

LÍGIA GOMES PERINI

***Dar não dói, o que dói é resistir:***  
**o grupo de teatro Tá na Rua – entre**  
**memórias, imagens e histórias**

UBERLÂNDIA  
2012

LÍGIA GOMES PERINI

***Dar não dói, o que dói é resistir:***  
**o grupo de teatro Tá na Rua – entre**  
**memórias, imagens e histórias**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em História, sob a orientação da Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Kátia Rodrigues Paranhos.

Área de concentração: História Social

UBERLÂNDIA  
2012

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

---

P445d Perini, Lígia Gomes, 1986-  
Dar não dói, o que dói é resistir : o grupo de teatro Tá na Rua : entre memórias, imagens e histórias. / Lígia Gomes Perini. - Uberlândia, 2012.  
161 f. : il.

Orientadora: Kátia Rodrigues Paranhos.  
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia,  
Programa de Pós-Graduação em História.  
Inclui bibliografia.

1. História - Teses. 2. História social - Teses. 3. História e teatro - Brasil - Teses. 4. Teatro e sociedade - Brasil - História - Teses. 5. Tá na Rua (Grupo Teatral) - Rio de Janeiro (RJ) - Teses. I. Paranhos, Kátia Rodrigues. II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em História. III. Título.

CDU: 930

---

LÍGIA GOMES PERINI

***Dar não dói, o que dói é resistir:***  
**o grupo de teatro Tá na Rua – entre**  
**memórias, imagens e histórias**

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Kátia Rodrigues Paranhos  
(Orientadora / INHIS – UFU)

---

Prof. Dr. Antônio Rago Filho  
(PUC – SP)

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Ana Paula Spini  
(INHIS – UFU)

Aos meus pais, João Ilario e Luciene, meus primeiros educadores.  
Ao meu irmão, Luís Agnaldo, minha saudade.  
Ao Roberto, meu companheiro e grande amor.

## **Agradeço**

À minha orientadora Kátia Paranhos pela sensibilidade.

Ao professor Antônio Rago por ter aceitado o convite para participar da banca.

À professora Ana Paula Spini pelas leituras atentas e pela receptividade.

À professora Carla Miucci pelos apontamentos precisos no exame de qualificação.

Ao professor Alexandre Avelar pelo compartilhar de pensamentos.

À professora Luciene Lehmkuhl pelas dicas nas leituras das imagens.

Ao professor Adalberto Paranhos pela inspiração.

A Alexandre Santini, Ana Cândida, Amir Haddad, Ingrid Medeiros, Paulinho de Andrade e Yasmini Andrade pela concessão das entrevistas.

À Jussara Trindade pela disponibilidade em ajudar no acervo do grupo.

A Disnael dos Anjos e Licko Turle pela atenção e prontidão.

Aos meus pais João Ilario e Luciene, base de amor e de partilha, por tê-los sempre presentes.

Ao meu irmão Luís Agnaldo pelo amor que só ele tem.

À minha cunhada Agathe Masson pelo muito mundo do mundo.

À minha prima Jacqueline Perini pelos doces sorrisos.

Ao Roberto Camargos por tudo o que há de mais especial.

À Ana Flávia Santana pelos laços de afeto.

À Andrea Landell pelo nosso país das maravilhas.

Ao Daniel Sobreira pela ajuda.

À Érika Quites por ser a “lanterninha”.

À Fernanda Santos pela amizade sincera.

Ao Fernando Braconaro pela descontração.

Ao Leonardo Latini pelo carinho.

À Poliana Lacerda pela cumplicidade.

Ao Roger Vieira pela alegria.

À Renata Sanchez pela arte.

Ao Renato Jales pelos momentos compartilhados.

À Thaís Araújo por ter chegado e ficado.

À Fapemig pela bolsa de pesquisa.

## Resumo

Partindo da hipótese central deste trabalho, de que, ao elaborar *Dar não dói, o que dói é resistir*, o grupo Tá na Rua procurou construir uma memória de si, vinculando a sua imagem a um “teatro sem arquitetura, dramaturgia sem literatura e ator sem papel”, analisamos como o Tá na Rua associou o seu surgimento com o período histórico de ditadura militar. Para tanto, mostramos que, embora o grupo tenha se colocado como vanguarda, como pioneiro em um teatro realizado em espaços abertos, esse foi um movimento característico das décadas de 1960 e 1970 no Brasil e no mundo. Também examinamos qual a imagem de Amir Haddad foi criada por ele mesmo, pelos atores do Tá na Rua e pela mídia. As reflexões lançarão luz também na concepção, na elaboração e nas apresentações de *Dar não dói, o que dói é resistir*, com o intuito de problematizarmos as versões do grupo de um teatro livre, espontâneo, em que não há papéis definidos para cada ator e que está aberto à participação do público. Certos de que não somente os documentos produzidos pelo próprio grupo são indícios de sua história, também percorremos as matérias jornalísticas, através das quais podemos apreender como o público — especialmente os jornalistas — percebe o Tá na Rua e como pode ajudar a consolidar um lugar para o grupo no contexto teatral brasileiro.

**Palavras-chave:** história; teatro; *Dar não dói, o que dói é resistir*; Tá na Rua.

## Résumé

En partant de l'hypothèse centrale de ce travail, que *Dar não dói, o que dói é resistir* selon le groupe Tá na Rua, qui a cherché à construire une mémoire de soi, en associant son image à un "théâtre sans architecture, une dramaturgie sans littérature ou un acteur sans rôle", nous avons analysé que Tá na Rua a assimilé son apparition à la période historique de dictature militaire. Pour autant, nous démontrons que tout pendant que le groupe s'était placé comme avant-gardiste, comme pionnier dans un théâtre réalisé à l'extérieur, cela a été un mouvement caractéristique des années 1960-1970 au Brésil et dans le monde. Nous avons de même examiné quelle image d'Amir Haddad fut créée par lui-même, par les acteurs de Tá na Rua et par les médias. Les réflexions mirent en lumière la conception, l'élaboration et les représentations de *Dar não dói, o que dói é resistir* avec l'objectif de problématiser les versions du groupe comme un théâtre libre, spontané, dans lequel il n'y a pas de rôles définis pour chaque acteur et ouvert à la participation du public. Certains que les documents produits par le groupe-même sont des indices de son histoire, nous avons ensuite feuilleté les matières journalistiques au travers desquelles nous pouvons saisir comment le public, spécialement les journalistes, perçoit le groupe et comment il peut aider à consolider une place pour le groupe dans le contexte théâtral brésilien.

**Mots-clés:** histoire; théâtre; *Dar não dói, o que dói é resistir*; Tá na Rua.



## Lista de figuras

Figura 1: O grupo Tá na Rua.....	11
Figura 2: Detalhe da figura 1 I.....	12
Figura 3: Detalhe da figura 1 II.....	13
Figura 4: Osama Bin Laden.....	13
Figura 5: O discurso de Jango.....	32
Figura 6: Identidade visual do Tá na Rua.....	69
Figura 7: O narrador I.....	72
Figura 8: O narrador II.....	104
Figura 9: O narrador III.....	105
Figura 10: O narrador IV.....	107
Figura 11: Imagem de gorro em pelo de zibelina.....	108
Figura 12: Detalhe da figura 10 I.....	108
Figura 13: Tio Sam.....	108
Figura 14: Detalhe da figura 10 II.....	108
Figura 15: A tortura de Augusto Boal I.....	115
Figura 16: A tortura de Augusto Boal II.....	117
Figura 17: A tortura de Augusto Boal III.....	118
Figura 18: Os gorilas.....	121
Figura 19: A morte de Edson Luís I.....	125
Figura 20: A morte de Edson Luís II.....	126
Figura 21: A morte de Edson Luís III.....	128
Figura 22: Reprodução da página do <i>Jornal do Brasil</i> .....	132
Figura 23: Reprodução da página do <i>Monitor Campista</i> .....	138
Figura 24: Reprodução da nota de divulgação.....	146

## **Sumário**

### **Introdução**

p. 11

**1. “Nós somos um grupo que nascemos durante o mais duro período da ditadura militar brasileira”: Rio de Janeiro, 1980**

p. 26

**2. “Eu acho que o *SOMMA* é a base de tudo o que veio depois”: um divisor de águas**

p. 27

**3. “Amir, não venha para a UNIRIO porque eles já te mandaram embora”: mais uma censura**

p. 36

**4. “Primeira vez que nós fomos à rua, o Amir não foi”: o grupo de Niterói e o Têve na Rua**

p. 37

**5. “Trouxas às costas, bandeiras ao vento”: o grupo Tá na Rua**

p. 40

**6. “É uma escolha, não é uma alienação que nos foi imposta”: o engajamento**

p. 46

**7. “A verdadeira teoria prática e não a prática teórica”: diálogos**

p. 52

**8. “Era muito intensa e forte a sensação de coisa realmente nova”: pioneirismo?**

p. 57

**9. “Viramos o teatro de cabeça para baixo”: o popular**

p. 62

**10. “E o reconhecimento do meu trabalho oficial, como dizemos, da inteligência, é quando eu faço uma peça no palco”: circularidades**

p. 76

**11. “E a gente precisa de dinheiro pra viver”: negociações**

p. 81

**12. “Talvez o Amir soubesse que ele queria fazer um espetáculo, mas a gente estava ali para uma pesquisa”: a concepção de *Dar não dói, o que dói é resistir***

p. 88

**13. “E eu vejo, para mim, como uma aula de História”:  
o desenvolvimento de *Dar não dói, o que dói é resistir***

p. 92

**14. “O roteiro é composto por fragmentos de textos, notícias de jornal, documentos  
oficiais, depoimentos, canções”: a sistematização**

p. 95

**15. “O poder é dele”: o narrador**

p. 101

**16. “A gente trabalha o conteúdo, não é o papel  
de um personagem”: o ator disponível**

p. 112

**17. “Às vezes tem gente que ajuda na roda, às vezes tem gente que você  
tem que dar um jeito de tirar porque tá atrapalhando”: o público**

p. 123

**18. “Na verdade os críticos só percebem o velho”: o grupo Tá na Rua nas páginas dos  
jornais**

p. 129

**Considerações finais**

p. 148

**Fontes**

p. 150

**Bibliografia**

p. 155

## Introdução



**Figura 1:** Sem indicação de autor. **O grupo Tá na Rua.** Palácio Gustavo Capanema. 31 mar. 2004. Rio de Janeiro/RJ. Fotografia digital, 2240 x 1488 pixels, cor. Acervo Tá na Rua.

Com os holofotes acesos para iluminar a noite de 31 de março de 2004, o pavimento térreo do Palácio Gustavo Capanema<sup>1</sup> — com suas altas colunas de seção circular e o painel de azulejos de Cândido Portinari com motivos marinhos (identificado à direita na figura 1) — recebeu o grupo teatral Tá na Rua, conforme se vê na bandeira amarela com as inscrições “TÁ NA RUA” em lilás, para a realização de um espetáculo. O enquadramento horizontal e frontal da fotografia deu destaque à trouxa (aparentemente feita de retalhos de tecidos) que está no primeiro plano da imagem. Em seguida, observamos um tablado em estrutura de madeira sobre rodas, que adquiriu a função de palco móvel, e também um andaime metálico com tubos circulares. O conjunto desses elementos nos possibilita pensar em apresentações itinerantes, que não têm um lugar específico para acontecer, além de dar a ideia de reaproveitamento de materiais cênicos

<sup>1</sup> Palácio Gustavo Capanema. Rua da Imprensa, n. 16, Centro, Rio de Janeiro.

para outros fins e em outras exibições. Mostra também que o espetáculo foi realizado em um espaço não convencional de teatro, diferente de uma tradicional sala fechada.

Dispostos sobre o palco, os atores equilibraram o lado esquerdo (10 atores identificados) com o lado direito (11 atores identificados) e, ao centro da fotografia, apenas um ator visível, que por estar segurando um papel (possivelmente um roteiro do espetáculo) e um microfone, conota ter assumido a função de apresentador e é provável que estivesse chamando a atenção dos espectadores. Os atores vestiram um figurino que, à primeira vista, não diz muito sobre os personagens e a época retratada, mas que conferiu alegria e vivacidade ao espetáculo, com o predomínio de cores fortes, como amarelo, azul, verde e vermelho. A recorrência das cores e dos tecidos pode transmitir aos olhares dos espectadores uma visualidade coletiva, reforçando a ideia de grupo. Além disso, é possível identificarmos combinações de cores que lembram a bandeira do Brasil, como na caixa em forma de cubo em verde e amarelo e na calça do ator que está sobre ela, ambos à direita.

Ainda identificamos na fotografia alguns elementos cênicos que podem imprimir sentido ao espetáculo, a exemplo dos objetos que conferem musicalidade à cena, como os surdos, os tom-tons e uma mesa com aparelho de som (figura 2). Atrás dessa mesa verificamos um tecido branco com as inscrições “EFORMAS LITS JÁ”, com efeito espelho, provavelmente querendo dizer “REFORMAS POLÍTICAS JÁ”:



**Figura 2:** Detalhe da figura 1 I.

No andaime da esquerda observamos duas máscaras: uma, por estar deitada, deixa ver apenas os cabelos grisalhos; já a outra, provavelmente feita de plástico, apresenta uma barba comprida e preta e um turbante branco, no formato do rosto de Osama Bin Laden:



**Figura 3:** Detalhe da figura 1 II.



**Figura 4:** Sem indicação de autor. **Osama Bin Laden.** Fotografia digital, 150 x 200 pixels, cor.<sup>2</sup>

A trouxa fechada ao centro da fotografia e a dinâmica sugerida pelos corpos em movimento, pelo balanço dos tecidos nas mãos dos atores — que não estavam com os olhares voltados para a lente do fotógrafo — e pela bandeira esvoaçante levam a inferir que o espetáculo daquele 31 de março de 2004 no “Prédio do MEC”<sup>3</sup> estava apenas começando.

\*\*\*

O espetáculo em questão — *Dar não dói, o que dói é resistir*, criação do grupo Tá na Rua sob direção de Amir Haddad — fez parte da programação do evento “1964 – 2004: 40 anos de resistência cultural”, realizado entre os dias 31 de março e 02 de abril de 2004 no Palácio Gustavo Capanema, que reuniu teatro, mostra de filmes e debates acerca do período de ditadura militar brasileira. Foram exibidos os filmes dirigidos por Sílvio Tendler: “Josué de Castro – Cidadão do Mundo”, que retrata a vida e obra do médico

<sup>2</sup> Osama Bin Laden. Disponível em: <<http://fernandofts.blogspot.com/2011/05/osama-bin-laden-morreu.html>>. Acesso em: 15 jun. 2011.

<sup>3</sup> O Palácio Gustavo Capanema é conhecido como “Prédio do MEC” porque funcionou como sede do Ministério da Educação e Cultura. Na transferência da capital para Brasília, o nome mudou para Palácio da Cultura. O nome atual (desde 1985) é uma homenagem ao ministro que, na época, ordenou sua construção. Cf. RIOTUR. Guia do Rio. Disponível em: <<http://www0.rio.rj.gov.br/riotur/pt/atracao/?CodAtr=3908>>. Acesso em: 18 jun. 2011.

pernambucano que escreveu diversos livros sobre a fome como uma questão política e que foi exilado pela ditadura militar; “Jango”, que mostra a vida política brasileira dos anos 1960 a partir da biografia do presidente João Goulart; “Os anos JK – uma trajetória política”, documentário que apresenta a história do Brasil a partir de 1945 e a trajetória do presidente Juscelino Kubitschek. Além da exibição dos filmes, foi promovido um debate sobre “A resistência cultural no Brasil: ontem e hoje”, que contou com a participação do dramaturgo Augusto Boal, do cineasta Sílvio Tandler e do músico Sérgio Ricardo, mediados pelo teatrólogo Amir Haddad. O único espetáculo teatral da programação foi *Dar não dói, o que dói é resistir*, com uma apresentação por dia, sempre às 18 horas. Além da representação teatral, o grupo Tá na Rua realizou uma exposição com fotografias de suas apresentações. Assim, “1964 – 2004: 40 anos de resistência cultural [foi] um evento que [marcou] a passagem desta data histórica, reunindo uma amostra significativa da resistência cultural brasileira nos últimos 40 anos.”<sup>4</sup>

Esse não foi o único evento organizado no Brasil em 2004. Ao contrário, ele endossou um conjunto de manifestações políticas e culturais, de norte a sul, que tiveram em comum a celebração dos 40 anos do golpe militar. Reis, Ridenti e Motta lembram que,

em 1984 e 1994, quando bateram os sinos dos 20 e dos 30 anos do regime militar, a sociedade, embora já tendo recobrado as liberdades democráticas, não pareceu ainda muito propensa a debater o tema, como se estivesse mais inclinada a esquecer do que a recordar com espírito crítico um passado que, visivelmente, mais incomodava do que interessava ou satisfazia, a imensa maioria.<sup>5</sup>

Mas em 2004 houve uma diversidade de eventos, como seminários, exposições, debates, encontros, publicações de livros, artigos em revistas especializadas, cadernos especiais na mídia impressa, programas de televisão, lançamentos de peças teatrais e de filmes.

Auditórios lotados, em todas as grandes cidades do país, principalmente por gente jovem, querendo ouvir, ler, saber, participar das *batalhas de memória*, reapropriar-se criticamente do passado, o *seu* passado, o de *seu* país, para situar-se melhor no presente e poder descortinar perspectivas do futuro. Não faltaram naturalmente os ex-combatentes, alguns já encanecidos, interferindo, testemunhando, analisando, tentando persuadir as platéias para suas versões. Mas já ao lado deles, uma nova geração de estudiosos, que não viveu pessoalmente os episódios, e extrai sua reflexão de documentos orais e escritos e não mais da traiçoeira memória. E os mais jovens ainda, imenso contingente, mordidos pela curiosidade de alcançar

<sup>4</sup> Folder de divulgação do evento. Acervo Tá na Rua.

<sup>5</sup> REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (orgs.). Apresentação. In: *O golpe e a ditadura militar: quarenta anos depois (1964-2004)*. Bauru: Edusc, 2004, p. 9.



através das barreiras do silêncio, do esquecimento e das polêmicas, um passado sempre fugidio, cambiante, que se redefine nas memórias, nos testemunhos e nas versões contraditórias.<sup>6</sup>

Contudo, os rastros deixados pelas fontes utilizadas nesta dissertação indicaram que o evento “1964 – 2004: 40 anos de resistência cultural” não teve grande repercussão. É o que mostram as fotografias e filmagens da apresentação do dia 31 de março de 2004. Isso é evidente também na escassez de notícias veiculadas pela mídia impressa, bem como no depoimento de Alexandre Santini, ator do Tá na Rua:

Esse evento não teve grande repercussão. Na mesma época teve um na Praia Vermelha, na UFRJ, que teve até muito mais audiência do que o nosso. Esse debate, pensei: “pô, tem o Amir, tem o Boal e tá até meio vazio”, deu umas trinta pessoas, no máximo. [...] A gente armou meio que um circo, com uns panos, várias palavras de ordem, de todos os tempos: “Diretas Já!”, “Abaixo a ditadura”, “Fora Collor”, pegamos um pouco o que foi essa história e botamos assim, pichamos os panos e ficou um circo... É bonito, eu lembro que gostava muito de tá fazendo aquilo, mesmo que não tivesse grande repercussão, foda-se, era legal fazer.<sup>7</sup>

Com muita ou pouca repercussão, o fato é que 2004 mobilizou diversos setores para debaterem os “anos de chumbo”, enfraquecendo o silêncio que acobertou o período, aproximando pesquisadores, artistas, políticos, e mostrando que foi um dos capítulos da história que não se fechou.

\*\*\*

Se uma das “características das peças do grupo [Tá na Rua] é trazer discussões de âmbito político e social para o teatro, de forma irreverente e divertida, que facilite o acesso à população”<sup>8</sup>, se “o grupo ‘Tá na Rua’ é reconhecido em todo o país pela trajetória que sempre foi marcada pela recusa à opressão e defesa de todas as formas de liberdade”<sup>9</sup>, sendo “um dos principais grupos de teatro do Brasil [...] uma referência nacional e internacional para a pesquisa, formação e criação do teatro de rua”<sup>10</sup>, então uma dentre as diversas interpretações possíveis para a concepção, criação e apresentação de *Dar não dói, o que dói é resistir* seria a de que se tratou de uma peça que esteve sintonizada com o contexto histórico de sua produção, o que justificaria a escolha do seu tema geral, a ditadura militar no Brasil: “‘Dar não dói, o que dói é resistir’ traça um panorama dos

<sup>6</sup> *Idem, ibidem*, p. 9-10. A expressão “traíçoeira memória”, utilizada pelos autores, as problemáticas suscitadas pelo conceito de memória e a sua utilização pelo historiador na pesquisa histórica serão discutidas ao longo desta dissertação.

<sup>7</sup> SANTINI, Alexandre. Entrevista concedida à autora. Rio de Janeiro, 29 ago. 2007.

<sup>8</sup> Jacareí e Caraguá têm espetáculos. *Jornal Vale Paraibano*, 16 abr. 2005, p. 8.

<sup>9</sup> Grupo Tá na Rua abusa da liberdade em cena. *O Diário*, 17 dez. 2004, p. 3.

<sup>10</sup> Projeto Memória Tá na Rua. Disponível em: <www.tanarua.com.br>. Acesso em: 13 maio 2010.



acontecimentos políticos, culturais e artísticos do Brasil no período da ditadura militar”<sup>11</sup>; “a peça conta a história do período da ditadura militar no Brasil, fala de mortes de estudantes, a saída do presidente João Goulart e da invasão de militares a teatro, além da morte de Kennedy.”<sup>12</sup>

Essa interpretação é a que se encontra mais difundida nos jornais que anunciaram o espetáculo e também é atestada por integrantes do grupo Tá na Rua: “Chegou-se ao ponto de que era importante olhar pro passado, pra entender a história do Brasil, pra entender o presente, olhar pro passado pra poder construir o futuro, essa dinâmica que pudesse se estabelecer de forma artística”<sup>13</sup>; “[...] e eu vejo, para mim, como uma aula de História, porque eu cheguei ali no Tá na Rua [...] ‘ah, a gente vai falar sobre a ditadura’, ‘ah, eu sei o que é a ditadura’, mas quando eu comecei a trabalhar eu vi que não sabia e não sei o quanto foi isso pra História do Brasil”<sup>14</sup>; “aí, pra dizer a importância do *Dar não dói* pra nossa geração e de querer contar isso pras pessoas é... Pra querer que elas tenham uma memória”<sup>15</sup>; “Eu acho que tinha no Amir uma inquietação de falar sobre isso [a ditadura militar] porque eu lembro uma vez que ele tava falando que ninguém mais falava sobre isso.”<sup>16</sup>

O diretor Amir Haddad confirma:

Nós fizemos essa peça porque nós vimos que o Lula tinha sido eleito presidente da República e a gente falou: “as forças reacionárias da ditadura, que estavam quietinhas durante todo o período Fernando Henrique, com o Lula eles vão mostrar os dentes e as garras” [...], então falamos: “nós temos que falar da ditadura”.<sup>17</sup>

A peça é ambientada no Brasil, traz como tema principal a ditadura militar e retoma os conflitos políticos, sociais e culturais de sujeitos que viveram essas experiências em meio à truculência de um regime autoritário. Puxa certos fios da História, como o Brasil pré-1964, o golpe militar, o movimento estudantil e a resistência cultural, convidando o público a revisitar esse período a partir das memórias daquele tempo. *Dar não dói, o que dói é resistir* pode ser interpretado como um espetáculo de perspectiva histórica que se utilizou de métodos teatrais não convencionais — não se tratou de um texto literário, com

<sup>11</sup> Grupo Tá na Rua abusa da liberdade em cena, *op. cit.*, p. 3.

<sup>12</sup> MANCUZO, Filomena citada em Praça pública é palco para espetáculo teatral. *Folha da Manhã*, 15 dez. 2004, p. 5.

<sup>13</sup> CAMPELO, Miguel. Depoimento extraído de *TÁ NA RUA: Teatro sem arquitetura, dramaturgia sem literatura, ator sem papel*. Projeto Memória Tá na Rua, 2008. 1 DVD (son., color.).

<sup>14</sup> MEDEIROS, Ingrid. Entrevista concedida à autora. Rio de Janeiro, 27 ago. 2007.

<sup>15</sup> CÂNDIDA, Ana. Entrevista concedida à autora. Rio de Janeiro, 28 ago. 2007.

<sup>16</sup> ANDRADE, Paulo [Paulinho] de. Entrevista concedida à autora. Rio de Janeiro, 28 ago. 2007.

