja identificação se dava com os segmentos populares.

Há, ainda, a substituição das informações fictícias do texto original pelas referências que são consideradas marcas importantes da cidade e da região. Por exemplo, apesar de o nome da cidade em que se passa a história nunca ser mencionado, é possível perceber, a partir das referências citadas no texto, que se trata de um local familiar para os moradores, gerando um processo de associação. A citação de alguns dos acontecimentos da política regional auxilia no processo de aproximação desse público à história ali contada. Outra

marca da inserção do contexto se dá quando a maioria desses personagens operários recebe os nomes dos rios encontrados na Baixada Fluminense.

A segunda maneira com que o território impacta o teatro é através da encenação. Com esse mecanismo, se extrapola os limites do conteúdo do espetáculo e impacta também a sua forma. O cenário é composto, basicamente, por dezesseis andaimes de ferro que são manipulados pelos atores e utilizados para a construção de variados ambientes cênicos. Somado a eles, o cenário traz canos, telhas, baldes, entre outros elementos de obras, que denotavam a existência da construção de um grande empreendimento. A escolha, tanto dos operários quanto da utilização dos andaimes, se dá devido a uma parcela significativa da população local trabalhar no setor da construção civil.

O atravessamento do teatro pelo território se intensifica a partir da abertura do espaço cênico para a interação com o público, permitindo a inserção do momento presente. Esse recurso é utilizado em dois momentos distintos na peça: no prólogo, que se dá na recepção do público, e na cena da conferência, momento final da história.

No primeiro, acontece a expansão do espaço cênico para além do palco italiano quando a recepção do público é feita por dois atores sob um ambiente de velório de uma criança, uma tentativa de expandir a percepção a respeito dos impactos causados por uma questão política, cerne da obra original.

O segundo momento acontece durante a cena da Conferência em que o doutor Tomas Stockmann, interpretado por mim, confronta e é confrontado pelos moradores da cidade. O texto adaptado faz claras referências aos acontecimentos recentes da política brasileira, causando uma operação dúbia no espectador: os discursos se fundem já não permitindo distinguir se a mensagem dita refere-se apenas aos acontecimentos relatados na peça ou ao tempo atual. Esse atravessamento chega ao clímax quando o universo dos operários se funde ao universo dos personagens da obra original, e os atores se alternam de modo ainda mais freqüente, friccionando o jogo teatral.

No final da cena, o “povo”, representado pelos demais atores, deixa o palco, toma a platéia e a incita a jogar “pedras” no personagem que proferiu o discurso. Este recurso coloca o público na responsabilidade de fazer uma escolha ética. No momento em que há a expansão do espaço cênico em

confluência com o momento presente, real, a saída dos “operários” do palco e a “virada do jogo”, a plateia se mistura à representação ficcional do povo, passando a fazer parte dela. O povo está em cena caracterizado pela representação dos operários, mas também pela plateia. O discurso atinge seu maior grau de dubiedade, sobretudo na versão do espetáculo mais recente realizada em 2014, referenciando-se no enredo da peça e nos últimos acontecimentos políticos do país.

Dessa maneira, as estratégias desenvolvidas pelo grupo ao longo dos processos aqui brevemente relatados se assemelham à ideia das táticas poético-políticas de âmbito público ou aberto, que segundo Da Costa seriam quando:

os procedimentos de criação são constituídos de forma colaborativa, participativa e solidária [...] Mas o desejo de partir de materiais comunitários, seja como tema, seja como estrutura formal (aspectos da cultura popular, da experiência étnica, da vivência do espaço da favela, da recuperação e potencialização de afetos singulares associados à praça pública, etc.) é um impulso que estrutura as táticas poético-políticas e os modos de subjetivação de forma diferenciada do primeiro grupo (DA COSTA, 2014, p.6)

Considerações finais

Os esforços empreendidos neste artigo se direcionaram a analisar as estratégias que o Grupo Código operou no que tange ao diálogo do teatro com o território em seus quatro primeiros processos de investigação e de encenação teatrais. A análise desses processos sugere a existência de um teatro atravessado pelo território por meio de diversos mecanismos de aproximação como a composição social do grupo e a observação das características territoriais que impactaram a investigação teatral. A aproximação do território se dá não só pela elaboração da própria dramaturgia, mas também na adaptação dos textos clássicos da dramaturgia nacional e universal. Quando esse conjunto de mecanismos opera na investigação, ele tende a tensionar o duplo movimento do teatro, gerando impacto também na forma, fato potencializado na encenação através da inserção de referências nos demais componentes estéticos (cenário, figurino, trilha sonora,

maquiagem, etc.) e na expansão espacial da cena, influenciando também na estrutura cênico-dramatúrgica do espetáculo, o que envolve os âmbitos “de fora” e “de dentro” e ajuda a caracterizar o “atravessamento”. A produção artística desenvolvida pelo grupo nesses 13 anos tem pautado a construção da sua linguagem, sobretudo nos anos iniciais, como vimos, graças à sua abertura para o “fora”, tal qual Bident (2016) falara.