<sup>17</sup> HADDAD, Amir. Entrevista concedida à autora. Rio de Janeiro, 23 ago. 2007.

enredo, temas, personagens, espaços, todos bem definidos. A peça foi elaborada pelo grupo, numa produção coletiva, a partir de textos de jornais, revistas, documentos oficiais, músicas que constituíram um roteiro inicial, mas que poderia ser construído a cada apresentação do espetáculo, no momento mesmo de sua encenação.

\*\*\*

É inegável o mérito do grupo Tá na Rua ao elaborar uma peça com temáticas que dialogaram com o período em que foi produzida e também com o pós-1964 no Brasil, quarenta anos depois, com imagens que conseguem ser belas e impactantes, produzindo representações e sentidos que sugerem outra memória para a época, diferente daquela propagada pelos discursos oficiais. Como será possível perceber ao longo desta dissertação, a memória do período representada pelo espetáculo é aquela da perspectiva de Haddad, em consonância com as leituras e interpretações forjadas a partir do material bibliográfico, iconográfico e musical recolhido para a pesquisa de texto. Como afirmamos anteriormente, essa é uma das possíveis interpretações sugeridas pelas fontes recolhidas nesta pesquisa: tomando a História como mestra da vida, o grupo pretendeu materializar a importância do voltar ao passado para entender o presente, o mundo em que vivemos. Porém, ao entrecruzar fontes, ligar e confrontar sinais, pistas, indícios, esta dissertação apresentará outra leitura.

Licko Turle, ator do Tá na Rua, afirma:

Com a possível mudança política, social e econômica que era anunciada para a população brasileira e, sendo o Tá na Rua um grupo artístico comprometido com as questões sociais, o *DND* nasce da necessidade dos seus integrantes (aqueles que faziam parte do coletivo no ano de 2003) de conhecerem a biografia do grupo e os processos que levaram à criação e desenvolvimento da linguagem teatral por eles praticada.<sup>18</sup>

O rastro deixado por Licko Turle nos fez voltar aos documentos recolhidos durante a pesquisa<sup>19</sup>, procurando pistas que auxiliassem a pensar o espetáculo como uma possível

---

<sup>18</sup> TURLE, Licko. Dar não dói, o que dói é resistir ou Em paz com a ditadura. In: TURLE, Licko; TRINDADE, Jussara (orgs.). *Tá na Rua: teatro sem arquitetura, dramaturgia sem literatura e ator sem papel*. Rio de Janeiro: Instituto Tá na Rua, 2008, p. 206.

<sup>19</sup> Esta pesquisa sobre o grupo Tá na Rua e a peça *Dar não dói, o que dói é resistir* vem sendo desenvolvida desde 2007, a partir do desdobramento do projeto intitulado *Dar não dói, o que dói é resistir do grupo teatral Tá na Rua: política e engajamento no Brasil republicano*, vinculado ao projeto da professora Kátia Paranhos, *Teatro e trabalhadores: uma relação tão delicada (grupos de teatro, militância e engajamento no Brasil republicano)*, que objetiva estabelecer uma discussão acerca dos significados das práticas político-culturais dos grupos teatrais do ABC paulista, bem como investigar a proliferação de grupos de teatro popular a partir da década de 1970 no Brasil. A pesquisa esteve integrada ao Programa de Bolsa de Iniciação Científica e Tecnológica (BIC), sob fomento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (Fapemig),

escrita autobiográfica, que pretendeu construir uma memória sobre a história do Tá na Rua. Assim, documentos textuais, como cartas, diários, anotações de trabalhos, produções intelectuais dos integrantes do grupo e de terceiros, notícias veiculadas em jornais, bem como documentos iconográficos (fotografias, cartazes, pôsteres) e audiovisuais (registros das apresentações do espetáculo *Dar não dói, o que dói é resistir*) e os documentos orais (entrevistas e depoimentos) — a maioria recolhida no Centro de Documentação e Memória do Grupo Tá na Rua<sup>20</sup>, onde os documentos disponíveis e/ou disponibilizados para o público reúnem um conjunto de registros sobre a trajetória do grupo e de Amir Haddad, inclusa aí uma generosa massa documental produzida por pessoas que se ligaram (umas mais, outras menos) com o Tá na Rua, podem ser analisados para que neles se recolham rastros de uma escrita autobiográfica.

Como a maior parte dessa documentação foi produzida dentro do grupo, entendemos ser necessário pensar esses documentos como construções sociais constantemente ressignificadas, como resultado de operações de seleção, classificação e apresentação nas quais a afirmação de uma identidade se tornou elemento importante para a elaboração e disponibilização de todo esse material. Consideramos que a organização desse acervo é uma prática do grupo que também entra na construção da memória e da história do Tá na Rua. Daí a importância em se ter um olhar crítico sobre esses documentos. É preciso estar alerta para o que ressaltou Jacques Le Goff em outro contexto:

O documento não é inócuo. É, antes de mais nada, o resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, da história, da época, da sociedade que o produziram, mas também das épocas sucessivas durante as quais continuou a viver, talvez esquecido, durante as quais continuou a ser manipulado, ainda que pelo silêncio. O documento é uma coisa que fica, que dura, e o testemunho, o ensinamento (para evocar a etimologia) que ele traz devem ser em primeiro lugar analisados, desmistificando-lhe o seu significado aparente. O documento é monumento. Resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro — voluntária ou involuntariamente — determinada imagem de si próprias.<sup>21</sup>

Afinal, qual(is) leitura(s) o Tá na Rua fez do seu passado? Qual representação, identidade, memória criou de si? E como é possível apreendê-las a partir de *Dar não dói, o que dói é resistir*? Procurando decifrar não somente o que é representado, mas sobretudo

---

edital universal 2007 e 2008, e também ao Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica da Universidade Federal de Uberlândia (PIBIC/Fapemig/UFU), de março de 2009 a fevereiro de 2010.

<sup>20</sup> O Centro de Documentação e Memória do grupo Tá na Rua é sediado em uma sala do Teatro Glaucê Rocha, na Avenida Rio Branco, n. 179, Centro, Rio de Janeiro.

<sup>21</sup> LE GOFF, Jacques. *História e memória*. 5. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2003, p. 537-538.

como e por que é<sup>22</sup>, procuramos realizar, como metodologia de trabalho, o entrecruzamento de diferentes tipologias de fontes, especialmente as iconográficas e as orais.

O *corpus* iconográfico desta pesquisa contou com um total de 1.335 fotografias digitais, coloridas e todas sem indicação de autoria, disponíveis no acervo do grupo e produzidas a partir das apresentações realizadas em 2004 nos seguintes espaços: Armazém (Rio de Janeiro, janeiro), Lona Cultural Bangu (Rio de Janeiro, fevereiro), Palácio Gustavo Capanema (Rio de Janeiro, 31 de março), Circo Voador (Rio de Janeiro, agosto e setembro), Assembleia Legislativa do Rio de Janeiro (12 de setembro) e Praça do Liceu (Campos dos Goytacazes/RJ, 17 e 18 de dezembro). A criação desse *corpus* foi uma opção metodológica importante para a conexão das fotografias, estabelecendo comparações, confrontações, cruzamentos. É pertinente deixar claro que as análises, nesta dissertação, são resultado do manuseio da totalidade dessas imagens em cada série e do *corpus* como um todo<sup>23</sup>, em diálogo com os documentos textuais e audiovisuais.

Ao tomarmos as fotografias<sup>24</sup> como documentos visuais que possibilitam a investigação e reflexão acerca da linguagem teatral do Tá na Rua, foi preciso, como recomenda Ana Maria Mauad, pensá-las como imagens-documentos e imagens-monumentos:

No primeiro caso, considera-se a fotografia como índice, como marca de uma temporalidade passada, na qual objetos, pessoas, lugares nos informam sobre determinados aspectos desse passado — condições de vida, moda, infra-estrutura urbana ou rural, condições de trabalho etc. No segundo caso, a fotografia é um símbolo, aquilo que, no passado, a sociedade estabeleceu como a única imagem a ser perenizada para o futuro. Sem esquecer jamais que todo documento é

<sup>22</sup> Ver FOUCAULT, Michel. Introdução. In: *A arqueologia do saber*. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008, p. 1-20.

<sup>23</sup> Como afirmamos, essas fotografias digitais foram recolhidas no acervo do Tá na Rua, mas a maioria delas não estava disposta em pastas com nomes dos locais e as datas de apresentação; tampouco seguiam necessariamente a ordem em que as cenas foram apresentadas no espetáculo. Esse trabalho foi feito por nós: entrecruzamos as fotografias com os roteiros das apresentações, procuramos identificar os espaços onde foram realizadas e pesquisamos as datas em que elas ocorreram. Com essas informações levantadas, criamos, então, um *corpus* iconográfico constituído por seis pastas que remetem ao local de apresentação. Dentro de cada pasta, separamos as fotografias pelas cenas do espetáculo que elas representam e tentamos, na medida do possível, remontar a ordem em que as cenas foram apresentadas.

<sup>24</sup> Ao analisarmos as fotografias, levamos em consideração as sugestões teórico-metodológicas para leituras de imagens propostas por Ana Maria Mauad e Laurent Gervereau. Porém, como destaca Gervereau, cada pesquisador deve criar a sua grade de análise própria e adequada a cada *corpus* de imagens. Ver MAUAD, Ana Maria. *Sob o signo da imagem: a produção da fotografia e controle dos códigos de representação social da classe dominante, no Rio de Janeiro, na primeira metade do século XX*. 1990. 340 f. Dissertação (Mestrado em História) – UFF, Rio de Janeiro, 1990 e GERVEREAU, Laurent. *Voir, comprendre, analyser les images*. Paris: La Découverte, 1994.

monumento, se a fotografia informa, ela também conforma uma determinada visão de mundo.<sup>25</sup>

As entrevistas — aquelas realizadas por nós e por outros, ao longo da trajetória do grupo — também se constituíram como documentos importantes para a nossa reflexão. Nossa intenção, ao realizá-las e utilizá-las com destaque nesta dissertação, não foi estabelecer o que é verdadeiro ou falso, confirmações e negações, mas ouvir o que os atores do Tá na Rua — especialmente aqueles da “terceira geração” do grupo, que ingressaram na trupe a partir da participação em oficinas oferecidas pelo Tá na Rua a partir de 2000 — têm a dizer sobre suas vidas, suas escolhas, como percebem o grupo e o espetáculo em estudo. Isso porque, em nossas pesquisas, não encontramos as memórias desses atores nos materiais disponíveis sobre o grupo, que dão atenção especial à memória de Amir Haddad.

Trabalhamos com um conjunto de trajetórias individuais, mas, que ao serem entrecruzadas, permitem pensar uma memória do grupo. Com isso não queremos dizer que o grupo é homogêneo, mas procuramos mostrar que há uma visão que se fez — ainda que com conflitos e embates, o que pode ter relação até mesmo com a alta rotatividade de pessoas que entram e saem do Tá na Rua na sua trajetória — hegemônica nele e sobre ele. Isso porque, como historiadores, precisamos ter um olhar crítico sobre o passado; devemos procurar entender os registros das ações do grupo a partir de uma análise crítica dos documentos recolhidos que se transformaram em fontes para o trabalho historiográfico e que revelam tensões, lembranças, esquecimentos, silêncios.<sup>26</sup>

Tendo em vista que a escolha dos testemunhos como opção metodológica pode suscitar dúvidas em relação à rememoração do passado, procuramos pensá-los a partir de uma perspectiva que considera alguns aspectos acerca da memória: consciente ou inconscientemente, há uma seleção do que deve ser lembrado e do que deve ser esquecido;

---

<sup>25</sup> MAUAD, Ana Maria. Através da imagem: fotografia e história interfaces. *Tempo*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, 1996, p. 8. Disponível em <[http://www.historia.uff.br/tempo/artigos\\_dossie/artg2-4.pdf](http://www.historia.uff.br/tempo/artigos_dossie/artg2-4.pdf)>. Acesso em: 15 jun. 2011, p. 1-15. Ver também MAUAD, Ana Maria. O olhar engajado: fotografia contemporânea e as dimensões políticas da cultura visual. *ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte*, v. 10, n. 16, Uberlândia, jan./jun. 2008, p. 33-50.

<sup>26</sup> Sobre diferentes perspectivas acerca do conceito de memória e da metodologia desenvolvida pela História Oral, sobretudo acerca do manejo dos testemunhos, ver POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, 1989, p. 3-15; SEIXAS, Jacy Alves de. Percursos de memórias em terras de história: problemáticas atuais. In: BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia (orgs.). *Memória e (re)sentimento: indagações sobre uma questão sensível*. Campinas: Unicamp, 2004, p. 37-58, PORTELLI, Alessandro. Tentando aprender um pouquinho: algumas reflexões sobre a ética na história oral. *Projeto História*, São Paulo, n. 15, 1997, p. 13-49 e AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de M. (orgs.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Fundação Carlos Chagas, 1996.

toda memória individual existe a partir da interação com a sociedade, recebendo influências externas, e assim também é seletiva; ao construírem suas memórias, os sujeitos levam em consideração a relação entre passado e presente e, ao serem articuladas, as memórias podem sofrer modificações em função do momento presente. Como acentua Portelli, “fontes orais contam não apenas o que o povo fez, mas o que queria fazer, o que acreditava estar fazendo e o que agora pensa que fez”<sup>27</sup>, ou seja, ao narrarem sobre si mesmos, os sujeitos deste estudo selecionaram o que lhes interessava dizer no momento presente, levando em consideração também a finalidade a que se destinavam os seus depoimentos. Como até os silêncios são indícios para os historiadores, tivemos o cuidado de entrecruzar diversas tipologias de fontes não para chegarmos ao fato ou ao que realmente aconteceu, mas para acessarmos as lutas de representações<sup>28</sup> travadas por diferentes sujeitos e destacarmos aspectos recorrentes que acabaram por cristalizar uma opinião sobre o teatro do Tá na Rua.

Concordamos com Michael Pollak quando ele relaciona identidade com “imagem de si, para si e para os outros”:

Se assimilarmos aqui a identidade social à imagem de si, para si e para os outros, há um elemento dessas definições que necessariamente escapa ao indivíduo e, por extensão, ao grupo, e este elemento, obviamente, é o Outro. Ninguém pode construir uma auto-imagem isenta de mudança, de negociação, de transformação em função dos outros. A construção da identidade é um fenômeno que se produz em referência aos outros, em referência aos critérios de aceitabilidade, de administrabilidade, de credibilidade, e que se faz por meio da negociação direta com os outros. Vale dizer que memória e identidade podem perfeitamente ser negociadas, e não são fenômenos que devam ser compreendidos como essências de uma pessoa ou de um grupo.<sup>29</sup>

Por tudo o que foi dito até aqui, acreditamos ser possível tomar as entrevistas como testemunhos da “memória de si” do grupo Tá na Rua. Também julgamos pertinente

<sup>27</sup> PORTELLI, Alessandro. O que faz a história oral diferente. *Projeto História*, n. 14, São Paulo, Edusc, fev. 1997, p. 31.

<sup>28</sup> “As lutas de representações têm tanta importância como as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe, ou tenta impor, a sua concepção de mundo social, os valores que são os seus e o seu domínio.” CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa/Rio de Janeiro: Difel/Bertrand Brasil, 1990, p. 17.

<sup>29</sup> POLLAK, Michael. Memória e identidade social. *Estudos Históricos*, v. 5, n. 10, Rio de Janeiro, 1992, p. 204. Importa lembrar que também levamos em consideração que “os vários aspectos de uma vida não são suscetíveis a uma narração linear, não se esgotam numa única representação, na idéia de uma identidade. Ao construírem biografias, os historiadores devem estar atentos aos perigos de formatar seus personagens e de induzir o leitor à expectativa ingênua de estar sendo apresentado a uma vida marcada por regularidades, repetições e permanências.” AVELAR, Alexandre de Sá. *A biografia como escrita da História: possibilidades, limites e tensões*, p. 162. Disponível em: <<http://www.ufes.br/ppghis/dimensoes/data/uploads/Dimensoes%2024%20-%207%20Alexandre%20de%20Sa%20Avelar.pdf>>. Acesso em: 23 jul. 2011.

articular os depoimentos com a categoria de geração. Entendendo que a história do Tá na Rua é formada por pessoas de gerações distintas e que interagem de certa forma, percorremos o conceito de geração e tentamos perceber como ele entra na elaboração da linguagem do grupo. Isso porque concordamos com a perspectiva de Jean-François Sirinelli que, ao indagar se “a geração é uma peça da ‘engrenagem do tempo’”, aponta que esse conceito deve ser pensado tanto no seu sentido biológico como no cultural:

Certamente a geração, no sentido “biológico”, é aparentemente um fato natural, mas também um fato cultural, por um lado modelado pelo acontecimento e por outro derivado, às vezes, da auto-representação e autoproclamação: o sentimento de pertencer — ou ter pertencido — a uma faixa etária com forte identidade diferencial.<sup>30</sup>

Especialmente no caso do Tá na Rua e do momento de concepção e apresentação de *Dar não dói, o que dói é resistir*, julgamos pertinente pensar nesse sentido de geração, posto que o grupo estava constituído por duas gerações distintas: uma, aquela de Haddad, que teve uma formação, ainda que não formal, no âmbito teatral, circulou por diferentes teatros, elaborou diversas peças, dirigiu vários espetáculos e viveu o período de ditadura militar brasileira; outra, mais jovem, que chegou ao grupo muitas vezes pela curiosidade, por querer viver o diferente, que não necessariamente teve uma formação teatral e que não viveu o período militar, elaborando as suas memórias não a partir da experiência de vida, mas do estudo acerca do período. Além de Amir Haddad, entrevistamos cinco atores que participaram do espetáculo, todos eles nascidos, provavelmente, entre o final da década de 1970 e o início da década de 1980.

Alexandre Santini, carioca, entrou no Tá na Rua em 2001, quando descobriu no grupo uma possibilidade de linguagem para falar de coisas que ele julgava interessantes. Formado em Teatro pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UniRio), tem uma trajetória de vida e familiar que transita entre o universo teatral e o político: seu pai militou ativamente na resistência à ditadura militar e sofreu as consequências disso. Cresceu convivendo com pessoas próximas ao seu pai que também militaram no período ditatorial. Santini não teve somente uma formação acadêmica em teatro. Concomitantemente ao curso, ele trabalhou com performances ligadas a coletivos de intervenção urbana e, alguns meses antes de entrar para o Tá na Rua, esteve no México desenvolvendo um trabalho com um coletivo de artistas de diversos países da América Latina.

---

<sup>30</sup> SIRINELLI, Jean-François. A geração. In: BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia (orgs.). *Memória e (re)sentimento*, op. cit., p. 133.

Ana Cândida, paulista, é formada em Direito e trabalhava como advogada em um escritório de São Paulo. Ao mesmo tempo em que cursava a graduação, ela participava da Escola Livre de Teatro de Santo André e, ao se tornar bacharel em Direito, decidiu ir para o Rio de Janeiro procurar pelo Tá na Rua ou pelo Centro Teatro do Oprimido, de Augusto Boal. Cândida começou a participar das oficinas e ensaios do grupo em 2004 e atuou como atriz pelo Tá na Rua, pela primeira vez, na apresentação de *Dar não dói, o que dói é resistir* no evento de 31 de março no Prédio do MEC. Além de atriz, Ana Cândida trabalha na parte jurídica e administrativa do Instituto Tá na Rua.

A gaúcha Ingrid Medeiros, que quando da realização da entrevista tinha 32 anos, é bailarina de formação e entrou para o Tá na Rua em 2005, estreando em *Dar não dói, o que dói é resistir* em 2006, na apresentação na cidade de Resende. Apesar de já ter trabalhado com circo-teatro, a atriz, que conheceu o Tá na Rua por acaso, através do convite de uma amiga para fazer uma aula de “dança-teatro”, fascinou-se pelo grupo, por sua linguagem e pela disponibilidade que a pessoa deve ter.

Se Alexandre Santini, Ana Cândida e Ingrid Medeiros, de uma forma ou de outra, tiveram um contato com o “mundo artístico” antes de entrarem para o Tá na Rua, o publicitário Paulinho de Andrade assistiu a uma peça de teatro pela primeira vez em 2002, quando chegou para morar no Rio. O seu contato com o Tá na Rua se deu a partir da amizade com dois integrantes do grupo: Disnael dos Anjos e Alessandro Persan. Passou então a fazer oficina com o sonoplasta do grupo, Roberto Black, durante dois anos. Posteriormente, quando participou de uma oficina com Amir Haddad, o publicitário se interessou mesmo pelo teatro e pela linguagem desenvolvida pelo Tá na Rua e foi se envolvendo mais. Em relação ao espetáculo *Dar não dói, o que dói é resistir*, Paulinho de Andrade chegou como assistente de produção de Licko Turle. Ele era responsável por fazer o lanche para o grupo, comprar alguma coisa que precisava, ou seja, ele acompanhava o grupo nas apresentações, mas não atuava como ator, o que só aconteceu depois, provavelmente em 2006.

Yasmini Andrade, 27 anos, nascida em Florianópolis, é uma depoente que praticamente nasceu no teatro. Com quatro anos de idade ela já frequentava as salas de espetáculos. Começou a cursar Artes Cênicas, mas não terminou porque resolveu mudar para a capital carioca. Apesar de já conhecer o trabalho do Tá na Rua, o contato se deu a partir do convite de uma amiga para fazer uma oficina com o grupo em 2005. Como



Yasmini Andrade também era dançarina, ela se identificou muito com a linguagem do Tá na Rua que, para ela, está permeada por dança, teatro e liberdade.

\*\*\*

Partindo da hipótese central deste trabalho, de que, ao elaborar *Dar não dói, o que dói é resistir*, o grupo Tá na Rua procurou construir uma memória de si, vinculando a sua imagem a um “teatro sem arquitetura, dramaturgia sem literatura e ator sem papel”, analisamos como o Tá na Rua associou o seu surgimento com o período histórico de ditadura militar. Para tanto, mostramos que, embora o grupo tenha se colocado como vanguarda, como pioneiro em um teatro realizado em espaços abertos, esse foi um movimento característico das décadas de 1960 e 1970 no Brasil e no mundo. Também examinamos qual a imagem de Amir Haddad foi criada por ele mesmo, pelos atores do Tá na Rua e pela mídia. As reflexões lançarão luz também na concepção, elaboração e apresentações de *Dar não dói, o que dói é resistir*, com o intuito de problematizarmos as versões do grupo de um teatro livre, espontâneo, em que não há papéis definidos para cada ator e que está aberto à participação do público. Certos de que não somente os documentos produzidos pelo próprio grupo são indícios de sua história, também percorremos as matérias jornalísticas, através das quais podemos apreender como o público — especialmente os jornalistas — percebe o Tá na Rua e como pode ajudar a consolidar um lugar para o grupo no contexto teatral brasileiro.

Optamos, como o leitor poderá perceber, por uma narrativa nada convencional para o âmbito acadêmico. Ao invés de formatar o texto em dois ou três capítulos que agrupassem questões-chaves, buscamos uma exposição mais solta, mas, nem por isto, despreocupada e/ou negligente com os aspectos teóricos e conceituais que o ofício do historiador exige. Essa escolha se constituiu, principalmente, como uma tentativa de não centralizar a figura de Amir Haddad no nosso texto da dissertação. Ao realizarmos um movimento de ida e volta em sua trajetória artística, acreditamos ter sido possível nos distanciar, em certa medida, de uma centralização do diretor teatral. Para chegarmos nesse resultado, essa estrutura que chamamos de seções, e não de capítulos, nos pareceu a opção mais viável.<sup>31</sup>

---

<sup>31</sup> Nos documentos, de maneira geral, Amir Haddad aparece como uma figura com destaque e legitimidade — em depoimentos feitos por integrantes do grupo ou por algum intérprete/comentador —, sendo reverenciado como um ícone e como o principal responsável pela linguagem desenvolvida pelo Tá na Rua. Por essa e outras razões, é imprescindível que este trabalho lhe conceda atenção diferenciada — até mesmo em razão das fontes o citarem com muita recorrência, algo que não acontece com outras pessoas ligadas ao grupo, que acabam quase que por ter uma existência marginal ao reconhecimento público do grupo. Não que

Mas é importante deixar claro que as seções seguem uma lógica e uma ordem de pensamento. Assim, as seções 1 a 5 contemplam a “pré-história” do Tá na Rua, quando partes significativas de sua formação e dos elementos da linguagem teatral concebida pelo grupo se desenvolveram. Nas seções 6 a 12, procuramos situar o Tá na Rua no contexto de seu surgimento, passando por suas concepções políticas e estéticas, o diálogo que estabelece com outras práticas e as noções e características do teatro popular por ele realizado. Nas seções 13 a 15, tratamos da concepção e elaboração de *Dar não dói, o que dói é resistir*: como se deu a escolha do tema, a pesquisa histórica feita para a escrita do roteiro, as perspectivas históricas de diferentes gerações. Já nas seções 16 a 18 procuramos problematizar os elementos que identificamos como chaves no discurso do grupo e sintetizados nas apresentações de *Dar não dói, o que dói é resistir*: o papel do narrador, o ator disponível e a participação do público. Por fim, na seção 19, percorremos alguns jornais na busca de textos que tratassem sobre o espetáculo *Dar não dói, o que dói é resistir*. Examinamos esses textos, que fornecem pistas de como a peça foi recebida no momento em que foi encenada, procurando compreender os seus significados.

---

nossa intenção fosse reiterar isso, mas não conseguimos escapar totalmente desses aspectos ao analisarmos as fontes disponíveis e o que elas apresentam.

# 1. “Nós somos um grupo que nascemos durante o mais duro período da ditadura militar brasileira”: Rio de Janeiro, 1980.

Na cidade de Resende, no estado do Rio de Janeiro, durante o VI Festival de Teatro de Resende em 2006, o ator e diretor Amir Haddad, ao apresentar o espetáculo *Dar não dói, o que dói é resistir*, do grupo Tá na Rua, disse ao público presente: “Nós somos um grupo que nascemos durante o mais duro período da ditadura militar brasileira. Nascemos justamente pra discutir essas questões e pra tirar o teatro da prisão que ele estava.”<sup>32</sup> Essa fala, que sintetiza um vasto número de discursos pronunciados em apresentações, de afirmações presentes em materiais gráficos e de divulgação e declarações feitas durante entrevistas, é indicativa de uma possível biografia que o grupo Tá na Rua procurou construir para si, relacionando o período histórico de ditadura militar com o seu surgimento e com as escolhas de Amir Haddad durante a sua trajetória artística, que pode ser analisada a partir desse espetáculo.

No Rio de Janeiro de 1980, um grupo de jovens — muitos deles com alguma experiência no fazer teatral — montou o grupo Tá na Rua<sup>33</sup>, com olhares diferentes sobre espaço cênico, dramaturgia, jogo do ator, relação com o público e processo de criação de peças. Algumas inquietações do coletivo estavam fundamentadas na linha de trabalho de um de seus fundadores, Amir Haddad, que “gosta de se colocar como questionador e, em dada medida, reinventor do teatro brasileiro”<sup>34</sup>; outras tiveram origem no grupo Niterói, que se dedicava à pesquisa teatral e é tido como o precursor do Tá na Rua. As reuniões para se discutir textos teatrais, as práticas e experimentações de atores, os constantes questionamentos sobre o lugar do teatro na sociedade e as conversas sobre o significado dos espaços de teatro alimentaram os ânimos que impulsionaram tentativas de empreender experimentações com a linguagem teatral.

Assim, antes de abrir a trouxa do Tá na Rua e expor suas particularidades, ressaltamos a importância de discorrer acerca da “pré-história” do grupo, momento em que o processo de formação conjunta dos seus primeiros membros, marcado pela discussão e a abordagem crítica do teatro no contexto dos anos 1970, elucida elementos que se tornaram significativos na linguagem concebida por esses teatreiros.

<sup>32</sup> Ver gravação do espetáculo *Dar não dói, o que dói é resistir* no VI Festival de Teatro de Resende. Resende, 2006. 1 DVD (son., color.). Acervo Tá na Rua.

<sup>33</sup> Os fundadores do grupo Tá na Rua são Amir Haddad, Ana Carneiro, Artur Faria, Betina Weissman, Ricardo Pavão, José Carlos Gondim, Lucy Mafra, Marilena Bibas, Rosa Douat e Sérgio Luz. Desde o surgimento, o grupo é dirigido por Amir Haddad.

<sup>34</sup> MOURA, Dalwton. Shakespeare cordelista. *Diário do Nordeste*, Caderno 3, 26 nov. 2006. Disponível em: <<http://diariodonordeste.globo.com/materia.asp?codigo=384712>>. Acesso em: 10 jun. 2011.

## 2. “Eu acho que o *SOMMA* é a base de tudo o que veio depois”: um divisor de águas

Em 15 de maio de 1974 estreou, no Teatro João Caetano, no Rio de Janeiro, o espetáculo *Somma* ou *Os melhores anos de nossas vidas*, com o grupo O Teatro Mágico<sup>35</sup> e coordenação de Amir Haddad, que estava motivado a resolver questões relativas ao modo de produção de peças teatrais, a partir de um trabalho coletivo, e a desenvolver uma dramaturgia aberta — passível de muitas leituras e óticas diferenciadas da plateia e que permitiria constante integração do público. A estrutura dramatúrgica de *Somma* foi construída a partir de diversas cenas de textos teatrais<sup>36</sup> que, na maioria, já haviam sido encenadas por Amir Haddad. Podemos dizer que o roteiro de *Somma* foi organizado a partir de uma colagem<sup>37</sup> de textos, com “falas” que poderiam ser inseridas durante a encenação, servindo, ora para introduzir comentários, ora para marcar mudança de ritmo e assunto. Essa dramaturgia de *Somma* era composta por fragmentos de textos e de cenas que poderiam ou não ser apresentados, dependendo da fluência do espetáculo.

A essa dramaturgia “fragmentada” e aberta se acrescentava o arranjo do espaço cênico. Nos locais destinados às apresentações, encontravam-se, à disposição do público, “araras” com roupas e adereços, móveis, equipamentos de iluminação e sonorização e cópias do roteiro de *Somma*. Além disso, os espetáculos eram encenados a partir da ideia de supressão da plateia; assim, o “espectador” que se sentisse à vontade para interagir, a ponto de encarnar um personagem de improviso, poderia participar do fazer teatral. E havia também um jogo de inversão de papéis, em que os personagens podiam ser interpretados por qualquer ator, dependendo dos caminhos que a apresentação tomasse em dada ocasião.

<sup>35</sup> O Teatro Mágico foi um grupo teatral composto por ex-alunos de Amir Haddad da Escola de Teatro da Fefierj (atual UniRio) e dirigido por José Luiz Coelho Ligiéro.

<sup>36</sup> São obras dramáticas de diversas nacionalidades, épocas e gêneros: *Agamênon*, de Ésquilo; *O tango*, de Slawomir Mrozec; *Numância*, de Miguel de Cervantes; *O marido vai à caça*, de Feydeau; *Festa de aniversário*, de Harold Pinter; *Fim de jogo*, de Samuel Beckett; *Síndica, qual é a tua?*, de Luis Carlos Góes; algumas peças de Getúlio Alho, como: *No paço*, *O jacaré dorminhoco*, *O espelho mágico ou a mulher e a vassoura* e *O refrigerante*; *Depois do corpo*, de Almir Amorim; *A construção*, de Altimar Pimentel; *Às armas* e *Prece para Nossa Senhora das Graças*, de Miguel Oniga; *A passagem da rainha*, de Antônio Bivar; *A dama do camarote*, de Castro Viana e *A regadeira*, de domínio público. Acervo Tá na Rua.

<sup>37</sup> “Termo de pintura introduzido pelos cubistas, e depois pelos futuristas e surrealistas para sistematizar uma prática artística: a aproximação através da colagem de dois elementos ou materiais heteróclitos, ou ainda de objetos artísticos e objetos reais. [...] Todas essas propriedades da colagem em artes plásticas valem para a literatura e o teatro (escritura e encenação). Em lugar de uma obra ‘orgânica’ e feita com um só pedaço, o dramaturgo cola fragmentos de textos oriundos de todos os lados: artigos de jornais, outras peças, gravações sonoras etc.” PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 51-52.

Segundo Amir Haddad, um dos motivos que o levaram a criar *Somma* estava relacionado com o período de ditadura militar brasileira:

Eu estava querendo ver o que eu tinha feito no período de liberdade política e artística no país, fazer uma revisão, por isso se chamava *SOMMA ou os melhores anos de nossas vidas*, porque a gente não poderia imaginar nunca que fôssemos viver uma ditadura tão violenta como essa que nós vivemos. E nós que estávamos nesse momento no máximo, nós estávamos no nosso máximo, os diretores brasileiros estavam no máximo de sua produção, levamos uma porrada muito grande, muito forte, tivemos que engolir um sapo gigantesco.<sup>38</sup>

O espetáculo, que ficou em cartaz durante trinta e cinco dias, dividiu a opinião da crítica especializada, em parte por romper com os padrões hegemonicamente estabelecidos e reconhecidos como resultado de uma evolução na arte de representar, mas também por propor uma nova configuração estética para o jogo teatral.

Sem nenhuma dúvida, *SOMMA ou os melhores anos das nossas vidas* (como sempre acontece com os trabalhos de Amir) é uma experiência capaz de contribuir para um novo impulso de revitalização da nossa linguagem cênica. E sendo que desta vez com uma matéria-prima generosa e fraternal, sem o fechamento neurótico e agressivo que caracterizava os trabalhos da antiga Comunidade<sup>39</sup>. O resultado da *SOMMA* é um gesto de amor. Podemos discordar, aqui e ali, de como esse gesto é expresso. Mas nunca ficarmos indiferentes a ele. E se conferimos a *SOMMA* (em lugar de embarcar no fascinante convite do grupo: “Venha somar, não conferir”) é exatamente com a intenção de, em conferindo, poder somar melhor.<sup>40</sup>

“Venha somar, não conferir”: o *slogan* de lançamento de *SOMMA ou os melhores anos de nossas vidas* é uma sutil e ingênua chantagem emocional, que pretende de antemão imputar ao espectador a culpa pelas eventuais restrições que este possa vir a levantar a respeito do trabalho do jovem grupo liderado por Amir Haddad: se não gostar, é porque não soube vir com a atitude certa. [...] É verdade, porém, que *SOMMA* escapa, num certo sentido, aos critérios de avaliação crítica (quer por parte do crítico profissional ou do espectador comum). Não por exigir do visitante uma atitude particularmente *somatória*, e sim por não ser, no fundo, uma realização teatral, e sim, uma obra aleatória, um *work in progress*, que se modifica substancial e imprevisivelmente de um dia para o outro, e sobretudo que em última análise não inclui o espectador na sua equação criativa, e sim esgota-se no circuito fechado da própria equipe que participa do processo. A iniciativa inscreve-se na moderna corrente que apenas utiliza certas técnicas teatrais, mas com objetivos muito diferentes de um resultado propriamente teatral. Trata-se de espécie privilegiada de contato humano e de sensibilização, que os enriqueça e gratifique a todos, e faça desabrochar livremente o seu instinto lúdico. [...] A contradição que vejo nesse tipo de experiência de um grupo que se reúne com fins específicos (embora

<sup>38</sup> HADDAD, Amir. Entrevista concedida ao curso “Teatro e comunidade”, coordenado pelo prof. Dr. Zeca Ligiero na UniRio. Rio de Janeiro, set. 2003. Acervo Tá na Rua.

<sup>39</sup> O grupo A Comunidade, formado por Amir Haddad, Aylton Escobar, João Rui Medeiros, Marcos Flaksman, Paulo Afonso Grisolli e Tite de Lemos. Foi um importante coletivo teatral carioca que estreou em 1968 apresentando o espetáculo *Parábola da Megera Indomável*.

<sup>40</sup> CONRADO, Aldomar. *SOMMA ou os melhores anos das nossas vidas*. *Diário de Notícias*, 19 maio 1974. Acervo Tá na Rua.

provavelmente não conscientizados) de autogratificação é que ela é insuscetível de ser extrapolada para fora do próprio grupo. Assistir a ela não significa penetrar na sua essência. Na verdade, assistir a ela não tem, para quem assiste, maior interesse do que o de mera curiosidade, ou de adesão a um modismo. [...] Não consigo entender o que possa ter levado Amir Haddad a fazer um picadinho requeijado das suas encenações anteriores, em vez de iniciar esta nova fase do seu trabalho com um texto ou roteiro original. Para quem conheceu as montagens originais de *Tango*, *A Construção*, *Fim de Jogo*, etc., as pequenas pílulas destas peças que são aqui servidas resultam deprimentemente pobres no inevitável confronto com a lembrança das primeiras versões, infinitamente mais valorizadas em todos os sentidos, além de fortalecidas pelo seu enquadramento no esquema completo das respectivas obras. E para quem não conhece as peças, simplesmente nada disso faz sentido, pois faltam-lhe as referências indispensáveis para saber de que se trata, uma vez que as cenas escolhidas não constituem em si unidades ou situações dramáticas autodefinidas. O mesmo fator invalida o interesse das cenas de obras inéditas de jovens autores como Luiz Carlos Góes, Getúlio Alho, Antônio Bivar, que fora do contexto das peças a que pertencem tornam-se desprovidas de sentido.<sup>41</sup>

Percebemos que, enquanto para Aldomar Conrado, o espetáculo *Somma* teve o mérito de propor uma linguagem cênica que poderia revitalizar o teatro brasileiro naquele momento, Yan Michalski parece não ter reconhecido o trabalho como teatro, associando-o a um modismo e não a um roteiro original que, segundo ele, Amir Haddad poderia ter proposto. Vemos aqui, por parte de setores da crítica, uma dificuldade em aceitar um trabalho diferenciado como arte cênica e indícios de como estava o cenário teatral naquele momento.<sup>42</sup>

O caráter de improvisação foi perseguido por Amir Haddad e seus companheiros ao longo dos anos e se tornou, tempos depois, uma das principais características herdadas pelo Tá na Rua por conta dessas experiências. Foram essas mesmas vivências com formas de improvisações de textos, atores, encenações, relações com o público, testes de figurinos, que permitiram, naquela época, desenvolver uma linguagem que, dentre outras coisas, dificultava e confundia o trabalho de censura:

Toda semana você tinha que ter um certificado da censura pra poder funcionar, eles te davam semanalmente. Não nos deram naquela semana. Falaram: “você não está proibido”, “ah, então me dá a liberação”, “não, também não posso lhe dar a liberação”, “então eu to proibido?”, “não, você não está proibido, só que a liberação ainda não saiu” e ficou assim.<sup>43</sup>

<sup>41</sup> MICHALSKY, Yan. Somando e conferindo. *Jornal do Brasil*, 21 maio 1974. Acervo Tá na Rua.

<sup>42</sup> A relação da crítica teatral com os teatros não convencionais será analisada posteriormente.

<sup>43</sup> PAVÃO, Ricardo. Depoimento extraído de *TÁ NA RUA: Teatro sem arquitetura, dramaturgia sem literatura, ator sem papel*. Projeto Memória Tá na Rua. 2008. 1 DVD (son., color.).

Os censores, por conta das especificidades que as apresentações demonstravam — o controle dos resultados era impossível e indesejável —, acompanharam o espetáculo praticamente todos os dias. Enquanto ele esteve em cartaz, dividiu a opinião dos carrascos em relação a censurá-lo ou não, até que, como afirma Ivo Fernandes, “a censura tirou a gente de cartaz.”<sup>44</sup> Esse acontecimento revelou o lugar menor que esse tipo de experimentação teatral ocupava no campo dessa prática artística — que era extremamente heterogêneo — e levou os sujeitos sociais envolvidos a novas considerações acerca de sua arte:

Ricardo Pavão: E aí foram um dos primeiros momentos de hipocrisia da classe artística.

Zeca Ligiéro: Não teve nenhum protesto, não teve nada.

Ricardo Pavão: Nós pedimos a ajuda do sindicato e da classe e tal e eles nos disseram assim, a seguinte resposta, olha só: “é verdade, é muito ruim vocês terem sido proibidos, mas nós já estamos numa luta maior, que é por Calabar, que é uma luta mais contundente, mais nacional. Então nós vamos lutar com Calabar. Vocês, infelizmente, são pequeninhos”, rsrs.

Zeca Ligiéro: E foi uma porrada muito violenta, é como se esse sonho, essa coisa que a gente tava descobrindo, o sistema, os seus colegas dissessem: “isso aí não vale a pena”.<sup>45</sup>

Após uma temporada de trinta e cinco dias, a censura alegou que as alterações feitas no espetáculo não estavam de acordo com o que foi aprovado no ensaio geral e, além disso, mostrava os atores em atitudes obscenas.

O diretor da Divisão de Censura de Diversões Públicas, Rogério Nunes, suspendeu por 20 dias a encenação da peça *SOMMA ou os melhores anos de nossas vidas*, que vinha sendo feita no Teatro João Caetano. O motivo: a peça está sendo conduzida em total discordância com o estabelecido e aprovado no ensaio geral. Segundo a Censura, a marcação foi alterada com o intuito de mostrar personagens em atitudes obscenas, em total desacordo com o que foi previamente apresentado às autoridades policiais. Terminado o prazo de suspensão, os interessados por *SOMMA ou os melhores anos de nossas vidas* poderão procurar as autoridades da Censura e submeter a peça a nova exibição conforme prevê o dispositivo legal.<sup>46</sup>

As atitudes obscenas às quais o documento expedido pelo órgão responsável pela censura se referia foram lembradas por Amir Haddad:

<sup>44</sup> FERNANDES, Ivo. Depoimento extraído de *TÁ NA RUA*, *op. cit.*

<sup>45</sup> Depoimentos extraídos de *TÁ NA RUA*, *op. cit.* Sobre a peça Calabar e a sua relação com a censura, ver MARTINS, Christian Alves. Diálogos entre passado e presente: “Calabar: o elogio da traição” (1973) de Chico Buarque e Ruy Guerra. 2007. 193 f. Dissertação (Mestrado em História) – UFU, Uberlândia, 2007.

<sup>46</sup> Coluna Periscópio. *Diário de Notícias*, 11 jul. 1974. Acervo Tá na Rua.

Um dia um ator ficou muito excitado, ficou pelado, tirou a roupa na frente de um policial. Aí ele falou: “porra, isso agora não dá mais pra eu segurar pra vocês, ficar pelado na minha frente”. Foi aí que eles tiraram mesmo a gente de cartaz, porque não tinha controle, cada dia era de um jeito, cada dia a vida se manifestava de um jeito, era muito interessante.<sup>47</sup>

A partir da proibição de se encenar *Somma* e da consciência de que seria impossível enquadrar o espetáculo censurado em uma forma que não sofresse variações (atendendo aos requisitos repressores ao preço de liquidar com a proposta que foi eleita), o grupo se dispersou e Amir Haddad passou a refletir sobre o momento histórico pelo qual o país passava e também sobre o “rompimento” dele com o teatro profissional.

O grupo se dispersou, entrei na pasmaceira. O cansaço, então, começou a nos vencer. As poucas tentativas que fizemos para nos reunir, antes de outubro, foram inúteis. Estávamos esmagados. A cada instante fica mais difícil um trabalho conjunto: a informação é mais reduzida e o teatro fica mais antigo, rançoso. Chegará um momento em que o nível médio será determinante da mediocridade, sem que precisem utilizar qualquer método de restrição ao teatro. As pessoas vão abandonando, demitindo-se de seus papéis, cansando-se. Quanto tempo mais eu agüentarei?<sup>48</sup>

A relação do grupo O Teatro Mágico e, especialmente, de Amir Haddad, com a censura do regime militar e o que essa interdição significou para os trabalhos posteriores desse diretor, pode ser pensada a partir de uma cena do espetáculo *Dar não dói, o que dói é resistir*.

---

<sup>47</sup> Entrevista concedida ao curso “Teatro e comunidade”, *op. cit.*

<sup>48</sup> HADDAD, Amir citado em LUIZ, Macksen. O teatro vivo de Amir Haddad troca o certo pelo duvidoso. *Jornal do Brasil*, 7 mar. 1975. Acervo Tá na Rua.





**Figura 5:** Sem indicação de autor. **O discurso de Jango.** Circo Voador. Ago. e set. 2004. Rio de Janeiro/RJ. Fotografia digital, 2240 x 1488 pixels, cor. Acervo Tá na Rua.

Esta fotografia, que privilegiou a perspectiva frontal, possibilitando-nos visualizar os personagens de frente, apresenta apenas dois personagens em cena: o da frente, que segura um microfone na mão direita, parece ser o protagonista da cena e tem-se a impressão de que, no momento do registro, ele estava dizendo alguma coisa. O segundo, que aparece com apetrechos militares, como a vestimenta camuflada na cor verde militar, que lembra o uniforme do exército, o capacete em tamanho exorbitante e um pedaço de cano que pode sugerir uma arma, mostra um movimento que conota violência contra o primeiro personagem, impedindo-o de falar com plena liberdade.

O quadro da ação foi limitado por tecidos brancos que formaram um cenário que informam sobre a cena: no tecido à esquerda aparece pichada em preto e em letras maiúsculas a frase “TERRA PARA TODOS”. No tecido que aparece centralizado na fotografia é possível ler as letras “MA” e, logo abaixo, “ICA”, ambas em letras maiúsculas e em vermelho. No tecido à direita, levemente inclinado, lemos “IGUALDADE PARA TODOS”, também em letras maiúsculas e pichadas com tinta preta. Podemos inferir, a partir do *corpus* iconográfico montado para esta pesquisa, que as letras em vermelho compõem a

expressão “REFORMA POLÍTICA” e que no tecido à direita estava inscrito “IGUALDADE PARA TODOS”.

Tomados os três tecidos em conjunto, podemos perceber que as expressões foram pichadas nas partes superiores dos panos brancos, provavelmente para permitir ao público uma melhor visualização. Além disso, analisadas em relação uma com as outras, as expressões inscritas nos tecidos podem nos remeter ao período histórico brasileiro pré-1964, um momento de grande movimentação política, social e cultural, em que a população brasileira pedia por reformas de base, reforma agrária e outras mudanças sociais, e, mais especificamente, ao Comício da Central, que foi realizado no dia 13 de março de 1964 em frente à Central do Brasil, no Rio de Janeiro, no qual o então presidente João Goulart, o Jango, anunciou a decisão de implementar — ainda que à sua maneira — essas reformas. O grupo Tá na Rua, em *Dar não dói, o que dói é resistir*, reproduziu parte do discurso oficial de João Goulart:

Trabalhadores do campo já poderão, então, ver concretizada, embora em parte, a sua mais sentida e justa reivindicação: aquela que dará um pedaço de terra própria para ele trabalhar, um pedaço de terra para ele cultivar. Aí então, o trabalhador e sua família, sua família sofrida, irá trabalhar para eles, porque até aqui ele trabalha para o dono da terra, que ele aluga, ou é para o dono da terra que ele entrega a sua produção.

Hoje, com o alto testemunho da nação, e com a solidariedade do povo reunido na praça que só ao povo pertence, o governo que é também o povo e que também só ao povo pertence, reafirma seus propósitos inabaláveis de lutar, de lutar com todas as suas forças, pela reforma da sociedade brasileira. Não apenas pela reforma agrária, mas pela reforma tributária, pela reforma eleitoral, pelo voto do analfabeto, pela elegibilidade de todos os brasileiros, pela pureza da vida democrática, pela emancipação econômica, pela justiça social e, ao lado do povo, pelo progresso do Brasil.<sup>49</sup>

Nas encenações desse espetáculo, após o personagem João Goulart, sempre representado por Amir Haddad, ler essa parte do discurso, os militares o retiravam de cena — como foi possível perceber a partir do entrecruzamento de fotografias, material audiovisual e rubricas<sup>50</sup> do roteiro teatral — com o fundo musical de partes da ópera “O Guarani”, de Carlos Gomes.<sup>51</sup>

<sup>49</sup> SANTINI, Alexandre. Dar não dói, o que dói é resistir ou Em paz com a dita dura. *Revista Tá na Rua*, ano 1, n. 1, Rio de Janeiro, jul. 2008, p. 66. Para ler o discurso oficial de João Goulart na íntegra, acessar: <<http://www.institutojoaogoulart.org.br/conteudo.php?id=31>> Acesso em: 13 jun. 2011.

<sup>50</sup> Em *Dar não dói, o que dói é resistir*, as rubricas, indicações de cena, fornecem informações sobre a dramaturgia, a encenação e as músicas a serem executadas.

<sup>51</sup> Essa música foi tema do programa radiofônico Hora do Brasil durante o período do Estado Novo brasileiro que, em 1971, sob o governo de Emílio Garrastazu Médici, passou a se chamar Voz do Brasil. Ela é executada ainda hoje na abertura do programa, que vai ao ar diariamente às 19 horas.

Mas, em *Dar não dói, o que dói é resistir*, o grupo Tá na Rua não só fez uma representação desse momento histórico, como também ofereceu uma leitura para o período. Associou àquele tempo, bem como às questões a ele inerentes, a própria trajetória artística de Amir Haddad, criando, então, uma representação para a sua história. Isso foi possível inferir mais claramente a partir do DVD “Memória”, uma das produções do grupo Tá na Rua inseridas no projeto Memória Tá na Rua, aprovado pela Petrobras em 2005 e lançado em 2008.<sup>52</sup>

Na parte audiovisual desse material, a montagem/edição imprimiu ares confusos em sua comunicação com o espectador, pois muitas vezes trouxe imagens e vozes sem, no entanto, deixar claro de quem é o depoimento, além de misturar vozes, épocas e assuntos. Por outro lado, esse material tem o mérito de privilegiar outras memórias, não somente aquelas de Amir Haddad, embora o seu depoimento tenha sido o fio condutor da edição.