Os diálogos do teatro com territórios específicos a partir de mecanismos de aproximação têm se mostrado, na minha visão, uma forte tendência contemporânea presente nos processos de criação empreendidos por grupos da periferia. Operações semelhantes podem ser vistas nas últimas duas décadas em produções do Grupo Nós do Morro do Vidigal e, mais recentemente, em produções da Cia. Marginal do Complexo da Maré e da Baixada Fluminense como a Cia. Atores da Fábrica de Nova Iguaçu. O atravessamento pelo território parece ter se transformado em uma condição precípua no desenvolvimento dos procedimentos criativos desses grupos e, principalmente, do grupo em análise. Fruto desse pensamento, o grupo tem desenvolvido, ao longo de sua história, diversas atividades de formação como as oficinas de teatro do Espaço Cultural Código e o projeto “A Comunidade e o Teatro”, contando com a produção de mais de 15 espetáculos teatrais que, aprimoraram a inserção dos mecanismos de aproximação e contribuíram para o adensamento da pesquisa da linguagem do grupo.

Acredito que estratégias como essas podem ser instrumentos importantes de luta política para o reconhecimento de um teatro que prioriza o fortalecimento de narrativas que partem de territórios periféricos e de pouca visibilidade. Afirmar a identidade territorial dentro do teatro contemporâneo tem sido uma das respostas na busca de legitimar a importância da existência de determinados territórios vulneráveis e de criar novas referências, ou resistências, com base em outros aspectos desprezados pelo poder instituído.

Referências Bibliográficas

ATLAS DO DESENVOLVIMENTO HUMANO NO BRASIL. Disponível em: <http://www.atlasbrasil.org.br/2013/pt/perfil_m/749>. Acesso em: 31 de Julho de 2018.

BIDENT, C. **O teatro atravessado**. In: Art Research Journal. Revista V. 3, n. 1 | p. 50-64 | jan. / jun. 2016. Disponível em: <<https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/8504>>

COUTINHO, M. H. **A favela como palco e personagem**. Petrópolis, RJ: DP et Alii, Rio de Janeiro: FAPERJ.

DA COSTA, J. **Apropriações do comum pela cena do presente: foco em um trabalho de Christiane Jatahy**. In: Revista Lume. n.5 Out. 2014

_____, J. **Da vertigem: considerações sobre imagens do corpo e da vida**. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/362297378/Sobre-Teatro-Da-Vertigem-J-Da-Costa-Final>>

_____, J. **Dentro e fora do teatro e da representação: modos de lidar com o comum e com o outro**. In: Revista Sala Preta. v.14, n.2. 2014. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/84740>>

DA SILVA, H. M. **Atriz-produtora de um teatro menor latino-americano – crises e potências na intersecção nos processos de gestão, produção e criação**. Tese de Doutorado. Florianópolis: UDESC, 2017.

GUENZBURGUER, G. **Teatro e Esfera pública: o olhar de Christopher Balme e alguns casos brasileiros**. In: Urdimento—Programa de Pós-Graduação em Teatro. Revista de Estudos em Artes Cênicas. Universidade do Estado de Santa Catarina Vol.1, nº26, (jul2016)—Florianópolis: UDESC/CEART.p.154-168.

HAESBAERT, R. **Território e região numa "constelação" de conceitos**. In: MENDONÇA, F.; SAHR, C. L. L.; SILVA, M. (org.). **Espaço e tempo: complexidade e desafios do pensar e do fazer geográfico**. Curitiba: Ademadan, 2009.

IPEA. ATLAS DA VIOLENCIA. Disponível em: <<http://www.ipea.gov.br/atlasviolencia/download/8/munic>> Acesso em: 31 de Julho de 2018.

POMPEO, M. **Um olhar sobre o teatro em comunidades no Brasil.** In: Arte e Comunidade. (org.) CRUZ, H. 2ª edição. Portugal: Fundação Calouste Gulbenkian, 2017.