A busca de um TEATRO SEM ARQUITETURA, DRAMATURGIA SEM LITERATURA, ATOR SEM PAPEL — foi o princípio que orientou a confecção deste DVD, composto por imagens de espetáculos e oficinas, recortes de jornais, anotações e outros documentos presentes no acervo do Centro de Documentação e Memória do Teatro de Rua do Instituto Tá Na Rua para as Artes Educação e Cidadania. A este material, somou-se a produção de novas fontes primárias através da realização de entrevistas individuais e coletivas com integrantes e ex-integrantes. Elas seguiram um roteiro dividido em quatro blocos temáticos: a) *o que você fazia antes do TNR*; b) *como conheceu e se integrou ao grupo*; c) *como foi a sua participação*; d) *qual a sua visão/opinião sobre a linguagem do TNR para o desenvolvimento da cidadania*. Assim, reunimos partes destas falas em um único texto formado por várias vozes, cores, sons e gestos, buscando revelar o Tá Na Rua aos olhos do espectador. Como fio condutor, optamos pela entrevista concedida a nós por Amir Haddad, devido a ter sido ele o único diretor do grupo, desde a sua concepção até os dias de hoje.<sup>53</sup>

Esse material estabeleceu um corte cronológico no ano de 1974, com a produção de *Somma*, colocando-o como um marco importante. Em determinado momento, quando os depoentes Ivo Fernandes, Zeca Ligiéro e Ricardo Pavão estão rememorando esse espetáculo e a relação com a censura, a edição do vídeo inseriu imagens captadas a partir de registros audiovisuais do espetáculo *Dar não dói, o que dói é resistir* em que Amir Haddad, no papel de Jango, é vencido pelos militares. A edição privilegia a voz de Amir Haddad dizendo, de maneira emocionada, “adeus, adeus, adeus... Adeus, meu povo. Essas

<sup>52</sup> Programa Petrobras Cultural, seleção 2004/2005. Projeto contemplado no segmento Preservação e memória/Memória das artes: Memória Tá na Rua: recuperação, processamento e disponibilização do acervo documental do grupo Tá na Rua. Proponente: Instituto Tá na Rua para as artes, educação e cidadania. Para mais informações ver: <[http://www.hotsitespetrobras.com.br/ppc/docs/Resultados\\_2004-2005.pdf](http://www.hotsitespetrobras.com.br/ppc/docs/Resultados_2004-2005.pdf)>. Acesso em: 27 mar. 2011. Esse projeto e seus produtos serão mais bem discutidos posteriormente.

<sup>53</sup> TURLE, Licko; TRINDADE, Jussara. Encarte do DVD *TÁ NA RUA*, *op. cit.*

reformas um dia virão”, sinalizando as esperanças do grupo em relação aos rumos políticos do Brasil, o que, segundo Haddad, foi uma das motivações para a montagem de tal espetáculo.<sup>54</sup>

É coerente assinalar que o grupo estabeleceu, portanto, uma relação entre o espetáculo *Somma*, a trajetória artística de Amir Haddad e a feitura do espetáculo *Dar não dói, o que dói é resistir*, mostrando que, embora a ditadura militar e, em certo sentido, a própria classe teatral, tenham tentado silenciar Amir Haddad, e por mais que esse tenha sido um período doloroso para o diretor, o *Somma* foi um momento definidor na sua carreira:

Eu acho que o *SOMMA* é a base de tudo que veio depois. Dessa proposta de roupas, atores, músicas, objetos e liberdade é que nasceu tudo, e hoje o meu trabalho parte disso. O exercício básico do meu ator é esse exercício do *SOMMA*, já desvinculado da natureza do espetáculo, da qualidade do espetáculo que se queria fazer, e é um treinamento. Mas é um treinamento que é um espetáculo. Então tudo nasceu aí do *SOMMA*. O *SOMMA* foi um divisor, para fazer uma piada: soma, divisor, entendeu?<sup>55</sup>

Corroborando essa visão, reforçando essa memória, a pesquisadora Jussara Trindade, que, em seu trabalho de mestrado, propôs realizar um estudo etnográfico a partir das oficinas de preparação do ator do Tá na Rua com o intuito de discorrer sobre a pedagogia teatral do grupo. Para tanto, a autora foi em busca das raízes históricas do grupo a fim de encontrar o esboço da pedagogia teatral por ele adotada. Trindade reconheceu a origem dessa pedagogia no espetáculo *Somma*: “considerarei esse espetáculo [...] como a referência pontual que oferecia embasamento para todo o trabalho de formação do ator que o diretor desenvolveu a partir daí e que é, ainda hoje, o eixo fundamental que sustenta e orienta as oficinas teatrais do grupo Tá na Rua.”<sup>56</sup> Assim, Trindade procurou, em *Somma* e no grupo O Teatro Mágico, rastros da pedagogia teatral do Tá na Rua.

Aponta-se esse espetáculo, na forma como ele foi concebido, construído e encenado, como uma referência para se pensar a questão de uma “nova” dramaturgia defendida por Amir Haddad e posteriormente trabalhada pelo Tá na Rua. Daí a afirmação desse diretor de que “eu tenho certeza que nós somos filhos da ditadura.”<sup>57</sup> Ele enfatiza: “O meu teatro é uma contradição do governo Médici. Eu não posso ignorar a gênese do meu

<sup>54</sup> Ver entrevista realizada pela autora.

<sup>55</sup> HADDAD, Amir. Entrevista concedida ao curso “Teatro e comunidade”, *op. cit.*

<sup>56</sup> MOREIRA, Jussara Trindade. 2007. 145 f. *A pedagogia teatral do grupo Tá na Rua*. Dissertação (Mestrado em Teatro) – UniRio, Rio de Janeiro, 2007.

<sup>57</sup> HADDAD, Amir. Entrevista concedida à autora, *op. cit.*

pensamento... está definitivamente ligada ao pensamento autoritário do país que me alertou, me alertou pro Brasil, me alertou pra todas as coisas.”<sup>58</sup>

### 3. “Amir, não venha para a UNIRIO porque eles já te mandaram embora”: mais uma censura

A censura de *Somma* não foi a única interdição enfrentada por Amir Haddad em 1974, não só como diretor, mas também como professor de teatro. No final desse ano ocorreu o seu “afastamento” ou a sua “demissão” da Escola de Teatro da Federação das Escolas Federais Isoladas do Estado da Guanabara (Fefieg), atual Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UniRio), onde deu aulas entre 1966 e 1974. Segundo Amir Haddad, a censura e a repressão a ele não partiram da censura oficial do regime militar, mas dos próprios pares, ou seja, dos professores e da direção dessa Escola de Teatro que viam com desconfianças as práticas pouco ortodoxas que progressivamente iam sendo adotadas por ele.

Eu tinha lá [na Fefieg], meus parceiros eram o Zeca e os alunos. Os alunos me adoravam, mas os alunos fizeram uma coisa imperdoável: eles saíam das aulas dos outros professores para virem assistir à minha; eles faltavam na aula da Bárbara Heliodora para assistirem à minha!

Então, um dia a Glorinha Beutenmuller ligou pra mim e falou: “Amir, não venha pra UNIRIO porque eles já te mandaram embora”. E eu falei: “como mandaram embora e não me falaram?” “Eles não vão deixar você entrar”. Num desses espetáculos que eu fiz, eu fiz dois espetáculos lá maravilhosos: *Troque o certo pelo duvidoso*, e era um horror falar isso, porque o ditado era “não troque o certo pelo duvidoso”, e o nosso era “troque o certo pelo duvidoso”. Duvidoso era tudo o que eu estava propondo e certo era tudo que a UNIRIO propunha, tudo o que aquela escola estava propondo. [...]

Teve um dia que eles entraram marchando: toc, toc, toc, toc, sentaram para assistir o meu ensaio. E proibiram o espetáculo. Não foi a polícia, não foi nada, foram eles (*os professores*). E outra coisa que me acusaram muito: Um aluno fez *O homem e o cavalo*, do Oswald de Andrade, e me convidou para fazer o papel de São Pedro. E eu fiz o papel de São Pedro, era uma montagem pra fora ali no Flamengo, legal, e aí me acusaram também de não me dar ao respeito, eu sendo professor e entrando como ator em um trabalho de aluno. Pra vocês verem como eram as coisas... Então nesse dia a Glorinha Beutenmuller falou: “não vai lá, que você não é mais professor, não vão deixar você entrar”, assim. Porque a ditadura permitia que esse lado das pessoas aflorasse. Então, o lado fascista dos professores que ensinavam mal teatro na escola apareceu, e forte, era a oportunidade de isolar a gente, botar de lado. Então esse (*espetáculo*) *Teatro sim, teatro só* ele não foi, não pôde ser visto pelo público. O anterior, *Troque o certo pelo duvidoso* foi um sucesso, era muito legal.<sup>59</sup>

<sup>58</sup> HADDAD, Amir. Entrevista concedida à autora, *op. cit.*

<sup>59</sup> HADDAD, Amir. Entrevista concedida ao curso “Teatro e comunidade”, *op. cit.*

Embora não nos tenha sido possível confrontar a versão de Amir Haddad com documentos provenientes da UniRio, o seu depoimento procurou mostrar que talvez os motivos que levaram à sua demissão estivessem relacionados com propostas diferentes de conceber e fazer teatro. Pistas disso podemos observar quando Amir Haddad diz: “duvidoso era tudo o que eu estava propondo e certo era tudo o que a UNIRIO propunha, tudo o que aquela escola estava propondo.”<sup>60</sup>

#### 4. “Primeira vez que nós fomos à rua, o Amir não foi”: o grupo de Niterói e o Têve na Rua

A partir de então, após a censura de *Somma* e a saída de Amir Haddad da Fefieg, o diretor e alguns atores, que foram seus alunos da Escola de Teatro Martins Pena, buscaram entender o porquê das censuras, analisando o autoritarismo e as relações de poder vivenciadas pela sociedade brasileira naquele momento. Formava-se assim o grupo de Niterói (1974-1980), que realizava pesquisa teatral e que viveu um período submerso numa sala do Diretório Central dos Estudantes (DCE) da Universidade Federal Fluminense (UFF). Ao mesmo tempo em que refletia sobre a realidade do país sob a ditadura militar, o grupo desenvolvia uma pesquisa de linguagem teatral em estudo do texto dramático *Morrer pela pátria*<sup>61</sup>, de Carlos Cavaco<sup>62</sup>.

Cuando la censura nos prohibió nuestro trabajo, quisimos profundizar y entender mejor esse tipo de estructura política que sacaba de escena “Los mejores años de nuestras vidas”. Así, surgió el estudio de diversos textos, ente ellos “Morir por la pátria”, elegido para ser descaradamente anticomunista. Em esos momentos no teníamos outra ambición que la de desarrollar um lenguaje distanciado, critico. Comenzamos por desarmar el lenguaje autoritário del texto. Eso, inevitablemente,

<sup>60</sup> Uma representação de vanguardismo por Amir Haddad e pelo Tá na Rua será discutida ainda neste capítulo.

<sup>61</sup> Publicada em 1937, a peça apresenta dois personagens principais: Roberto, oficial da reserva do exército brasileiro, e seu irmão, Edmundo, adepto dos ideais socialistas. A trama se passa na cidade de São Paulo na década de 1930 e apresenta questões em pauta desse momento: integralismo, anticomunismo, liberalismo/autoritarismo, o papel da família na sociedade brasileira e a lealdade em relação à pátria. O momento-chave da peça ocorre quando “o oficial Roberto, na defesa da pátria, é ferido e morre diante da família. Então seu irmão Edmundo, comovido pela situação, desvincula-se de suas crenças e decide combater, em favor da pátria, para abolir do país o ‘ameaçador’ ideal socialista.” PARANHOS, Kátia Rodrigues. Por uma literatura sem rancor: a “literatura proletária” estado-novista. In: PEREIRA, Victor Hugo Adler; PONTES, Geraldo (orgs.). *O velho, o novo, o reciclável Estado Novo*. Rio de Janeiro: De Letras, 2008, p. 69-80. Ver também CAVACO, Carlos. *Morrer pela pátria*. Rio de Janeiro: J. de Velle, 1937.

<sup>62</sup> Carlos Cavaco foi militante socialista no início do século XX e em 1930 apoiou a ascensão de Getúlio Vargas ao poder. A partir desse momento, ocupou diversos cargos públicos, principalmente no Ministério do Trabalho. Sobre a vida e a trajetória de Carlos Cavaco, ver SCHMIDT, Benito Bisso. *O patriarca e o tribuno: caminhos, encruzilhadas, viagens e pontes de dois líderes socialistas – Francisco Xavier da Costa (187?-1934) e Carlos Cavaco (1878-1961)*. 2002. 625 f. Tese (Doutorado em História) – IFCH/Unicamp, Campinas, 2002.

nos condujo a analizar nuestro próprio autoritarismo (formación del grupo, distribución del poder, dominación cultural, etcétera), a discutir lãs relaciones que lo producen, a buscar otras alternativas. Y lo que nos sorprendió em esse proceso fue la aparición de um lenguaje popular.<sup>63</sup>

O objetivo do grupo de Niterói, ao aprofundar o estudo de um texto integralista, consistia em perceber esse discurso de direita e dar início a um “desmonte ideológico”, transfigurando seu sentido na tentativa de imprimir outras possibilidades àquele que era um texto essencialmente de direita.

Morrer pela Pátria foi onde a gente começou o desmonte ideológico, nós fomos estudar Morrer pela Pátria. [...] Nós fomos estudar o Morrer pela Pátria e fomos desmontando. À medida que eu desmontava o Morrer pela Pátria, que é um folhetim de direita, é um panfleto de direita, então, ali, se declara escancarado mesmo, com todos os seus valores, não tem vergonha nem nada, tá fazendo propaganda mesmo, e se defendendo de possíveis ataques. [...] Em vez de ficar falando “abaixo a ditadura” e tudo, nós fomos ver os valores que estavam contidos ali na relação estabelecida no Morre pela Pátria, e quais são? Os valores da tradição, da família, da propriedade, entende? Da autoridade absoluta... [...] E na medida que a gente ia desestruturando o texto e nos desestruturando pra poder falar daquela peça sem ser igual a ela, nós passamos vários anos, três ou quatro anos, fazendo experiência, estudando isso, pra fazer... Como é que nós podemos falar dessa peça de maneira que as pessoas percebam que nós não somos iguais?<sup>64</sup>

Sobre esse processo, Ricardo Pavão declarou: “Você faz um discurso de direita pra tentar revelar as contradições de um discurso de direita e mostrar que pode ser diferente.”<sup>65</sup> Segundo Ana Carneiro, isso “permitia você também fazer o movimento contrário, observar aquele pensamento na época anterior e perceber como que esse pensamento ainda vivia nos dias atuais.”<sup>66</sup>

Na medida em que foi desenvolvendo o estudo do texto, passando a discutir também questões internas do grupo, como a sua formação, o Tá na Rua sentiu a necessidade de realizar ensaios em espaços abertos, como salas de aula, associações de bairros, teatros e também em sua nova sede, a sala Joel de Carvalho no Centro Experimental Cacilda Becker<sup>67</sup>. Essas experiências em espaços cênicos não convencionais possibilitaram aos atores aprender a arte de improvisar com o público — que muitas vezes entrava em cena —, que estava relacionada a uma inquietação de Amir Haddad: ele “já

<sup>63</sup> HADDAD, Amir. Entrevista em *Cuadernos del Tercer Mundo*, out. 1982. Acervo Tá na Rua.

<sup>64</sup> HADDAD, Amir. Entrevista concedida à autora, *op. cit.*

<sup>65</sup> PAVÃO, Ricardo. Depoimento extraído de *TÁ NA RUA*, *op. cit.*

<sup>66</sup> CARNEIRO, Ana Maria Pacheco. Depoimento extraído de *TÁ NA RUA*, *op. cit.*

<sup>67</sup> Espaço cedido em 1977, mediante edital, pelo Serviço Nacional de Teatro (SNT). Desde então, o grupo realizou diversos ensaios abertos: Faculdade de Arquitetura da UFF; Cine Clube de Santa Teresa e Aliança Francesa de Copacabana; Festival de Inverno de Minas Gerais, com ensaios num cine teatro em Contagem, teatro em Ouro Preto e Belo Horizonte; Seminário sobre integralismo na UFF; Centro Unificado Profissional no Rio de Janeiro, além de diversos ensaios na sede na sala Joel de Carvalho. Acervo Tá na Rua.

tava falando dessa idéia do teatro popular.”<sup>68</sup> Marcavam também a retomada de questões que haviam perdido um pouco de seu fôlego com a censura de *Somma*.

Em fevereiro de 1980, o Niterói propôs iniciar a montagem da peça *Morrer pela pátria*, mas, nesse momento, o grupo se desfez, ficando apenas Amir Haddad, Ana Carneiro, Artur Faria e Betina Waissman, que tentaram dar sequência ao processo de pesquisa, ao mesmo tempo em que buscavam os espaços abertos de ruas e praças para atuação desse novo núcleo.<sup>69</sup> Importa lembrar que, paralelamente ao trabalho no grupo de Niterói, Amir Haddad ministrava um curso no Teatro dos Quatro, no Rio de Janeiro, utilizando material do acervo do grupo: textos de cordel<sup>70</sup> e músicas do cancioneiro popular brasileiro<sup>71</sup>. Também fazia parte de sua pedagogia o questionamento acerca do espaço cênico. Como conclusão das atividades, foi apresentado o cordel *A revolta de São Jorge contra os invasores da lua* na galeria do Shopping Center da Gávea, local que abrigava a sala do Teatro dos Quatro.

Terminado o curso — cujas influências do que foi pensado no âmbito de O Teatro Mágico e do grupo de Niterói eram evidentes —, alguns alunos optaram por continuar o trabalho ali iniciado, formando, então, o grupo Têve na Rua<sup>72</sup>, que começou com a prática teatral de realização de espetáculos em espaços não convencionais:

Marilena Bibas: O curso [do Teatro dos Quatro] terminou e a gente queria continuar trabalhando com o Amir.

Lucy Maфра: Ele falou: “olha, se vocês querem continuar a trabalhar comigo, vocês têm que me pagar”, aí nós começamos a vender espetáculo.

Ivo Fernandes: E aí a gente conseguiu um contrato com a Secretaria Municipal de Cultura, para fazer o que a gente vinha fazendo, em comunidades pobres, em favelas. Aí montamos um infantil.

Lucy Maфра: Nós fomos pro Morro dos Macacos e ele [Amir] foi com a gente e aí um monte de criança pendurada no braço dele e aí caiu a ficha dele, falou: “eu

<sup>68</sup> BIBAS, Marilena. Depoimento extraído de *TÁ NA RUA*, *op. cit.*

<sup>69</sup> Núcleo ao qual se integrou Ricardo Pavão — músico e ator que participou de *Somma* e também já fizera parte dos primeiros tempos do grupo Niterói — e José Carlos Gondim, ator que trabalhou com Amir Haddad na Escola de Teatro de Belém. Acervo Tá na Rua.

<sup>70</sup> São eles: *Iraildes* ou *A moça que beijou um jumento pensando que era Roberto Carlos*, de Dílson da Cruz; *A revolta de São Jorge contra os invasores da lua*, de Erotildes Miranda dos Santos, e *Antonio de Lisboa e a sereia do fundo do mar*, de Mivelino F. da Silva. Esses textos foram teatralizados anteriormente pelo Grupo de Teatro Livre da Bahia. Acervo Tá na Rua.

<sup>71</sup> *Coração materno*, de Vicente Celestino; *Lama*, de Paulo Marques e Aylce Chaves; *Vingança e Nervos de aço* de Lupicínio Rodrigues. Acervo Tá na Rua.

<sup>72</sup> Composto pelas atrizes Lucy Maфра, Marilena Bibas e Rosa Douat e, ainda, Sérgio Luz, um aluno de outro curso ministrado por Amir Haddad. É importante destacar que há divergências quanto ao nome desse grupo para as pesquisadoras Ana Carneiro, que em sua dissertação de mestrado já denomina este grupo de Tá na Rua, e Jussara Trindade, que se refere ao Têve na Rua. Ver CARNEIRO, Ana Maria Pacheco. *Espaço cênico e comicidade*: a busca de uma definição para a linguagem do ator (Grupo Tá na Rua – 1981). 1998. 243 f. Dissertação (Mestrado em Teatro) – UniRio, Rio de Janeiro, 1998 e MOREIRA, Jussara Trindade. *A pedagogia teatral do grupo Tá na Rua*, *op. cit.*



estou trabalhando pra vocês me pagarem. Vocês que vendam as apresentações e me paguem, eu só vou fazer rua quando me interessar, não vou ficar fazendo infantil”.

Rosa Douat: Nesse grupo tinha a Marilena, a Lucy Mafra, a Rosa Douat, o Serginho, o Henrique Cukierman, mas que nesse momento já tava meio que saindo do grupo de Niterói. Primeira vez que nós fomos à rua, o Amir não foi.

Marilena Bibas: Tava viajando.

Lucy Mafra: Tava em Nova Iorque

Rosa Douat: Fomos pra Praça XV e fizemos um cordel, que era o São Jorge.

Marilena Bibas: E quando o Amir voltou, que nós narramos pra ele a experiência, que foi super interessante, que era experimentando aquilo que a gente tava aprendendo com ele, do trabalho do ator, e aí continuamos desenvolvendo isso, e aí o Amir falou: “a próxima eu vou junto”. E aí ele foi junto e tudo começou daí.<sup>73</sup>

Em maio de 1980, os remanescentes do grupo de Niterói e o grupo Têve na Rua participaram da Semana do Teatro Alternativo no Teatro Cacilda Becker do Rio de Janeiro. Observamos que do encontro de dois coletivos, o primeiro como importante espaço de reflexão teórica e o segundo com uma prática de encenação em ambientes abertos, formou-se o Tá na Rua.

## 5. “Trouxas às costas, bandeiras ao vento”: o grupo Tá na Rua

Para cada um de nós, integrantes do grupo **Tá na Rua**, o teatro profissional não parecia oferecer reais condições para a discussão política, social e cultural que julgávamos imprescindível nos idos da década de 70, quando o grupo teve a sua primeira formação. [...] Submergimos para tentar descobrir o que havia além do verniz que faz brilhar nossas Broadways e Vênus tupiniquins. Fomos em busca de nossa grande rua; nossas ruas; descobrir o que havia entre as malhas do tecido vivo de nossas cidades. E encontramos o povo ávido de participação. A ele devemos o que aprendemos nesses anos de andanças; trouxas às costas, bandeiras ao vento.<sup>74</sup>

Indo para as ruas, primeiro para colocar em prática o que o grupo estava investigando e para explorar possíveis espaços teatrais, o Tá na Rua foi se constituindo e se afirmando na cena teatral brasileira. O grupo, segundo seus integrantes afirmam por meios diversos, nasceu de uma necessidade de investigar e discutir a linguagem teatral e o significado artístico e social dessa prática, considerando as relações entre teatro, poder, arte e ideologia.

Ao sair para as ruas, o grupo escolheu como palco para seus primeiros espetáculos as favelas do Rio de Janeiro. Naquele momento eram espaços habitados principalmente por migrantes nordestinos que, ao chegarem à capital carioca e ali se instalarem, trouxeram, com seus modos de vida, sua linguagem, seus costumes, que aos poucos seriam

<sup>73</sup> Depoimentos extraídos de *TÁ NA RUA*, *op. cit.*

<sup>74</sup> Proposta do grupo Tá na Rua. Disponível em: <[www.tanarua.com.br](http://www.tanarua.com.br)>. Acessado em: 10 jun. 2008.

incorporados na linguagem do grupo. Para estabelecer diálogo com essas pessoas, os atores e Amir Haddad visitavam o bairro/favela em que ocorreria a apresentação, transformando sobremaneira as ideias iniciais para cada encenação. Cada espetáculo, de modo um tanto dialético, tratava do momento social, econômico e político daquela realidade.

Foi assim que suas primeiras apresentações, os chamados “espetáculos-números”, compostos por brincadeiras, piadas, discussões humoradas sobre o cotidiano daqueles moradores, traziam personagens (muitas vezes caricaturais) que possibilitavam que o público se reconhecesse na trama. O grupo apresentava Lucy (a mulher que grita, rodopia e cai), Artur (o homem que coça o saco), Rosa (a mulher que sofre), Ricardo (o negro que trabalha), Marilena (a índia), Ana (a mulher grávida), Betina (aquela que dá cambalhotas), Sérgio (o cigano) e Amir (o homem que fala sem parar). Em cada “número” apresentado, um ou outro da roda se identificava, emitia opinião. Por que Lucy grita, rodopia e cai? Alguns diziam que era porque ela estava tensa. E por que Rosa sofre? Devido ao salário mínimo, trem, homem, depressão. Em cada roda uma resposta, em cada número alguém sorria e se reconhecia. Dessa forma, o Tá na Rua pretendia mostrar as relações de poder existentes no dia-a-dia, a exemplo dos impasses entre patrão e empregado, marido e mulher. Foi no trabalho de rua, com apresentações em periferias da cidade do Rio de Janeiro, que o grupo e seu trabalho amadureceram política e ideologicamente.

Isso foi percebido pelo grupo a partir do próprio material dramaturgico colocado em cena. Uma das encenações de cordel realizada pelo Tá na Rua, *A revolta de São Jorge contra os invasores da lua*, de Erotildes Miranda dos Santos, em Guará, cidade-satélite da capital federal, foi importante para o grupo perceber que nos espaços abertos de ruas e praças, locais de grande fluxo de pessoas, de barulho, espaço do cotidiano, é difícil trabalhar com literatura de cordel, por se tratar de histórias longas e lineares:

Em apresentações realizadas em Brasília (julho 1980), os cordéis tiveram aceitações diversas, colocando algumas questões claras. O tranqüilo público constituído por hóspedes de um hotel, assim como as pessoas presentes em uma exposição de artes onde também fizemos uma participação, permitiram que a história fosse contada até o final, se divertindo e participando sem interferir em seu desenvolvimento.

Em outra apresentação, porém, realizada na cidade satélite de Guará (Brasília), pela primeira vez o grupo apresentou o cordel *A revolta de São Jorge contra os invasores da Lua*, de Erotildes Miranda dos Santos. A grande movimentação do local, os barulhos, o não uso de equipamentos sonoros pelo grupo, apontaram

algumas das dificuldades de se contar uma história longa linearmente, na rua, naquele momento de pesquisa.<sup>75</sup>

Esses espaços pediam outro tipo de dramaturgia. Por outro lado, as músicas, as piadas e os “números” eram bem aceitos pelo público, que, conforme nos mostraram algumas fontes, como fotografias e notícias veiculadas em mídias impressas, participavam ativamente da apresentação:

O teatro está mais uma vez em crise? Se somarmos o número de espectadores que, numa noite, compram ingressos para as salas de espetáculos do Rio e de São Paulo, talvez possamos concluir que sim. Mas o que dizer dos aproximadamente 200 transeuntes da Praça 15 que, em plena manhã ensolarada de sábado se dispõem a passar uma hora e meia, sem se terem antecipadamente programado para tanto, assistindo em pé ao programa do grupo Tá na Rua? [...] O público organiza-se em círculo, primeiro para ver o que acontece, depois para curtir a brincadeira. Muitas crianças, sempre as primeiras a quererem aproveitar o programa inesperado. Mas muitos adultos também. Povão que estava ali, de papo para o ar, dando uma olhada nas barraquinhas da feira de artesanato e quinquilharias instaladas na Praça; ou classe média, jovens namorados, mocinhas de minissaia e de short; ou então o pessoal que ia apressado pegar a barca para Niterói e, atraído pelo movimento, resolveu interromper o caminho. [...] A coisa começa a esquentar quando Amir Haddad resolve contar uma história e dois espectadores, atendendo ao seu convite, voluntariam-se a interpretar dramatização da narrativa. A história é sobre um casal de namorados que se encontram ali mesmo, na praça, e começam a se acariciar. Os dois improvisados intérpretes, com a sua espontânea mistura de desinibição e acanhamento, despertam a malícia do público, fazem surgir comentários e sugestões naturalmente picantes. Quando as carícias chegam ao clímax, surge o pai da moça e interrompe, indignado, o idílio. Amir dirige-se à platéia perguntando o que cada um faria se estivesse no lugar do pai. As respostas revelam o esperado paradoxo entre o moralismo e a tolerância popular, enquanto um mandaria castrar o sedutor (usando, é claro, para a sugestão uma linguagem bem menos parlamentar), vários outros obrigariam os dois jovens a se casar; mas há também os que deixariam simplesmente as coisas seguirem o eu curso natural.<sup>76</sup>

Outro registro jornalístico, do mesmo ano, permite-nos visualizar outros aspectos desse universo que foi sendo construído pelo Tá na Rua:

Depois do modismo da “morte do teatro”, das duas últimas décadas, o encenador Amir Haddad está fazendo o teatro nascer de novo. Por isso, a novidade do seu grupo Tá na Rua — que há algumas semanas vem irrompendo em praças e jardins do Rio de Janeiro, nos fins de semana, com algumas idéias na cabeça e alguns trapos na mão — tem o sabor das coisas antigas e perenes revisitadas. [...] Como inexitem verdades pré-fabricadas, não há peça. Apenas uma reunião na rua, num *happening* levemente estruturado. Os temas propostos são as diferentes versões da marginalidade: econômica, racial, sexual. [...] Convidados a participar, os primeiros espectadores a entrar na brincadeira são as crianças. Os adultos reagem

<sup>75</sup> CARNEIRO, Ana Maria Pacheco. Oi nós aqui travêis: as apresentações de rua do grupo Tá na Rua. In: TURLE, Licko; TRINDADE, Jussara (orgs.). *Tá na Rua, op. cit.*, p. 165.

<sup>76</sup> MICHALSKI, Yan. Em busca de um público que não vai ao teatro. O teatro está na rua. *Jornal do Brasil*, 16 set. 1980. Acervo Tá na Rua.

com moderação diante da possibilidade de “passarem o chapéu” e dos palavrões que Amir emprega com naturalidade nas ruas. Mas, aos poucos — como num recente, em Madureira, numa manhã ensolarada —, a adesão cresce. Em meio ao formigante comércio de tecidos e bugigangas, o público embarca nas dramatizações propostas.<sup>77</sup>

Ambas as fontes nos dão pistas sobre a participação do público nas primeiras apresentações do Tá na Rua. Alguns participavam mais espontaneamente, outros, timidamente, tanto em regiões centrais como periféricas do Rio de Janeiro. O público coletivizava e participava dos espetáculos, possibilitando um contato direto entre atores e espectadores, um dos elementos que contribuiu para a formação da linguagem teatral do Tá na Rua. Ao optar pelos espaços abertos de ruas e praças da cidade carioca, o grupo, de certa forma, já escolhia o público que pretendia atingir, não sendo somente aquele que podia e que frequentava as tradicionais salas de espetáculo, que não permitiam uma ampla relação entre atores e espectadores, apresentando uma visão unidirecional, no caso, a da frente única do palco italiano. A proposta da trupe carioca era, e ainda é, como o seu próprio nome denota, distanciar-se desses limitantes espaços fechados, como atesta Amir Haddad:

Eu quero deixar isso bem claro, Lúcia. Eu nunca fui para a rua salvar ninguém, nunca fui proselitista, nunca fui evangélico, nunca quis ser o messias da boa nova, nunca tive a intenção de ensinar ao povo uma coisa que ele ignorava, nunca, mas em nenhum momento da minha vida submeti o teatro a essa camisa de força da ideologia. Eu sempre trabalhei com a possibilidade total da fantasia, a gente chama os trapos coloridos da fantasia, porque eu achava que isso era a coisa mais importante, mais política, mais revolucionária que poderia haver diante da carece do teatro oficial que se fazia no país. Então ir pra rua era um ato político de extrema importância, agora, ficar levando mensagem política na rua pras pessoas, enchendo o saco das pessoas na rua, eu não gostava, não fui por causa disso, fui ver espaço e ao ver espaço encontrei outras coisas. [...] Eu não fui pra rua salvar ninguém, eu fui pra rua pra me salvar, porque eu estava morrendo no teatro que eu fazia. [...] Então, quando a gente foi pra rua, a gente não esperava isso, encontrar essa vitalidade nossa, nós fomos por causa de espaço, mas encontramos a vida, encontramos a vida na rua, na diversidade das representações de classe que você tinha e na resposta livre, descontraída e aberta que o público do espaço aberto te dá, entende? Então, esse encontro meu, nosso, com essa platéia, fez com que o meu teatro crescesse demais, que as minhas inquietações crescessem demais, é claro que o espaço continua sendo muito importante, mas deu consistência política ao meu evento.<sup>78</sup>

Esse discurso de Haddad também nos oferece pistas para pensarmos o sentido político do trabalho desenvolvido pelo grupo, pois, para o diretor teatral, ir para as ruas era um ato político importante, talvez mais do que levar uma mensagem política, panfletária,

<sup>77</sup> BOJUNGA, Cláudio. Os ciganos. Atores sem palco encontram o público na rua. *Veja*, Rio de Janeiro, 8 out. 1980, p. 118.

<sup>78</sup> HADDAD, Amir. Entrevista concedida à autora, *op. cit.*

ao público. Daí emerge uma postura política distinta, mais ligada ao cotidiano. Nela, ações mais pontuais e que não visavam à transformação do mundo social eram encaradas como fundamentais para dilemas muitas vezes desprezados e não entendidos como políticos. Adalberto Paranhos, atento a essas dimensões moleculares de uma política que se manifesta no dia-a-dia, fez comentários que ajudam a romper o cerco do silêncio ante essas manifestações tidas como “menores”: “o que me interessa, sobretudo, é resgatar uma dimensão, comumente perdida, do conceito de política como espaço de criação individual e coletiva, múltiplo, contraditório, conflituoso, aberto, no cotidiano da existência humana, à expressão dos mais diferentes desejos e interesses.”<sup>79</sup> Essa noção mais ampliada de política também pode ser apreendida a partir das entrevistas que realizamos com alguns atores do grupo:

Político no sentido de que tem consciência de que cada um, cada ator é cidadão, de que cada artista é cidadão e de que cada cidadão também pode ser artista. Então há uma junção... Quer dizer... Não há uma divisão “oh, agora eu sou um ator”, não, eu sou um cidadão, eu to ali na praça como cidadão consciente do mundo, da realidade, falando coisas que dizem respeito a todo mundo como, por exemplo, as questões políticas mesmo, questões de violência, a gente vai ali, fala, apresenta pras pessoas. Eu acho que é político nesse sentido. Político sem ser partidário. Político sem ser da política, de tal partido, enfim...<sup>80</sup>

É... Político no sentido de que forma o cidadão, forma uma pessoa com opinião, nesse sentido. Eu estou me tornando uma cidadã melhor e uma pessoa politicamente melhor, com opinião das coisas, por causa do Tá na Rua, com certeza. E as pessoas que vão assistir ao espetáculo também saem com essa opinião, é certo.<sup>81</sup>

É extremamente político em tudo o que faz, sem ser panfletário. Até quando a gente fala de [do espetáculo] Homens e Mulheres, que aparentemente tá falando da relação homem e mulher é uma coisa totalmente política também porque se você for pensar no político da polis assim, dá discussão ali da cidade cabe tudo na verdade. [...] Então o Tá na Rua se preocupa em falar de temas universais, então quando ele vai discutir uma relação homem e mulher com toda a grandeza, com o que realmente existe, eu entendo que é um tema universal e que tá tratando de um assunto político. Então tudo o que a gente faz é político, mas sem pensar em fazer uma coisa que seja política. Falar do mundo, falar do que a gente necessita colocar pra fora cada um e o coletivo, a principal preocupação do coletivo é isso, é ir pra rua e discutir as questões que estão aí. E a ditadura tá aí né? A gente é fruto dela, então eu acho que estando aí, não é a toa que nós fomos falar da ditadura.<sup>82</sup>

<sup>79</sup> PARANHOS, Adalberto. Política e cotidiano: as mil e uma faces do poder. In: MARCELLINO, Nelson C. (org.). *Introdução às Ciências Sociais*. 17. ed. Campinas: Papirus, 2010, p. 50-51.

<sup>80</sup> ANDRADE, Paulo [Paulinho] de. Entrevista concedida à autora, *op. cit.*

<sup>81</sup> MEDEIROS, Ingrid. Entrevista concedida à autora, *op. cit.*

<sup>82</sup> CÂNDIDA, Ana. Entrevista concedida à autora, *op. cit.*

Percebemos, portanto, que o grupo, desde o seu surgimento até os dias atuais, aponta a sua arte teatral como questionadora e problematizadora, seja pela opção de representar em espaços abertos, seja elaborando o seu discurso, desconstruindo e reconstruindo histórias e memórias. O Tá na Rua, ao longo de sua trajetória, tem questionado temas diversos da realidade — que é ativa e socialmente construída em desarmônicas relações de poder — com a sua complexa dramaturgia: isso quer dizer que não se vale apenas do texto literário, pois, em sua estética aberta e processual (que varia de um espetáculo para outro), músicas, gestos, figurinos, transformam-se em elementos narrativos (inclusive, ausentes de texto).

Nessa perspectiva, julgamos que é um teatro que visa à reflexão; trata-se de uma desconstrução e reconstrução crítica da realidade do mundo em que se vive, das histórias e das memórias compartilhadas socialmente, sendo, portanto, uma dramaturgia marcada pela inconformidade com discursos que tentem legitimar a ordenação social, os poderes instituídos.

Demonstrando ao público que uma apresentação de teatro é somente uma construção social e, como tal, pode ser modificada e até melhorada pelo homem, a linguagem do grupo Tá Na Rua atua *des-envolvendo* as instituições sociais e suas ideologias, *des-naturalizando-as* em seus espetáculos. Por isto, revelar a ideologia que está por trás de certos comportamentos sociais é a base da sua dramaturgia, que procura compreender aquilo que legitima determinadas institucionalizações.<sup>83</sup>

O Tá na Rua propõe (ainda que não expresse frontalmente) reflexões acerca da realidade social, política e cultural do Brasil. A trajetória do grupo conta com encenações diversas, mas identificamos recorrências temáticas, de narrativas e de estilo nas suas produções. Os temas têm em comum as relações de poder que se estabelecem na sociedade, mas são explorados com adoção de diferentes estéticas — dramatização de narrativas, brincadeiras, piadas, músicas, literatura de cordel —, inseridas em encenações dramatúrgicas de outros autores e nas suas próprias criações.

Ao longo dos anos, o grupo apresentou diversos espetáculos, dentre os quais destacamos: *Homens e mulheres: a ópera* tratou da história de um casal em processo de separação. Os dois personagens, nessa circunstância, apresentaram, cada um, a sua versão particular. Desse confronto de visões foi montado o espetáculo, que não se estruturou em um texto teatral. O diálogo entre o casal foi construído a partir de músicas do cancioneiro popular que compõem o texto básico do espetáculo, que recebeu influências e comentários

---

<sup>83</sup> TURLE, Licko. Uma possível dramaturgia para espaços abertos. In: TURLE, Licko; TRINDADE, Jussara (orgs.). *Tá na Rua, op. cit.*, p. 65.

do público. Para o grupo, esse trabalho foi importante para suas experiências com narrativas dramáticas através de músicas, já que foi encenado a partir do canto. Foi criado pelo Tá na Rua em 1985 com o título de *Masculino e feminino* e remontado em 1999 para apresentação no XII Festival de Teatro Experimental do Cairo.

*Uma casa brasileira, com certeza*, texto de Wilson Sayão (que ganhou o prêmio Shell de melhor autor do ano), representou as dificuldades dos seres humanos que são criativos, apaixonados e férteis, mas que vivem num mundo fechado e presos por ideologias. Apesar da dramaticidade, a peça foi encenada pelo grupo com humor. Foi montada no palco do Centro Cultural Banco do Brasil em 03 de abril de 1990.

*Pra que servem os pobres?*, texto do sociólogo americano Hebert Gans, discorreu sobre a “função” da pobreza para que o sistema capitalista possa sobreviver. O grupo optou por encená-lo tal qual ele foi escrito, sem adaptação, ou seja, a partir da visão de um sociólogo conservador. Foi encenado no Festival de Teatro Iberoamericano de Cadiz em 1992 e no Encuentro de Teatro Popular Latinoamericano no Chile em 1998.

## **6. “É uma escolha, não é uma alienação que nos foi imposta”: o engajamento**

Acreditamos que a linguagem do grupo Tá na Rua, marcada por uma dramaturgia que “apresenta [...] alternativas para a construção de outra realidade, mostrando as brechas, as falhas das estruturas sociais, indicando possibilidades de *quebrar o jogo* ideológico ao demonstrar como se manifesta a superestrutura social de um país capitalista”<sup>84</sup>, e a opção pelos espaços abertos de ruas e praças da cidade do Rio de Janeiro são convergentes com uma proposta sociopolítica adotada pelo grupo. Consideramos ser pertinente problematizarmos uma possibilidade de teatro engajado do grupo Tá na Rua, a partir do diálogo com autores, como o crítico francês Benoît Denis, o crítico americano Eric Bentley e o dramaturgo brasileiro Dias Gomes. Aqui é importante frisarmos que esses autores escreveram em diferentes momentos históricos, mas teceram importantes contribuições para a discussão do engajamento e que podem ser entrecruzadas com a prática do Tá na Rua.

Benoît Denis realizou um estudo da literatura engajada — fenômeno múltiplo e complexo — através dos tempos e de diversificados gêneros pelos quais ela se expressou. De acordo com o autor, toda obra literária é, em dada medida, engajada, haja vista que ela

---

<sup>84</sup> *Idem, ibidem*, p. 68.

propõe certa visão de mundo, dando forma e sentido ao real. A história da literatura engajada não é uma história política da literatura que teria por objetivo a descrição das escolhas ideológicas ou filiações políticas dos escritores.

Ela se coloca antes de tudo em termos literários e estéticos: o engajamento implica com efeito numa reflexão do escritor sobre as relações que trava a literatura com a política (e com a sociedade em geral) e sobre os meios específicos dos quais ela dispõe para inscrever o político na sua obra.<sup>85</sup>

Denis propõe discorrer, primeiramente, sobre a inscrição história da literatura engajada e afirma que essa noção comporta duas acepções que geralmente não são distinguidas. Numa, considera-se a literatura engajada como um fenômeno que está situado historicamente, geralmente ligado à figura de Jean-Paul Sartre e de uma literatura preocupada com questões políticas e sociais, sobretudo no pós-guerra, assim, desejosa de participar na construção de um novo mundo. A outra acepção realiza uma leitura mais ampla e flexível sobre o engajamento, tratando de uma literatura de escritores preocupados com a vida e a organização das cidades, defensores de valores como justiça e liberdade e que frequentemente correram o risco de se oporem, pela literatura, aos poderes constituídos.

A literatura engajada pode portanto ser apreciada a partir de dois pontos de vista: seja ela considerada como “um momento” da história da literatura francesa, quer dizer, como uma corrente ou uma doutrina que conheceu o seu apogeu mais intenso entre 1945 e 1955, antes de ceder o lugar a outras concepções ou práticas da escritura literária, que lhe foram ao menos parcialmente opostos (o novo romance, o pensamento estruturalista, a Nova Crítica etc); seja o engajamento na literatura como uma possibilidade literária transhistórica, que se encontra sob outros nomes e com outras formas ao longo de toda a história da literatura.<sup>86</sup>

Denis estabelece três fatores determinantes para o aparecimento da literatura engajada, tal qual ela foi configurada ao longo dos séculos. O primeiro fator diz respeito ao fenômeno de autonomização do campo literário, por volta de 1850, “independente, no seu princípio e funcionamento, da sociedade em geral e das instâncias de poder que a regem, com os escritores não se submetendo doravante a não ser à jurisdição de seus pares.”<sup>87</sup> Instaurou-se uma visão de literatura da modernidade, em que o escritor se recusa a se sentir em débito com a sociedade e, por isso, engaja-se nos debates e nas lutas de seu tempo. O segundo fator esteve associado ao aparecimento, na passagem do século XIX para o século

<sup>85</sup> DENIS, Benoît. *Literatura e engajamento*: de Pascal a Sartre. Bauru: Edusc, 2002, p. 12-13.

<sup>86</sup> *Idem, ibidem*, p. 18.

<sup>87</sup> *Idem, ibidem*, p. 20.



XX, de um novo papel social, a figura do intelectual que, aproveitando da competência adquirida numa esfera de atividade, seja literatura, filosofia, ciências, emitiu opiniões e interveio no debate sociopolítico. E, por fim, o terceiro fator que permitiu o aparecimento do engajamento na prática literária foi a revolução de outubro de 1917. A partir daí, percebeu-se uma forte politização do campo literário, que se divide entre direita e esquerda e, também, entre escritores engajados e não-engajados.

O entendimento da noção de autor engajado é pertinente para a nossa pesquisa, pois nos auxilia a pensarmos na concepção e criação da peça *Dar não dói, o que dói é resistir*, que, com a proposta de se constituir como uma biografia do grupo Tá na Rua, expressou as opções políticas, sociais e culturais de cada ator individualmente e do grupo como um todo. Denis, seguindo em sua reflexão, também traz outros argumentos e apresenta a ideia de que engajar-se significa tomar uma direção.

Há assim no engajamento a idéia central de uma escolha que é preciso fazer. No sentido figurado, engajar-se é desde então tomar uma certa direção, fazer a escolha de se integrar numa empreitada, de se colocar numa situação determinada, e de aceitar os constrangimentos e as responsabilidades contidas na escolha. Por conseguinte, e sempre de modo figurado, engajar-se consiste em *praticar uma ação*, voluntária e efetiva, que manifesta e materializa a escolha efetuada conscientemente.<sup>88</sup>

O autor engajado, nessa última acepção, mais ampla, é aquele que, tendo consciência de que pertence à sociedade, coloca em sua obra as visões e direções que julga pertinentes a ela, aborda temas de seu tempo e não se furta do debate público. É o que fez o Tá na Rua ao longo de sua trajetória, ao procurar questionar, problematizar a vida social em seus espetáculos.

[...] sim, porque eu acho que nesse sentido é [engajado], porque não é ingênuo, entendeu? A visão que se faz disso. Porque você pode ser pró-sistema de uma maneira ingênua, está fazendo aquilo porque “ah, gosto de fazer o meu teatro”, não sei o que, fazendo o Nelson Rodrigues, e aquilo é completamente a confirmação de valores, mas você não se questiona sobre isso. E eu acho que nesse sentido o Tá na Rua se questiona permanentemente sobre isso, sobre porque está falando aquilo, qual o sentido, qual a possibilidade.<sup>89</sup>

Outro aspecto relevante levantado pelo crítico francês e que nos auxilia neste trabalho é a distinção que faz entre literatura engajada e literatura militante. Segundo seu raciocínio, a literatura engajada não é antes de tudo política, mas ela vem à política porque

<sup>88</sup> *Idem, ibidem*, p. 32.

<sup>89</sup> SANTINI, Alexandre. Entrevista concedida à autora, *op. cit.*

é aí que a visão do homem e do mundo que ela comporta se concretiza, e a literatura militante é desde o início política. E completa:

Também o escritor engajado é, por fim, raramente filiado a um partido e se sente muito pouco como o porta-voz de uma doutrina política; os seus textos, antes, manifestam as contradições e as dificuldades de uma empreitada onde a política, avaliada pelo lado da moral, aparece, freqüentemente, mais como um mal necessário do que como uma escolha positiva.<sup>90</sup>

Ademais, afirma que não existe uma literatura não engajada, pois todo autor é interessado, comprometido: “toda obra literária, qualquer que seja a sua natureza e a sua qualidade, é engajada, no sentido em que ela é portadora de uma visão do mundo situada e onde, queira ela ou não, se revela assim impregnada de posição e escolha.”<sup>91</sup> É o que atestamos a partir dos depoimentos que falam sobre a peça *Dar não dói, o que dói é resistir*, feitos por pessoas ligadas às suas apresentações. Ingrid Medeiros, por exemplo, afirma:

A gente sempre tem uma opinião, tem que ter uma opinião coletiva, as pessoas vão falando suas opiniões e a gente chega numa opinião coletiva, num consenso. E a partir disso, e o material que a gente tem pra levar pra rua, então se torna engajado nesse sentido, tu vai com uma opinião. [...] O público vê da maneira que quiser, mas a gente tem o fato de dizer que a ditadura, penso eu tá?, que a ditadura, no caso, influencia de uma maneira negativa o progresso cultural do país.<sup>92</sup>

Já Paulinho Andrade, em sentido semelhante, destaca a importância de o trabalho artístico ter uma preocupação com os aspectos sociopolíticos, mobilizando opiniões, propondo reflexões e contribuindo para o debate da vida social:

Porque tem que ter uma consciência política, tem que entender o que é isso, senão a gente fica aí, não faz nada... Não que tenha que fazer, mas pelo menos se não faz, mas pelo menos sabe, rsrs. É uma escolha, não é uma alienação que nos foi imposta. Porque a ditadura... Depois de muitos anos de *Dar não dói*... Você aprende que o grande mal do Brasil eu acho que foi a ditadura. Pra mim tá claro isso. [...] Acho que tem uma posição. Acho que o Tá na Rua é um... Eu vou tentar dizer, assim, mas não sei se vou dizer certo... O Tá na Rua é um... É mais de esquerda, vamos dizer assim. Se o Tá na Rua fosse um partido, alguma coisa assim, seria um partido de esquerda, eu acho... Quase comunista, socialista, eu acho. Seria mais ou menos essa linha. Mas por não ser partidário também, eu não sei se chega a tanto.<sup>93</sup>

<sup>90</sup> DENIS, Benoît. *Literatura e engajamento*: de Pascal a Sartre, *op. cit.*, p. 36.

<sup>91</sup> *Idem, ibidem*, p. 36.

<sup>92</sup> MEDEIROS, Ingrid. Entrevista concedida à autora, *op. cit.*

<sup>93</sup> ANDRADE, Paulo [Paulinho] de. Entrevista concedida à autora, *op. cit.*

As concepções defendidas pelas pessoas envolvidas com o Tá na Rua se assemelham a algumas questões que Denis toca ao tratar de literatura e engajamento, o que nos leva a considerar partes de sua reflexão.

Embora a literatura engajada comporte uma diversidade de formas e se exprima em diversos gêneros, como romance, teatro, panfleto, há um denominador comum que a marca: trata-se do escritor da obra engajada, o escritor engajado. Este coloca em sua obra os valores nos quais acredita e que o definem: “Por isso, o escritor engajado coloca em jogo bem mais do que a sua reputação literária; ele arrisca a si mesmo integralmente na escritura, fazendo aparecer aí a sua visão do mundo e as escolhas que dirigem a sua ação.”<sup>94</sup> Isso vale, em certa medida, para as artes em geral, aí incluído o trabalho desenvolvido pelo Tá na Rua.

Denis tem uma preocupação em relacionar conteúdo e forma na literatura engajada. Ele faz uso das concepções de Sartre, a partir da frase: “uma técnica romanesca remete sempre à metafísica do romancista” e explica:

Essa frase define bem a posição de Sartre a respeito da forma: contrariamente ao que a sua concepção quase instrumental da linguagem poderia deixar acreditar, ele concebe perfeitamente que a forma seja portadora de sentido e que ela participe plenamente da iniciativa literária e do engajamento. Simplesmente, “trata-se [antes de tudo] de saber do que se escrever” e, em seguida, “falta decidir como se escreverá”; “freqüentemente as duas escolhas não formam mais que uma, mas nunca, entre os bons autores, a segunda precede a primeira” (Sartre, 1948a: 31). Em outros termos, a preocupação formal não é incompatível com a escolha do engajamento; simplesmente, o que Sartre recusa violentamente, é a *autonomia da forma*: esta não pode significar independentemente do conteúdo e deve de qualquer modo permanecer “a serviço” deste; ela não pode ser a sua parasita e ainda menos contradizê-lo.<sup>95</sup>

Portanto, o engajamento não se expressa somente no conteúdo de uma obra, mas sim na relação desse conteúdo com a sua forma; daí a necessidade que tivemos, neste trabalho, de analisar como o grupo diz sobre a ditadura militar e não somente o que diz em *Dar não dói, o que dói é resistir*.

Também julgamos interessante dialogarmos com o crítico americano Eric Bentley, que discorre sobre o teatro engajado americano e afirma que os termos engajamento e alienação comumente estão associados a duas maneiras opostas de viver para os artistas:

<sup>94</sup> DENIS, Benoît. *Literatura e engajamento*, op. cit., p. 46.

<sup>95</sup> *Idem, ibidem*, p. 73. Ver também a entrevista de Jean-Claude Bernadet, em que ele ressalta a importância da forma no diálogo entre expressões artísticas e sociedade. BERNARDET, Jean-Claude. In: CARVALHO, Sérgio de et al. *Atuação crítica: entrevistas da Vintém e outras conversas*. São Paulo: Expressão Popular, 2009, p. 50-62.

O artista engajado é o que protesta publicamente contra a política norte-americana no Vietname; o artista alienado é o que fica sentado vendo a guerra passar e esperando Godot, numa obstinada solidão. Os artistas que seguem qualquer outra linha de ação ou de inação estão simplesmente *por fora*.<sup>96</sup>

Nessa concepção, a arte engajada seria aquela que protesta contra determinada situação política e que, assim, constitui uma conduta política, enquanto a arte alienada é arte pela arte, que se cala e se conforma perante determinada realidade social. Bentley parece ampliar o termo engajamento, colocando que todo artista que tem um ponto de vista político formado e que coloca esse ponto de vista em sua obra é um artista engajado. Isso por considerar que todos estão mergulhados na política em maior ou menor grau e que, ao se assumir determinada posição política, tem-se que aceitar as consequências desse ato. Ele afirma:

Autores não-engajados são aqueles que não admitem o envolvimento de bom ou mau grado, ou que não reconhecem que ele faça qualquer diferença. [...] Os não-engajados gostam de afirmar que, ao aderir a uma causa política, qualquer pessoa se torna cúmplice dos crimes e erros de seu líderes e correligionários. Os autores engajados respondem que os não-engajados são cúmplices dos crimes e erros de todos e quaisquer líderes aos quais eles se limitaram a dar o seu consentimento. Também a inação é uma atitude moral. O simples fato de estar no mundo acarreta um vínculo de cumplicidade.<sup>97</sup>

Não menos importante é a reflexão de Dias Gomes sobre a natureza da arte teatral, que também nos é relevante para pensar o teatro do Tá na Rua. Considerando o teatro como uma arte que tem inerente um caráter político-social, ele salienta que

a convocação de um grupo de pessoas para assistir outro grupo de pessoas na recriação de um aspecto da vida humana, é um ato social. E político, pois a simples escolha desse aspecto da vida humana, do tema apresentado, leva o autor a uma tomada de posição. Mesmo quando ele não tem consciência disso [...] E, no mundo de hoje, escolher é participar. Toda escolha importa em tomar um partido, mesmo quando se pretende uma posição neutra, abstratamente fora dos problemas em jogo, pois o apoliticismo é uma forma de participação pela omissão.<sup>98</sup>

O dramaturgo defende que o teatro está intimamente ligado à função política da arte, haja vista que mesmo aqueles que se proclamam não-engajados, ao produzirem obras que falam da realidade brasileira, tornam sua arte engajada, mesmo porque engajamento

<sup>96</sup> BENTLEY, Eric. *O teatro engajado*. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1969, p. 150.

<sup>97</sup> *Idem, ibidem*, p. 154-155.

<sup>98</sup> GOMES, Dias. O engajamento é uma prática de liberdade. *Revista Civilização Brasileira*, Caderno Especial, n. 2, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968, p. 10.

não está necessariamente relacionado com militância política, partidos ou agrupamentos revolucionários.

O entendimento de que são engajadas as manifestações artísticas que dialogam com as questões sociais, nas mesmas coordenadas de espaço e tempo, remete ao percurso do grupo Tá na Rua e da peça *Dar não dói, o que dói é resistir*, nos quais há uma relação dialética entre arte e realidade, a obra e sua forma cênica. Mesmo que o conceito de engajamento tenha adquirido diversas interpretações, muitas vezes se referindo a uma ideologia precisa ou ao objetivo de converter alguém a alguma causa, nesta dissertação ele se refere a uma tomada de posição do autor frente à realidade vivenciada, de forma que o engajamento aqui não está relacionado com filiação ideológica ou partidária. Podemos dizer que toda obra de arte é, em certa medida, engajada, no sentido de que propõe uma visão de mundo.

## 7. “A verdadeira teoria prática e não a prática teórica”: diálogos

É muito difícil teorizar com pessoas que não são capazes de elaborar sobre sua prática. Quer dizer, sobre sua experiência sensível. A expectativa sempre é de que alguém estabeleça algumas regras teóricas para que elas depois sejam transformadas numa prática sob a orientação de quem as formulou. Isto feito, as pessoas se sentem participando ou até mesmo praticando. Mas na verdade nada é mais ilusório do que esta prática, porque ela apenas pressupõe obediência a determinadas obrigações teóricas que nem foram experimentadas nem descobertas pelos pseudo-praticantes. Uma prática absolutamente teórica, porque baseada na teoria que não nasceu da prática, mas sim da boca e da experiência da outra pessoa, mas não da nossa prática ou da nossa experiência. E aí, nada feito, porque a teoria nasce da prática e só se transmite através da experiência individual. Só assim ela se transmite. [...] A prática e não a teoria. A verdadeira teoria prática e não a prática teórica.<sup>99</sup>

Esse trecho de uma carta escrita por Amir Haddad e endereçada ao cronista Carlos Eduardo Novaes nos instigou a pesquisar os autores, escritores e teorias que influenciaram a linguagem do grupo Tá na Rua e, mais especificamente, da peça *Dar não dói, o que dói é resistir*. Isso porque, ao lermos a carta, verificamos um discurso de que o grupo não foi influenciado por nenhuma teoria pré-concebida; ao contrário, ele próprio teria criado, a partir de suas práticas, as suas teorias. É o que aparece também no trabalho de mestrado produzido por Ana Carneiro, uma das fundadoras do grupo:

Sem referências próximas mais imediatas em que se mirar e, também, sem buscar nenhum modelo no passado em que espelhar suas apresentações, é por meio das

<sup>99</sup> HADDAD, Amir. *Carta para Carlos Eduardo Novaes*. Rio de Janeiro, s/d. Acervo Tá na Rua.

experiências vividas em cada um de seus distintos espaços de trabalho e pela constante reflexão sobre a prática exercida que o grupo TÁ NA RUA formula sua linguagem, num processo que se nunca segue caminho único, também jamais se apresenta sob aspecto singular.<sup>100</sup>

O depoimento de Rosa Douat sugere algo parecido: “Eu aprendi *Commedia dell’arte* fazendo. Eu nunca tive teoria de *Commedia dell’arte*. Eu aprendi *Commedia dell’arte* com o Amir ensinando dentro do grupo Tá a Rua. Porque a gente fazia apresentações, voltava pra sala e entendia o acontecimento.”<sup>101</sup>

É preciso ter em mente que as influências não operam apenas de modo deliberado e por meio de estudos sistemáticos. Elas podem acontecer deste modo também, mas é possível que práticas, concepções, métodos, espalhem-se por um processo histórico de longo prazo em que as influências são múltiplas, contraditórias e recíprocas e que as apropriações processadas escapem da consciência dos sujeitos envolvidos — que por serem, em parte, protagonistas no desenvolvimento de uma concepção artística, por exemplo, acabam por se colocarem como únicos responsáveis. Daí que o que se sabe e o que se faz é resultado de um processo social de muitas variáveis, nunca o resultado de uma pessoa ou grupo isolado.

Amir Haddad também se coloca de modo bem parecido:

Isso aí é uma questão delicada também. Que é uma coisa interessante, delicada e que a gente tem que aprender, porque a nossa forma, pedagogia do mundo moderno, é muito ruim. Ela não leva em conta seu afeto, a sua identidade, não leva nada. Eles jogam o conceito em cima e você vai ali e você aprende. Então acontece o que? Que você, pra fazer teatro, você precisar ler três livros do Meyerhold, precisa ler o Stalnavski inteiro, morrer de tédio lendo aquela coisa chata, entende? [...] E que não adianta nada. Nada. Nada. E você fica apresentando essa coisa toda. E então começa a acontecer uma coisa que você aprende uma teoria pra aplicar no teatro e aí o seu teatro fica teórico, e você tem mil idéias e nada daquilo tá lá em cena, porque você é o que você faz e não o que você tá pensando, entende? Então a teoria não ajuda nesse sentido. Agora... Não é que ela não exista, mas eu não fui atrás de nenhuma teoria, eu fui fazer o que eu sabia.<sup>102</sup>

Acreditamos que o grupo realmente pode não ter ido atrás de teorias, ao entendermos que as influências foram experimentadas como referências e não como regras a serem seguidas, colocadas em prática, intactas, sem apropriações e ressignificações. Podemos afirmar que o grupo, ao adquirir conhecimentos tanto coletivamente como individualmente, através de oficinas, cursos de formação e leituras individuais, fez

<sup>100</sup> CARNEIRO, Ana Maria Pacheco. *Espaço cênico e comicidade*, op. cit., p. 59-60.

<sup>101</sup> DOUAT, Rosa. Depoimento extraído de *TÁ NA RUA*, op. cit.

<sup>102</sup> HADDAD, Amir. Entrevista concedida aos alunos da Casa das Artes de Laranjeiras (CAL). Disponível em: <[http://www.youtube.com/watch?v=EJj4sqJ\\_DBs](http://www.youtube.com/watch?v=EJj4sqJ_DBs)>. Acesso em: 23 jul. 2011.

apropriações teóricas que podem ter resultado em práticas próprias: o grupo fabricou sentidos a partir das maneiras de pensar e de usar<sup>103</sup>, diferentemente do discurso de que “a minha prática é muito solitária, e muito empírica também, e eu fui desenvolvendo o meu trabalho encima das minhas insatisfações, sem nenhuma sustentação teórica.”<sup>104</sup>

E quais foram os autores e teorias que mais referenciaram o trabalho do Tá na Rua? Na leitura das fontes que recolhemos podemos perceber, com destaque, dois dramaturgos: o francês Molière e o alemão Bertolt Brecht, além da *Commedia dell'arte*, uma forma de teatro popular que teve início no século XV na Itália e posteriormente na França, que se apresentava em locais públicos, como ruas e praças, com textos improvisados.

Molière ficou conhecido por usar as suas obras para criticar os costumes da época, desenvolvendo um teatro que viajava pelo interior da França, de forma mambembe e adotando uma linguagem mais popular. Além dessas características, incorporadas pelo grupo Tá na Rua ao longo de sua existência, quando foi procurar os espaços abertos, os espaços não convencionais de teatro, com uma linguagem mais próxima do público, Amir Haddad destaca como referência desse autor a ideia de ator com opinião<sup>105</sup>, que sugere que é o ator quem está em cena e não um personagem e por isso ele deve ter um discurso, uma opinião.

O Molière é o primeiro ator com opinião. Ele não era um literário que ficava escrevendo dentro de casa, ele era dono de uma companhia de teatro que viajava pelo interior da França inteira, em pleno século XVII, mambembando, imagina em que condições eles faziam teatro, que coisa terrível e que coisa maravilhosa. Eu sonho em fazer esse teatro indigno, esse teatro que anda a pé, esse teatro que anda de carroça, que não tem primeira classe no avião, que não fica em hotel cinco estrelas, entendeu? Eu penso nessa indignidade perdida. Mas ele, ele foi um ator dessa natureza, e ele escrevia, ele deu uma dignidade à comédia que era gênero desprezível, desprezável. Então ele era ator e autor. Ele como ator, ele tinha uma opinião. [...] E não é que ele vai substituir a opinião dele pelo do autor, mas a tensão que existe entre o discurso que o ator tem e o papel que ele vai fazer é uma coisa interessante. Eu tenho um monte de opinião sobre o mundo e eu me debruço sobre um papel e eu vou ler aquele papel no enfoque dessas opiniões que eu tenho. Se eu não tenho opinião nenhuma, eu me apago diante daquilo, aí desaparece. Então, o Molière era um ator com opinião.<sup>106</sup>

<sup>103</sup> O historiador Michel de Certeau, ao focar o seu interesse nas operações dos usuários/consumidores do mercado de bens culturais, afirma que é preciso estar atentos àquilo que o “consumidor cultural fabrica”. Ver CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. 1. Artes de fazer. 15. ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

<sup>104</sup> HADDAD, Amir. Entrevista concedida a Lídia Kosovski. Rio de Janeiro, 30 nov. 1990. Acervo Tá na Rua.

<sup>105</sup> Essa ideia de ator com opinião e como foi incorporada na peça que investigamos nesta dissertação serão discutidas posteriormente.

<sup>106</sup> HADDAD, Amir. Participação no programa Sem Censura. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=eK3DZe0xmGU>>. Acesso em: 23 jul. 2011.

Percebemos também que Amir Haddad aproxima o teatro que ele desenvolveu ao longo de sua trajetória artística com aquele desenvolvido por Molière, estabelecendo comparações, como a de que ambos foram atuar na “periferia do poder”, e também laços de identidade:

Eu to há 32 anos na rua, eu entendo o discurso dele, eu sei o que ele tá falando. Ele ficou 15 anos viajando pelo interior da França, ele foi pra fora, como eu fui também, pra mim, sair do teatro da zona sul e ir fazer teatro no Largo da Carioca é igual sair de Paris e ir pro interior da França, você vai pra periferia do poder, você vai fazer uma arte que não está contaminada pelo poder, você vai entrar em contato com coisas que você nem imagina que... Daquela platéia que tá liberta. Então, eu fui também. Então, eu tenho identidade de biografia com ele, vamos dizer assim. E entendo, mas eu entendo muito bem o que ele tá falando. Entendendo a certeza e a angústia e o desespero dele de querer fazer outro teatro e de discutir.<sup>107</sup>

Brecht é outro autor que muito influenciou o Tá na Rua. Seus trabalhos tiveram enorme repercussão no teatro contemporâneo, sobretudo a partir do desenvolvimento do teatro épico. Ele entrou no Brasil por três caminhos:

primeiro, pelas traduções francesas de que se valem os escritores modernistas, a partir dos anos 40, para apresentar o autor, através de poemas e teses teóricas; segundo, por alemães exilados, que nos anos 40 começam diversas atividades teatrais, sobretudo em São Paulo, cidade onde é feita a primeira encenação de uma peça de Brecht aqui: *Terror e miséria do Terceiro Reich* (1945); terceiro, pelo contato direto que vários profissionais de teatro e críticos brasileiros tiveram nas suas viagens à Europa com peças de Brecht quando assistiram a montagens francesas ou a encenações do “Berliner Ensemble” na França. [...] Os anos 60 consagraram o sucesso de Brecht no Brasil. Parece paradoxal que o golpe militar de 64 forneceu um dos maiores estímulos: depois de ter caído a zero no ano de 1965, o número de encenações de Brecht aumenta consideravelmente cada ano, até alcançar o número de dez montagens diferentes em 1968 (comemoração dos 70 anos do nascimento do autor). [...] O sucesso de Brecht nos anos pós-64 se deve, sobretudo, à sua capacidade de corresponder à politização do teatro brasileiro e à capacidade dos grupos teatrais de adaptá-lo com sucesso à situação brasileira.<sup>108</sup>

Os envolvidos com o Tá na Rua podem não ter ido direto a Brecht em busca de referências, mas o trabalho deste autor estava tão difundido no meio teatral que o grupo pode ter assimilado questões colocadas ou defendidas por Brecht de maneira indireta, pelo simples fato de estar inserido em um campo cultural que estava absorvendo parte das reflexões deste pensador.

<sup>107</sup> *Idem.*

<sup>108</sup> BADER, Wolfgang. *Brecht no Brasil: experiências e influências*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987, p. 15-17. Acerca do teatro desenvolvido pelo dramaturgo alemão, ver também BORNHEIM, Gerd Alberto. *Brecht: a estética do teatro*. São Paulo: Graal, 1992 e BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.



*Dar não dói, o que dói é resistir* foi um espetáculo de perspectiva histórica que utilizou métodos desenvolvidos por Brecht, como o uso da narrativa — permite que o espectador tenha uma reflexão mais crítica sobre a realidade social — e do ator-narrador, que informa e comenta os acontecimentos ao público de maneira anti-ilusionista. Assim, a estruturação textual desse espetáculo foi constituída por quadros independentes. A cada quadro havia um narrador que comentava os fatos e informava o espectador.

Em *Dar não dói, o que dói é resistir* (2004), o Tá na Rua optou por ‘contar’ ou ‘narrar’ parte da história recente do país, aproximando-se do gênero épico porque, nele, o narrador está sempre presente no ato mesmo de narrar, com onisciência sobre tudo o que aconteceu na história e com os personagens, seus pensamentos e emoções. A voz utilizada é a do pretérito, procedimento que cria uma distância entre o narrador e o mundo narrado, permitindo um posicionamento objetivo, sem identificação ou fusão com os personagens. O ator jamais se ‘transforma’ nos personagens que apresenta; evita sofrer qualquer metamorfose nesse sentido. Na narração, ocorre um desdobramento: sujeito (narrador) e objeto (mundo narrado), em que os atores-narradores apenas mostram como esses personagens se comportaram. Esta opção pela narrativa permite, aos atores e também ao público, uma liberdade de reflexão e possibilidade de analisar a estrutura social brasileira, devido ao efeito de ‘distanciamento’ que a mesma provoca.<sup>109</sup>

O grupo Tá na Rua, ao se valer da narrativa épica, contando fatos históricos, pretendeu obter uma comunicação horizontal e mais direta com o público, a partir de uma linguagem mais apropriada para espaços abertos. Além disso, ela permite um distanciamento, que em *Dar não dói, o que dói é resistir* também se dá a partir do uso das máscaras, e a possibilidade de construção crítica do ator sobre o que ele apresenta. O ator-narrador faz a mediação entre o público e a obra, relacionando um ao outro. É Brecht que defende a narrativa como capaz de aguçar o espírito crítico em vez de provocar o efeito da ilusão.

É notável que Molière e Brecht foram influências para o Tá na Rua na construção e consolidação de seus trabalhos. Mesmo não transpondo a teoria para a prática de maneira direta, sem apropriações, podemos verificar traços desses autores na arte do grupo, claro que com questionamentos, discussões, sugestões. Ambos os autores, por sinal, faziam a defesa daquilo que é o mais importante para o Tá na Rua, isto é, um teatro com força popular, plateias heterogêneas e longe das paredes do palco italiano.

---

<sup>109</sup> TURLE, Licko. Uma possível dramaturgia para espaços abertos, *op. cit.*, p. 68.

## 8. “Era muito intensa e forte a sensação de coisa realmente nova”: pioneirismo?

As investigações e descobertas acerca das possibilidades de espaços teatrais, de outras linguagens, do lugar do espetáculo, não eram somente do grupo Tá na Rua. Ao contrário, fizeram parte de uma tendência maior no âmbito teatral. Por isso julgamos pertinente problematizar aqui representações contraditórias que o grupo construiu, relacionadas com um sentimento de pioneirismo vivenciado por ele. Esse aspecto emergiu na fala de Ricardo Pavão: “Fomos, talvez, o primeiro grupo de universitários, de pessoas oriundas da classe média basicamente, mas com fundo universitário, terceiro grau completo, a ir trabalhar na rua como camelô.”<sup>110</sup>

Ana Carneiro também defendeu a ideia de um grupo que, se não era pioneiro, também não estava pensando junto a outros grupos: “Esses trabalhos [de experimentações teatrais ligadas ao espaço da rua] eram, porém, ou totalmente desconhecidos pelos atores do TÁ NA RUA, ou conhecidos individualmente, mas não tomados como ponto de referência pelo grupo.”<sup>111</sup>

Betina Waismann, por sua vez, escancara esse argumento:

Era pioneiro, não é? Para cada um de nós individualmente; como grupo. Porque não tinha estória no Rio de Janeiro sobre isso. Nossa referência histórica eram os trabalhos folclóricos do nordeste; que não eram teatro, eram folclore. Tinha os cantadores, tinha o cordel, os artistas de circo na rua e as festas folclóricas, mas não tinha visão teatral. A gente não tinha essa referência aqui. Nunca ninguém tinha feito, na época. Então, era uma experiência inusitada, aventureira e era um nível de exposição enorme, porque quando a gente aparecia, ninguém nunca tinha visto um grupo de teatro de rua. Então, era inusitado para nós que fazíamos e para quem nos recebia, quem nos via. Era muito intensa e forte a sensação de coisa realmente nova. Hoje em dia é parte da cultura, é linguagem no mundo inteiro, na época não. Lembra daquele delegado de Madureira, que perguntava “O que vocês querem? É carnaval fora de época? É bagunça?”<sup>112</sup>

Se por um lado, alguns integrantes da primeira geração do Tá na Rua atestaram um sentimento de vanguarda, de inovação que eles experimentaram, por outro lado, Amir Haddad relacionou as suas investigações com um movimento histórico mais amplo, o que nos mostra que o grupo não era homogêneo, que havia visões diferentes no seu interior:

Lígia, eu fazia investigações sobre espaço. A década de [19]60, não sei se você sabe, você é jovem, não sei se estudou isso, foi uma década de muita inquietação, e

<sup>110</sup> PAVÃO, Ricardo. Depoimento extraído de *TÁ NA RUA*, *op. cit.*

<sup>111</sup> CARNEIRO, Ana Maria Pacheco. *Espaço cênico e comicidade*, *op. cit.*, p. 59.

<sup>112</sup> WAISMANN, Betina. Entrevista concedida a Ana Maria Pacheco Carneiro, 1996. Acervo Tá na Rua.

eu tive esse privilégio enorme de ser jovem e ter a minha formação se completando na década de 60, então, o que havia de inquietação pelo mundo, de questões, de rompimentos, transgressões, tudo na década de 60, entende? Os movimentos todos que veio, *beat*, *hippie*, veio tudo, os movimentos políticos, a construção de uma utopia socialista, tudo isso na década de 60, eu tava no olho do furacão, entende? E é uma coisa maravilhosa ter vivido essa década de 60 e uma das coisas fantásticas que a gente fazia muito era discutir a questão do espaço dentro da questão do teatro, do espetáculo. O espaço na década de 60 deixou de ser uma coisa pacífica, todo mundo fala teatro, você já imagina aquele prédio, com aquela cortina, com aquele palco, com as cadeiras e pronto, entende? [...] Depois isso começou a ser bombardeado de uma maneira incrível. O primeiro bombardeio que fez, no caso do Brasil, é a criação do teatro de arena, no mundo inteiro, entende? Então a proposta da cena italiana deixou de ser a única, apareceu a cena de arena, redonda, onde os atores representavam em três dimensões, que eles não eram mais frontais, todas as dimensões eram obrigadas a estarem em cena e foi uma modificação grande, isso final da década de 50, início da década de 60, isso já tava ocorrendo. E com as inquietações da década de 60, as pessoas começaram a romper, a descer do palco, a entrar por dentro da platéia, a entrar em contato com o espectador. [...] Então nós começamos a mexer em todas as coisas e, inevitavelmente, rapidamente, mexer na questão do espaço.<sup>113</sup>

Não encontramos, nas fontes, indícios de que, nas décadas de 1960, 1970 e 1980, Amir Haddad também tinha clara essa noção de movimento ou se ele também vivenciava, com os outros integrantes do grupo, um sentimento de pioneirismo. Julgamos importante ressaltar isso, porque o rememorar comporta armadilhas e o depoimento do teatrólogo nos foi concedido no presente; portanto, está impregnado de questões deste tempo.

Não somente pessoas ligadas diretamente ao grupo partilharam dessa memória. O pesquisador Antônio Lauro Goés, em sua dissertação de mestrado, ao propor um estudo sobre a criação coletiva no teatro, procurando examinar as características desse “fenômeno” em diálogo com o contexto histórico de seu surgimento, tomou o grupo Tá na Rua como estudo de caso e o apontou como pioneiro em “um projeto revolucionário na história do teatro brasileiro.”<sup>114</sup> Embora o autor realize um retrocesso histórico desde o surgimento do Arena e do Oficina para situar o aparecimento de grupos teatrais e da criação coletiva, que ele denomina “novo gênero de teatro”<sup>115</sup> — no qual se pretende não ignorar a plateia, que pode intervir no espetáculo —, Goés situa o Tá na Rua como um dos primeiros a desenvolver esse modo de produção de espetáculos e, inclusive, como modelo que foi seguido por outros grupos: “A presença do ‘Tá na rua’ no panorama nacional vai-se

<sup>113</sup> HADDAD, Amir. Entrevista concedida à autora, *op. cit.*

<sup>114</sup> GOÉS, Antônio Lauro. *A criação coletiva: grupo Tá na Rua*. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação/UFRJ. 1983. 230 f. Rio de Janeiro, 1983, p. 8.

<sup>115</sup> *Idem, ibidem*, p. 12.

firmando através da repercussão dos seus trabalhos e da multiplicação do modelo oferecido.”<sup>116</sup>

O Tá na Rua iniciou a sua prática teatral num momento em que o Brasil vivia sob a ditadura militar que foi instaurada em 1964. Durante os vinte anos desse regime, inúmeras medidas proibitivas foram adotadas para restringir a liberdade política e cultural dos brasileiros que se opunham ao governo e que foram presos, torturados e exilados. Nesse contexto, surgiram variadas contestações às medidas implementadas pelo Estado, como as lutas armadas e também as manifestações culturais (artes plásticas, teatro, música, cinema), como formas de resistência, de criação e de expressão de anseios. Mesmo com toda a censura e repressão àqueles que não se submetiam à ideologia dominante, como vários intelectuais e artistas, e apesar dos inúmeros filmes, livros, músicas e peças teatrais censuradas, a produção cultural, nesses “anos de chumbo”, foi riquíssima e artistas e intelectuais reinventaram seus espaços de atuação. Daí, longe de pioneirismo, o Tá na Rua se alimentou dessa atmosfera e também contribuiu com ela.

Marcelo Ridenti aponta dois caminhos seguidos por pessoas ligadas à esfera cultural: de um lado, a atuação nos meios de comunicação de massa, como a imprensa escrita e a televisão; do outro, a busca por alternativas junto aos movimentos populares e a atuação nas periferias, sindicatos, associações de bairros. Um dos caminhos seguidos por alguns artistas foi trabalhar na Rede Globo, como aconteceu com os dramaturgos Dias Gomes e Oduvaldo Viana Filho, que produziram minisséries e novelas, vendo nessa opção uma possibilidade de atingir um grande número de pessoas, inclusive as camadas mais populares, como atestou Dias Gomes, que defendeu explicitamente a entrada de intelectuais de esquerda na televisão — para ele, “poderoso meio de denúncia”. Conforme nos apresenta Marcelo Ridenti, Dias Gomes afirma ter encontrado na televisão o público que ele e sua geração buscava no teatro, já que, segundo esse dramaturgo, a sua geração sonhava com um teatro político e popular, mas

a geração Guarnieri, Vianinha, eu, Boal, nunca conseguimos fazer um teatro popular, isto é, de platéia popular. Enquanto fazíamos no palco uma peça contra a burguesia, na platéia estava sentada a própria burguesia. Era uma contradição que nós nunca conseguimos resolver.<sup>117</sup>

---

<sup>116</sup> *Idem, ibidem*, p. 56.

<sup>117</sup> GOMES, Dias citado em RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução*, do CPC à era da tv. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 329.

Assim, se para alguns artistas, a sua produção cultural poderia ser submetida aos padrões de profissionalismo da indústria cultural, para outros, o caminho foi diferente: eles procuraram produzir uma arte que não sofresse influência do Estado e do mercado consumidor. Surgiram, então, os chamados teatros populares, independentes, de rua, que se afastaram do circuito comercial de teatro e desenvolveram uma arte junto com a população afastada dos grandes centros: “o teatro produzido na periferia urbana se associava, assim, aos movimentos sociais, o que evidenciava o aparecimento de novos públicos, de novas temáticas, de novas linguagens e a dinamização de canais não convencionais de comunicação.”<sup>118</sup> Essa foi, também, a opção escolhida pelo grupo Tá na Rua, e não só por ele.<sup>119</sup>

É sob essa perspectiva que Silvana Garcia aborda o momento histórico que possibilitou a proliferação de grupos teatrais independentes no Brasil a partir da década de 1970, bem como a matriz histórica do teatro popular de alcance político em diversos países, nos séculos XIX e XX — experiências teatrais que introduziram elementos mais tarde inseridos nas propostas de teatro popular contemporâneo. Garcia discorre sobre o teatro popular de alcance político no Brasil, antes resgatando algumas experiências do teatro de natureza política surgidas em meados do século XIX. Segundo ela, tais experiências propunham um maior alcance do espetáculo teatral a partir de sua popularização e da busca por uma dramaturgia que apresentasse os problemas da classe operária. A autora cita o Freie Buhne (1889) na Alemanha e o Théâtre du Peuple (1885) na França como exemplos de teatro popular não somente interessados no barateamento do custo de ingressos. Essas formas teatrais do século XIX adotavam uma linguagem simples

<sup>118</sup> PARANHOS, Kátia Rodrigues. Teatro e trabalhadores: textos, cenas e formas de agitação no ABC paulista. *Artcultura: Revista de História, Cultura e Arte*, v. 7, n. 11, Uberlândia, jul./dez. 2005, p. 114.

<sup>119</sup> É pertinente ressaltarmos que não pensamos no âmbito de uma dicotomia entre teatro oficial x teatro alternativo, teatro convencional x teatro não-convencional, teatro fechado x teatro aberto. Muitos artistas que foram atuar em espaços abertos, ao mesmo tempo mantiveram uma relação com o teatro oficial. Isso ainda será problematizado nesta dissertação. Ademais, é preciso relativizarmos essas visões. Os autores João das Neves e Fernando Peixoto, por exemplo, atuantes no teatro comercial, levaram para suas criações elementos do teatro épico de Bertolt Brecht. Além disso, a “inovação” não se deu apenas no âmbito do teatro realizado fora das salas de espetáculos. Em 1972, por exemplo, surgiu o grupo Dzi Croquettes, que contou com atores, dançarinos, pintores, músicos, que se enfeitavam, maquiavam, purpurinavam, concebendo uma estética singular. Num momento em que a repressão ditatorial se fazia presente, os atores do Dzi Croquettes transgrediam, sobretudo através do seu vestuário, do uso de roupas e adereços femininos em corpos masculinos, os padrões tradicionais da sociedade brasileira. Eles não saíram do âmbito comercial de teatro para propor uma linguagem diferente: apesar de sua breve trajetória, apresentou-se em palcos do Brasil e do exterior, conquistando um expressivo número de espectadores. Sobre Dzi Croquettes, ver LOBERT, Rosemary. *A palavra mágica Dzi: uma resposta difícil de se perguntar – a vida cotidiana de um grupo teatral*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas/Unicamp. 1979. 278 f. Campinas, 1979; TONELLI, Bayard. *Dzi 'in 'verso*. Rio de Janeiro: Ibis Libris, 2008 e *Dzi Croquettes*. Direção: Tatiana Issa e Raphael Alvarez. Brasil: Imovision/Sonopress, 2009. 1 DVD (som., color.).

e atraíam as massas para a plateia com um espetáculo pautado em temas sociais e com o desejo de transformar a sociedade.

Após resgatar experiências teatrais de caráter popular e politicamente engajadas do século XIX, a autora situa o teatro popular de periferia dos anos de 1970 no Brasil. No meio operário, Garcia aponta que, mesmo com as constantes pressões, demissões de trabalhadores e intervenções nos sindicatos, houve lutas e resistências; nos bairros, começaram a ganhar força as associações comunitárias, que um pouco mais tarde seriam importantes para pressionar a abertura política. Na esfera teatral, a autora lembra que, após a dissolução de companhias teatrais como o Teatro de Arena e o Teatro Oficina (do qual fazia parte Amir Haddad), surgiram grupos independentes. Estes procuravam atuar fora do circuito comercial de teatro, deslocando-se para a periferia, para sindicatos, praças e ruas. Embasados em um trabalho de criação coletiva, eles se interessavam em adotar uma nova linguagem cênica, mais próxima das camadas populares da sociedade, tendo vínculo direto com o momento político em que estavam inseridos.

Para Garcia, não se pode dizer que essas experiências teatrais tinham uma diretriz comum, embora apresentassem semelhanças entre si, como “produzir coletivamente, atuar fora do âmbito profissional, levar o teatro para o público da periferia, produzir um teatro popular, estabelecer um compromisso de solidariedade com o espectador e sua realidade.”<sup>120</sup> Em todo caso, esses coletivos procuravam atuar fora do chamado “teatrão” (o teatro profissional/comercial), que não atingia as camadas mais populares, sendo frequentado apenas pela burguesia. Alguns grupos alternativos buscavam o público onde ele estava e promoviam um teatro popular, com uma linguagem acessível e com temas que versavam sobre a realidade dessas populações. No que diz respeito ao modo de produção, esses grupos procuravam romper com a hierarquia e a divisão de trabalho por especialização; seus componentes participavam de todo o processo de criação — era o que pretendiam, ao menos.

Entre as décadas de 1960 e 1980 houve o surgimento de diversos grupos teatrais que procuraram outros espaços de encenação, como o Tá na Rua, o Teatro União e Olho Vivo<sup>121</sup> (SP), o Núcleo Independente (SP), o Grupo de Teatro Forja<sup>122</sup> (SP), o Ói Nós

---

<sup>120</sup> GARCIA, Silvana. *Teatro da militância: a intenção do popular no engajamento político*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 126.

<sup>121</sup> Ver SILVA, Roberta Paula Gomes. *Da encenação à publicação: o processo criativo de Bumba, meu queixada* do grupo União e Olho Vivo. 2010. 181 f. Dissertação (Mestrado em História) – UFU, Uberlândia, 2010.

Aqui Traveiz<sup>123</sup> (RS), o Grita<sup>124</sup> (CE), o Imbuaça (SE). Como podemos perceber, do Nordeste ao Sul do país o movimento foi amplo. Surgiram vários grupos que utilizaram o espaço público como espaço cênico e social. Seja com uma proposta de forte teor político, apresentando espetáculos nas periferias das cidades com a intenção de aliar linguagem popular e motivação política, seja com uma proposta artística e lúdica, com um trabalho acerca da linguagem teatral e das temáticas próximas ao cotidiano das pessoas<sup>125</sup>, o espaço cênico foi uma das buscas mais inquietantes do teatro contemporâneo, embora cada grupo tenha procurado cristalizar o seu próprio caminho de maneira singular.

Afirmamos, portanto, que o grupo Tá na Rua não foi o único e nem o primeiro a inovar a arte teatral, ainda que alguns de seus integrantes (antigos ou atuais) mobilizem suas memórias nessa defesa. O sentimento de pioneirismo pode estar associado ao protagonismo que experimentaram dentro do Tá na Rua, mas é preciso ter em mente que esse grupo era constituído por pessoas que estudavam, viajavam, circulavam e aprendiam em diversos espaços sociais, dentro e fora do teatro.

## 9. “Viramos o teatro de cabeça para baixo”: o popular

Problematizaremos aqui a noção de teatro popular adotada pelo grupo Tá na Rua e a interlocução que estabeleceu com outras experiências. Perguntamos: O que os integrantes do grupo denominam como teatro popular? Cultura popular? Público popular? Em seu fazer teatral, o grupo faz apropriações e ressignificações de outras práticas culturais? De que modo o Tá na Rua realiza isso?

Como já destacamos anteriormente, o Tá na Rua procura trabalhar em seus espetáculos com uma dramaturgia narrativa, opção utilizada em *Dar não dói, o que dói é resistir*. Excluindo praticamente o uso de diálogos, esse método prevê a narração dos fatos em terceira pessoa, realizada por um narrador que conduz o espetáculo e serve de mediador entre os atores e o público. Essa figura já esteve presente em algumas tradições populares, como atesta Patrice Pavis:

<sup>122</sup> Ver PARANHOS, Kátia Rodrigues. *Mentes que brilham: sindicalismo e práticas culturais dos metalúrgicos de São Bernardo*. 2002. 374 f. Tese (Doutorado em História) – IFCH/Unicamp, Campinas, SP, 2002 e O teatro operário entra em cena: duas versões do mundo do trabalho. *ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte*, v. 4, n. 4, Uberlândia, 2002, p. 67-79.

<sup>123</sup> Ver TROTTA, Rosyane. *Paradoxo do teatro de grupo*. 1995. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Centro de Letras e Artes, UniRio, Rio de Janeiro, 1995.

<sup>124</sup> Ver SILVA, Erotilde Honório. *O fazer teatral: uma forma de resistência*. Fortaleza: Edições UFC, 1992.

<sup>125</sup> Ver FERNANDES, Sílvia. *Grupos teatrais: anos 70*. Campinas: Editora da Unicamp, 2000.

Em princípio excluído do teatro *dramático* no qual o dramaturgo nunca fala em seu próprio nome, o narrador aparece em determinadas formas teatrais, em particular no teatro épico. Certas tradições populares (teatros africanos e orientais) usam-no freqüentemente como mediador entre público e personagens (*contador de histórias*).<sup>126</sup>

A opção por narrar histórias tem uma relação direta com as experiências de vida e profissional de Amir Haddad. Nascido em 02 de julho de 1937, na cidade de Guaxupé, interior de Minas Gerais, Amir Haddad é filho de pais sírios que vieram para o Brasil como imigrantes. Segundo ele, o sangue que corre por seu corpo, a tradição e a cultura árabes estão presentes em seus trabalhos como ator e diretor teatral:

O teatro não faz parte da religião e nem da tradição árabe. O Corão proíbe a representação da figura humana, e proíbe que você represente outra pessoa [...] Então, você vê que os árabes não têm um teatro desenvolvido, mas têm técnicas narrativas maravilhosas, eles contam histórias. Porque uma história você conta na 3ª pessoa, não encarna um personagem; você vai narrando a história dele. E o meu teatro é muito narrativo, eu não trabalho por identificação, eu conto histórias [...] E essa coisa árabe, eu sempre penso nisso; por que eu tenho essa tendência tão forte para o narrativo, que faz com que eu adore uma história de cordel que me permite compreender tão bem o Brecht, que me faz ler Shakespeare de uma maneira tão despretensiosa e objetiva? Acho que é o meu sangue árabe, esta tradição narrativa, a vontade de contar histórias. Qualquer historinha que meu pai contava eu ficava encantado. O que me atraiu pro teatro foi a narrativa, os 5 mil anos de deserto no meu sangue. [...] Nem eu quando pequeno sabia da força do teatro, embora fosse sempre escolhido para ler em voz alta na escola, declamar, aquelas coisas, fazer pecinha na escola, mas nunca pensando em teatro como profissão. [...] A habilidade em declamar poemas em classe se transformou em paixão pelo teatro. [...] Essas coisas você não sabe, dá a impressão que você já nasceu pra isso, você precisa fazer.<sup>127</sup>

Percebemos que o teatrólogo retoma as suas origens árabes para explicar o seu teatro narrativo, bem como para justificar, com base no que vivenciou na sua infância, a profissão que exerceria posteriormente: “Quando eu olho para trás, vejo que dentro de mim sempre teve essa paixão, essa intenção. A idéia do teatro festa sempre foi muito forte dentro de mim. Associar teatro com prazer, festa, transformação, mistério e magia, é uma coisa muito viva dentro de mim.”<sup>128</sup>

Essa relação entre infância, profissão e vocação foi muito bem problematizada por Sérgio Miceli, ao empreender um estudo sobre os intelectuais brasileiros e as “classes dirigentes” no período de 1920 a 1945, fazendo a seguinte consideração acerca das memórias e biografias deles:

<sup>126</sup> PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*, op. cit., p. 258.

<sup>127</sup> HADDAD, Amir. Entrevista concedida a Luciana Farah para a Revista Sexta Básica. Acervo Tá na Rua.

<sup>128</sup> *Idem, ibidem*.



As memórias e biografias revelam certas experiências mediante as quais os intelectuais, mesmo sem o saber, buscam justificar sua “vocação”, ou melhor, se empenham em reconstruir as circunstâncias sociais que, no seu entender, se colocam na raiz de suas inclinações para as profissões intelectuais. Se os intelectuais insistem tanto em descrever as circunstâncias em que se sentiram atraídos pelo trabalho simbólico, quase sempre evocando personagens (um parente, um professor de primeiras letras, um padre, um letrado amigo da família) que pela primeira vez lhes teriam profetizado um futuro como artistas ou escritores, dedicando páginas sem conta ao relato de suas experiências de iniciação cultural (na escola, na igreja, nas brincadeiras etc.), como se tais “façanhas” fossem indícios daquele que viriam a ser, é porque não conseguem ocultar de todo os rastros que possibilitam reconstruir as determinações sociais de sua existência.<sup>129</sup>

Ainda criança, Amir Haddad e sua família saíram de Guaxupé e foram para Rancharia, no interior do estado de São Paulo, onde seus pais abriram uma casa comercial. Passando parte da infância e da adolescência nessa cidade, “entre as referências culturais que atraíam o olhar do menino Amir neste período de sua vida estão as missas, as procissões, as quermesses e toda a liturgia e festividade da cultura religiosa católica.”<sup>130</sup> Em 1954 foi para a capital continuar os estudos, indo estudar no Colégio Estadual Presidente Roosevelt. Posteriormente, em 1956, ingressou na Faculdade de Direito do Largo São Francisco, curso interrompido em 1957.

Além disso, ao ser convidado, na década de 1960, para ministrar cursos na Escola de Teatro da Universidade Federal de Belém do Pará, o diretor pôde entrar em contato com outros costumes, arquitetura e realidade diferentes daquelas de São Paulo e Rio de Janeiro, o que lhe possibilitou proximidade com manifestações religiosas e de fé como o Círio de Nazaré:

Ao sair de São Paulo, eu fui pro Norte, fui pra Belém do Pará, vivi na Amazônia e isso foi definitivo na minha vida, porque eu comecei a incorporar uma realidade cultural muito distinta, e social também, daquela que eu vivia em São Paulo, de eu achar que o Brasil era São Paulo, ou os restaurantes que eu freqüentava em São Paulo, onde a classe teatral estava. Fui pra Amazônia, conheci outra comida, outra realidade, outra cultura e foi essencial pra mim. E até hoje eu me alimento do Brasil e não de uma região do Brasil.<sup>131</sup>

O Norte possibilitou a Haddad experiências não somente de vida, mas também teatrais, sobretudo aquelas acerca da relação entre atores e diretor teatral, motivadoras de questionamentos que certamente o levaram a pensar a linguagem, a expressão, o repertório.

<sup>129</sup> MICELI, Sérgio. Intelectuais e classes dirigentes no Brasil (1920-1945). In: MICELI, Sérgio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 83.

<sup>130</sup> Sinopse do enredo Unidos do Cabral. Acervo Tá na Rua.

<sup>131</sup> *Idem, ibidem*.

Foi nesse momento que Amir despertou para um teatro mais próximo da “realidade” e, para tanto, era necessário que ele tivesse uma opinião clara e definida, que começou a despontar na terra nortista, ambiente que lhe possibilitou uma grande experiência em relação à forma teatral e que estaria presente nos próximos trabalhos.

Na verdade, foi [a temporada em Belém do Pará] a minha salvação. Não tinha que provar nada a ninguém. Não precisava concorrer ao prêmio Saci. Não tinha que ser elogiado pelo Estadão. Não tinha o fantasma do Zé Celso, do Oficina, nos meus calcanhares, rsrs. Encontrei uma possível liberdade e fui trabalhar numa escola de Teatro.<sup>132</sup>

Nesse intervalo de 40 anos é possível perceber que o grupo Tá na Rua se apropriou, como parte do processo de criação e de desenvolvimento de sua linguagem, das mais diferentes expressões culturais, trazendo para o seu teatro, inclusive, contribuições das “heranças” culturais manifestadas pela população brasileira. Quando perguntado por Zeca Ligiéro sobre o que entra na elaboração do trabalho do grupo, quais são as práticas auxiliares, Haddad respondeu:

A gente trabalha, por exemplo, o universo africano, religioso, a gente trabalha com a cultura religiosa católica romana, a gente trabalha com os nossos sentimentos mediterrâneos, tudo isso são coisas que entram na elaboração do nosso trabalho. A questão de não trabalhar com formas, mas de procurar os conteúdos, os conceitos, a gente faz isso profundamente, então, a questão da cultura negra, da cultura popular brasileira, da escola de samba, por exemplo, é uma coisa muito determinante no desenvolvimento dessa história...<sup>133</sup>

A fala do diretor permite inferir que o Tá na Rua procurou inserir, em sua prática teatral, formas dramáticas populares da cultura brasileira, como os autos sacramentais, as procissões, as escolas de samba, os terreiros de Candomblé. Foi através desse conjunto expressivo que surgiram as manifestações espetaculares consideradas pelo teatrólogo como os produtos mais avançados de seu trabalho. Ao referenciar o seu teatro com aspectos da cultura popular, Amir Haddad esclarece o que entende por essa denominação e por que não a assimila diretamente nos espetáculos do Tá na Rua, insinuando que isso se dá em forma de apropriação:

É... É difícil falar trabalha com cultura popular porque já imagina que vai o bumba-meu-boi né, que vai vestido como um boi, ou que vai dentro de um palhaço, ou vai fazer algumas atividades circenses. Nós não fazemos nada disso. [...] Então nós não trabalhamos com aspectos da cultura popular, não trabalhamos... Vamos imitar aqui, vamos fazer uma ala de escola de samba, aqui vamos fazer o bumba-meu-boi,

<sup>132</sup> HADDAD, Amir. Depoimento extraído de *TÁ NA RUA*, *op. cit.*

<sup>133</sup> HADDAD, Amir. Entrevista concedida ao curso “Teatro e comunidade”, *op. cit.*

aqui vamos fazer uma folia de reis, é a mesma coisa de mensagem política, eu odeio isso, eu odeio! Tem grupos aqui que fazem maracatu, mas é pífio, porque é uma encenação do maracatu, não está na alma daquelas pessoas e elas nem sabem profundamente o que é aquele fenômeno maracatu. Então eles imitam, põe as roupas, põe os tambores, põe a música, bonequinha na mão dos dançantes e tá feito o maracatu. [...] Cultura popular... Então... Isso é cultura popular: não vou imitar uma escola de samba, mas escola de samba é narrativo, tem dramaturgia, mas a dramaturgia não é tradicional. [...] Todas essas coisas é que caracterizam o fenômeno popular. Se você for olhar isso, você vai olhar que na folia de reis tem isso, no bumba-meu-boi tem isso, na escola de samba tem isso, os cortejos todos dramáticos brasileiros têm essa questão. Então nós trabalhamos como se nós fôssemos um grande cortejo em perpétuo movimento se desenrolando diante do espectador.<sup>134</sup>

Na mesma perspectiva, o ator Alexandre Santini também estabelece uma reflexão sobre a cultura popular:

Eu acho que [o Tá na Rua] tem popular no sentido de que é... Primeiro da opção do espaço mesmo, do espaço público e tal, isso que determina, e depois que quando é, o Tá na Rua abandona a dramaturgia convencional de diálogos e tal, ele passa a se aproximar por analogia de fontes populares, né, então a narrativa tem muito a ver por exemplo com o cordel, tem muito a ver com outras formas de manifestação né. Quando o Tá na Rua, por exemplo, começa a trabalhar com a escola de samba, entendendo o desfile da escola de samba como espetáculo né, popular, uma encenação. Então é analogia com essa forma espetacular que é uma forma espetacular criada pelo povo. [...] Agora, se você falar de cultura popular *stricto sensu* né, então não dá pra definir completamente como arte popular se você tem uma elaboração do conceito disso aí, se é uma elaboração sei lá, acadêmica, erudita, vamos chamar assim como for, intelectual né.<sup>135</sup>

Nessas falas é possível perceber que tanto Amir Haddad como Alexandre Santini aproximam a cultura popular do folclore, de algo puro, legítimo, isto é, o maracatu, o bumba-meu-boi e a folia de reis tais como eles os concebem. É tudo aquilo que o povo faz e/ou pertence a ele, entretanto, sem diálogo, elaborações, transformações.

Aqui cabe um diálogo com Stuart Hall que, ao discutir alguns conceitos atribuídos ao termo “popular”, faz menção àquele que define cultura popular como todas as coisas que “o povo” faz ou fez, aproximando-se “de uma definição ‘antropológica’ do termo: a cultura, os valores, os costumes e mentalidades [*folkways*] do povo.”<sup>136</sup> O autor aponta duas dificuldades relativas a essa definição: 1. É muito descritiva, com uma lista infinita de tudo o que o povo já fez; 2. É preciso dar conta da questão pertence/não pertence ao povo

<sup>134</sup> HADDAD, Amir. Entrevista concedida à autora, *op. cit.*

<sup>135</sup> SANTINI, Alexandre. Entrevista concedida à autora, *op. cit.*

<sup>136</sup> HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003, p. 240.

não de forma descritiva, já que, no decorrer dos anos, os conteúdos de cada categoria mudam, e estar atento às tensões e oposições entre a cultura dominante e a periférica.

O valor cultural das formas populares é promovido, sobe na escala cultural — e elas passam para o lado oposto. Outras coisas deixam de ter um alto valor cultural e são apropriadas pelo popular, sendo transformadas nesse processo. O princípio estruturador não consiste dos conteúdos de cada categoria — os quais, insisto, se alterarão de uma época a outra. Mas consiste das forças e relações que sustentam a distinção e a diferença; em linhas gerais, entre aquilo que, em qualquer época, conta como uma atividade ou forma cultural da elite e o que não conta.<sup>137</sup>

Caminhando pela perspectiva de Hall, não se concebe a cultura popular como tradicional, no sentido de algo intocável, puro, isento das transformações e movimentos de adaptações socioculturais, como por vezes dá-se a entender, tal qual nas falas de Haddad e Santini transcritas anteriormente. Afinal, como afirma o crítico literário e historiador inglês Raymond Williams, “quando começamos a estudar a tradição, tornamo-nos imediatamente conscientes da mudança.”<sup>138</sup>

O Tá na Rua não se apropriou do bumba-meu-boi ou do maracatu de modo a levar essas formas para dentro de seu teatro. Ao contrário, procurou se inspirar em elementos populares que essas culturas apresentam, transformando-os significativamente. Acreditamos que o Tá na Rua, diferentemente de outros grupos de teatro popular<sup>139</sup>, utiliza-se dos símbolos populares por analogia, a partir de outros sistemas simbólicos, como o carnaval e o futebol, e não por “fiel” reprodução. Exemplo disso é a aproximação que o grupo estabelece entre seus espetáculos e o futebol:

Eu comparo muito mais o meu espetáculo com futebol do que com outros espetáculos. Eu uso poucas referências de outros espetáculos e procuro de certa forma fugir da linguagem ligada ao teatro tradicional. Eu tento romper com isso. E percebi que a maneira mais fácil e direta de explicar isso para os atores é através da linguagem do futebol. São coisas como deslocamento, percepção da jogada, impedimento, relação com a torcida, etc. O teatro é uma metáfora da vida, o futebol

<sup>137</sup> *Idem, ibidem*, p. 240.

<sup>138</sup> WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 33.

<sup>139</sup> Ver SILVA, Roberta Paula Gomes. *Da encenação à publicação, op. cit.* A autora, ao discutir o projeto político e estético do grupo Teatro União e Olho Vivo, problematiza qual é a noção de teatro popular forjada pelo grupo e recorre a César Vieira que, no texto de apresentação da peça *Bumba, meu queixada* (objeto de reflexão da autora), afirma: “Procuramos assimilar, guardar a beleza, a maravilhosa transparência dos símbolos populares, desses símbolos que de tão claros parecem ter jorrado de uma fonte cristalina. Procuramos ficar envolvidos na verdade do sonho, da fantasia que, lentamente, vai se transformando em realidade. É possível que o grupo tenha conseguido permanecer fiel aos símbolos do BUMBA. Esses símbolos-verdade; esses sonhos-vidas; essa fantasia-luta da qual sairá o único e inequívoco caminho da arte brasileira.” Assim, Roberta Paula constata o tom romântico com que o dramaturgo concebe as manifestações populares e conclui: “É explícita também a intenção do diretor em mostrar que a peça Bumba, meu queixada se manteve fiel à representação do folguedo, reivindicando, assim, autenticidade para a peça.” (citações da p. 39).

também. É uma questão de postura, de perspectivas de assumir um lugar dentro de um grupo e contar com a solidariedade dessas pessoas. Em vez de repassar isso para os atores através de uma linguagem difícil, eu prefiro falar em jogo.<sup>140</sup>

Segundo Ana Carneiro, um importante autor que auxilia na investigação do popular na prática teatral do Tá na Rua é o historiador russo Mikhail Bakhtin com suas reflexões acerca da cultura popular medieval e do início do Renascimento.<sup>141</sup> De acordo com ele, a cultura cômica medieval foi marcada pela forte presença do riso, vinculando-se também à linguagem grosseira da praça pública e da feira e se expressando em momentos específicos: nas festas carnavalescas que, no contexto medieval, criavam outra vida para o povo, que podia usufruir da liberdade propiciada por essas festas que viravam o mundo de cabeça para baixo.

Assim, Bakhtin mostra que o carnaval se caracterizava por uma “lógica às avessas”, colocando uma reflexão de que o popular pode ser associado com aquilo que se rebela contra o estabelecido. Acerca disso, o historiador inglês Peter Burke afirma:

O destaque dado por ele [Mikhail Bakhtin] à importância da transgressão dos limites é aqui obviamente relevante. Sua definição de Carnaval e do carnavalesco pela oposição não às elites, mas à cultura oficial, assinala uma mudança de ênfase que chega quase a redefinir o popular como o rebelde que existe em nós, e não como a propriedade de algum grupo social.<sup>142</sup>

Essa noção de “rebeldia” é observada por Ana Carneiro na prática teatral do Tá na Rua: “São esses aspectos de rebeldia, de posicionamento contra a cultura oficial que percebemos como determinantes no desenvolvimento da linguagem atorial do TÁ NA RUA e que, a nosso ver, enfatizam aspectos políticos a ela inerentes.”<sup>143</sup> Alexandre Santini apresenta um ponto de vista semelhante:

A produção teatral de Amir Haddad, que surge a partir das chamadas “esferas eruditas”, social e economicamente engajadas nos processos de produção da cultura (universidade, teatro experimental e comercial), em determinado momento se propõe a romper com estas estruturas, e a buscar alternativas fora delas para o desenvolvimento de uma linguagem teatral. Este rompimento se dá de *dentro para fora*, e o elemento *popular* surge a partir da *recusa ao estabelecido*, no caso o

<sup>140</sup> HADDAD, Amir. Entrevista concedida a Luciana Farah, *op. cit.*

<sup>141</sup> BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. 4. ed. São Paulo: Hucitec, 1999.

<sup>142</sup> BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 17.

<sup>143</sup> CARNEIRO, Ana Maria Pacheco. *Espaço cênico e comicidade*, *op. cit.*, p. 10.

modelo convencional de produção teatral, e de uma série de questionamentos a respeito do lugar da cultura e a função do teatro e do artista em nossa sociedade.<sup>144</sup>

Não é por acaso que Santini reitera tal noção. O próprio Amir Haddad concebe seu teatro (e, portanto, do grupo que dirige) dessa maneira:

Durante anos nós estivéramos na luta contra o estabelecido, insatisfeitos, sem uma proposta para substituir. Durante anos ficávamos mudos; não falávamos língua alguma. Quando desmontamos o estabelecido dentre de nós, começaram a aparecer outras possibilidades: surgiu um teatro que reconhecíamos como *popular*. Como o carnaval, quando o rei momo está reinando e tudo que é estabelecido é abandonado e reina a desordem, ao sairmos para a rua encontramos o outro lado; viramos o teatro de cabeça para baixo, como um saltimbanco — o símbolo de nosso grupo, o Tá na Rua.<sup>145</sup>

Notamos que há uma leitura de Bakhtin difundida no interior do grupo, que acentua a importância das formulações desse teórico para entender a noção de popular desenvolvida pelo Tá na Rua. É importante ressaltar que esses depoimentos foram proferidos por diferentes gerações do grupo: Ana Carneiro, por exemplo, esteve ligada a ele desde o seu surgimento, enquanto Alexandre Santini entrou para o Tá na Rua em 2001. Essa análise nos permite perceber rastros de uma formação no interior da trupe, o que também pode ser verificado pela identidade visual do Tá na Rua.



**Figura 6:** Identidade visual do Tá na Rua.<sup>146</sup>

<sup>144</sup> SANTINI, Alexandre. *Só o teatro salva!* Edição crítica, seleção e organização de documentos sobre a trajetória de Amir Haddad. 2004. 90 f. Monografia (Graduação em Artes Cênicas) – Centro de Letras e Artes/UniRio, Rio de Janeiro, 2004, p. 5

<sup>145</sup> HADDAD, Amir, citado em SANTINI, Alexandre. *Só o teatro salva!*, *op. cit.*, p. 5.

<sup>146</sup> Disponível em: <[www.tanarua.art.br](http://www.tanarua.art.br)>. Acesso em: 23 jul. 2011.

Essa imagem está no site do Tá na Rua e representa a identidade visual adotada pela trupe. Em destaque, a figura do saltimbanco (um bufão), que aparece também em outros tipos de material do grupo, como bandeiras, revistas, livro. Cabe salientar que os bufões

são aberrações da natureza, que serviam de chacota e de riso. Atuavam na Idade Média como bobos da corte, saltimbancos ou ainda palhaços de quermesse. Em geral os bufões eram filhos bastardos de nobres com plebéias ou, acreditava-se, eram filhos do pecado, numa tentativa de justificar suas deformidades físicas. Os bufões veiculam elementos em plena decadência — todos circunstanciais inconscientes das “tragédias” de suas vidas.<sup>147</sup>

Na figura 6 o saltimbanco aparece ocupando uma parte do lado direito. Ele está de ponta cabeça e caracterizado pelas cores azul, amarelo, preto e vermelho, as mesmas usadas na inscrição Instituto Tá na Rua, que apresenta fonte de tamanho uniforme e aparece na mesma altura, não criando uma diferenciação entre maiúsculo e minúsculo. Na palavra Tá, a tipografia do acento agudo dá mais personalidade e unifica ainda mais o alinhamento das letras. O fato de misturar maiúsculas e minúsculas e dar a elas a mesma altura criou uma divergência visual proposital e bem interessante: ao mesmo tempo o título expressa algo desigual e descontínuo, mas também alinhado e organizado. Embora predomine a cor preta, as iniciais de cada palavra são coloridas: o T de Tá em vermelho, o n de na em amarelo, e o r de rua em azul. Essas são cores primárias, designadas como cores puras e independentes, ou seja, não existem a partir de uma combinação de cores; ao contrário, da mistura delas é que surgem as outras cores que conhecemos e o preto representa a união das três cores primárias. Consideramos que a cor é um elemento importante na identidade visual do grupo. A combinação delas na inscrição Tá na rua pode representar a personalidade e o posicionamento do grupo: simbolizaria a mistura do básico que resultaria na riqueza e a mistura de cores “frias” e “quentes” que representam uma diversidade.

Notamos também que o Tá na Rua usou um estandarte como suporte para gravar a imagem do saltimbanco e o nome da trupe. Esse tipo de material é bastante utilizado em manifestações culturais populares, como a Congada e a Folia de Santos Reis, para identificar os ternos e os grupos. Bandeiras similares às utilizadas pelo grupo também são recorrentes em escolas carnavalescas.

<sup>147</sup> ABRANTES, Samuel. *Heróis e bufões: o figurino encena*. Rio de Janeiro: Ágora da Ilha, 2001, p. 19-21.

A figura do saltimbanco, identificado também como bobo da corte, coringa e louco, foi propositalmente escolhida pelo grupo e tem relação direta com a imagem que o Tá na Rua criou para si a partir da leitura que desenvolveu de Bakhtin sobre aquilo que coloca o mundo de cabeça para baixo e se rebela contra o estabelecido.

Para mim o ator é aquela carta de tarô, o louco. É aquele cidadão com uma trouxinha nas costas e na beira do abismo. É ali que ele gosta de andar e sempre tem um cachorrinho atrás dele, um vagabundo igual a ele. É a única carta do baralho que não tem número. Ela pode ser colocada em qualquer lugar e se transforma em qualquer número que for necessário para dar liga entre duas situações que não estão se juntando. Por exemplo, entre um 2 e um 4 você “lasca” um ator que dá um 3. Esse é o ator. Esse somos nós. Que também tem outro nome, é o coringa que a gente conhece. A roupa do coringa é a roupa do ator. É o bobo da corte. É o “jocker”. O brincalhão. Essa figura representa uma tendência da humanidade. Um dos muitos lados da alma humana. Isso somos nós, os atores.<sup>148</sup>

É assim que Amir Haddad aparece em algumas apresentações de *Dar não dói, o que dói é resistir*: no papel de narrador, o coringa que faz a ligação entre os atores e o público.

---

<sup>148</sup> HADDAD, Amir. *Palestra*. 06 set. 1994. Acervo Tá na Rua.





**Figura 7:** Sem indicação de autor. **O narrador I.** Assembleia Legislativa do Rio de Janeiro. 12 set. 2004. Rio de Janeiro/RJ. Fotografia digital, 2000 x 3008 pixels, cor. Acervo Tá na Rua.

Nesta fotografia observamos Amir Haddad sozinho em cena e que o seu figurino foi caracterizado, inspirado na figura do bobo da corte, como aquele que aparece no estandarte. Há uma sobreposição de elementos e adereços. Identificamos uma camisa cor alaranjada por baixo de um tecido verde. A calça larga criou um efeito bufante ao afinar próxima aos tornozelos, possivelmente ao ser presa pelo que parecem ser meias grossas ou polainas. O chapéu em cor prata com as pontas irregulares também se assemelha ao utilizado pelo bobo da corte. Historicamente, os bobos das cortes foram funcionários das monarquias e tinham por função entreter e divertir o rei e a rainha, ao mesmo tempo em que possuíam um grau relativo de liberdade para criticar a sociedade da época com ironia.

Parece ser assim que Amir Haddad e, em certa medida, o grupo Tá na Rua, representa-se e são representados: como loucos, rebeldes, que caminham na contramão do tradicional, do oficial.

Um homem baixinho, beirando os 60 anos, de túnica prateada e um globo terrestre na cabeça, pára ônibus, carros e pedestres em um sinal da Avenida Rio Branco, no centro do Rio, durante uma sessão de fotos. De uma Kombi que passa, o motorista grita: “Você está bonito!” em volta, todos o acompanham com a simpatia tolerância com que se olha para um louco. Amir Haddad é louco, se assim pode ser considerado alguém que entra na contramão da cultura, sem medo de parar o fluxo do trânsito, e coloca sobre a poeira do asfalto e do discurso ideológico os trapos coloridos da fantasia.<sup>149</sup>

Amir Haddad afirma que o grupo “virou o teatro de cabeça para baixo” quando foi em busca da origem do teatro e na contramão dos padrões estabelecidos. Isso porque, para ele, o teatro não é, historicamente, uma arte de elite; em sua origem é uma arte popular que, em determinado momento, foi apropriada pela burguesia. É certo que, desde a sua existência mais remota, a arte teatral era popular, de maneira que, por muito tempo, era uma forma de entretenimento e reflexão à disposição de qualquer pessoa, sem distinção de classe.

Contudo, como afirma Peter Burke, ao descrever e interpretar a cultura popular na Europa de 1500 a 1800, as transformações sociais, políticas e econômicas pelas quais passava a Europa nesse período estabeleceram uma relação direta com a cultura popular. Para esse historiador, a expansão comercial afetou não só os objetos artesanais, mas também as apresentações artísticas, como o circo: “os elementos do circo, artistas como palhaços e acrobatas, como vimos, são tradicionais; o que havia de novo era a escala da organização, o uso de um recinto fechado, ao invés de uma rua ou praça, como cenário da apresentação, e o papel do empresário.”<sup>150</sup>

Concebendo a cultura popular como “um sistema de significados, atitudes e valores partilhados e as formas simbólicas (apresentações, objetos artesanais) em que eles são expressos ou encenados”<sup>151</sup>, Burke afirma que estava ocorrendo uma passagem das formas mais espontâneas e participativas de entretenimento para espetáculos mais organizados e comercializados: “no início do século XVIII, os teatros públicos, onde Shakespeare fora encenado igualmente para nobres e aprendizes, não eram mais suficientemente bons para as classes superiores, e montaram-se teatros particulares, onde uma cadeira custava seis *pence*.”<sup>152</sup> Sobre essas mesmas questões, Amir Haddad explica:

<sup>149</sup> Amir Haddad monta “Macbeth” no Rio. *Jornal do Brasil*, 14 nov. 1996. Acervo Tá na Rua.

<sup>150</sup> BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna*, op. cit., p. 270-271.

<sup>151</sup> *Idem, ibidem*, p. 15.

<sup>152</sup> *Idem, ibidem*, p. 298.

Por isso achamos pertinente a afirmação de que é preciso devolver o teatro ao povo, de quem ele foi tirado. Mas devolvê-lo ao povo não significa apenas fazer com que as platéias populares possam assisti-lo, pois corremos o risco de oferecer a esta platéia um produto que ela terá extrema dificuldade de digerir, tão longe que esteve ele dela como ela dele nos últimos séculos. Assim achamos que, além de devolver o teatro ao povo é necessário também e urgente que se devolva o povo ao teatro. Não podemos ingenuamente crer que os valores das elites dominantes são únicos e eternos, e achar que quem deles não conseguir usufruir, deles estarão excluídos para todo o sempre.<sup>153</sup>

É possível compreender que para o teatrólogo é preciso enriquecer a arte teatral com os valores de uma parte da população, de forma a dar voz às pessoas ávidas não somente por consumir cultura, mas para produzir cultura e se reconhecer nela. Para tanto, Amir Haddad acredita que para atingir a população é necessário mexer na linguagem: comunicação, estética, estrutura dramática.

A manifestação popular nas ruas se dá livre dos preconceitos e emaranhados da estratificação social. Ela é livre e sem distinção de classes. [...] Então tivemos de rever alguns conceitos estabelecidos como, por exemplo, o de que os atores sabem tudo e os espectadores não sabem nada. [...] O resgate do popular dentro e fora de nós passou a ser uma imperiosa necessidade e nós começamos a compreender que seria necessário também atacar o problema da linguagem.<sup>154</sup>

É presumível que o diretor associa o popular com o livre, o espontâneo, o transformador, o rebelde. Ademais, quando Amir Haddad afirma que foi preciso resgatar o popular que havia dentro de cada um, ele estabelece uma relação com a questão de classe, de popular associado à esfera econômica:

Porque nenhum de nós era popular! Alguns de nós vivíamos nos endereços mais sofisticados da cidade do Rio de Janeiro, freqüentávamos faculdade... Éramos de classe média, brancos, universitários! Todo o processo que deslancháramos, porém, tinha muito a ver com um sentimento de rebelião contra o estabelecido.<sup>155</sup>

Mais uma vez, uma visão de certo modo mitificadora e cristalizada do popular. Sujeitos envolvidos com a cultura popular não frequentam universidades? Têm eles endereços absolutamente inacessíveis?

De acordo com o ator Alexandre Santini, a trajetória teatral de Amir Haddad, a partir do Tá na Rua, caminhou para o desenvolvimento de um teatro realizado em espaços abertos, com uma dramaturgia flexível e de comunicação direta entre atores e espectadores. Isso fez com que sua prática passasse a ser classificada como teatro popular, o que, para

<sup>153</sup> HADDAD, Amir. *Lonas culturais*, s/d. Acervo Tá na Rua.

<sup>154</sup> HADDAD, Amir. *Teatro: magia sem mistério*, s/d. Acervo Tá na Rua.

<sup>155</sup> HADDAD, Amir. *O teatro e a cidade. O ator e o cidadão*, s/d. Acervo Tá na Rua.

Santini, trata-se de uma simplificação, haja vista que não contempla o conjunto da produção teatral de Amir Haddad. “No entanto, o estudo da trajetória de Amir Haddad nos faz crer que, pelo menos do ponto de vista do lugar social e da origem de classe, não existiria uma vinculação direta entre o seu trabalho como artista de teatro, intelectual e professor e as culturas populares.”<sup>156</sup>

Outros atores do grupo, embora associem o popular com o povo, com a população de maneira geral, com aquilo que pode ser absorvido por toda e qualquer plateia, avançam ao perceber o popular como uma característica da linguagem do Tá na Rua:

Popular, político e... É popularíssimo né. Porque é o único grupo assim que... Até outros grupos de teatro de rua que eu já vi não são tão populares como o Tá na Rua. Porque a gente vai pra rua e a gente abraça as pessoas e recebe o abraço da população. É diferente você fazer um teatro no palco, diferente que eu digo assim, o relacionamento com a platéia e o ator. Uma coisa viva e uma coisa morta.<sup>157</sup>

Ele trabalha muito com a população em geral, tipo ali a Carioca é um lugar que tem várias pessoas de rua, que moram ali mesmo, tem o pessoal que trabalha ali, tem o pessoal do BNDES, da Petrobras, que passa e olha, então não só com o povo, mas com a população em geral. É popular assim. E a linguagem é uma coisa mais aberta, não é aquela coisa muito tradicional, muito européia demais. A gente trabalha com a linguagem popular mesmo: dança, festejos, a gente fala muito do futebol, de jogar, a gente joga o corpo. Eu acredito muito nessa linguagem popular.<sup>158</sup>

No entanto, deixam outras pistas a serem problematizadas. O que faz do Tá na Rua, na concepção deles, mais popular que outros? Que popular é esse que é acessível à população em geral, mas que, enquanto prática, só é realmente desenvolvido/atingido pelo grupo?

Cabe ainda perguntar: Quem (o quê) era povo na década de 1970? Quem (o quê) é povo hoje? A cor da pele, a situação econômica, o ensino superior são definidores dessa categoria? E mais: Existe uma relação tão dicotômica entre o que é erudito e o que é popular, como parece acreditar Alexandre Santini, ao relembrar o Brasil oficial e o Brasil real de que falou Machado de Assis no século XIX?

O Brasil oficial é o país de teatro fechado, do departamento de lucro das empresas de patrocínio cultural. O Brasil real é o da cultura popular e democrática, da manifestação do povo, de uma expressão popular que é extremamente cênica,

<sup>156</sup> SANTINI, Alexandre. *Só o teatro salva!*, op. cit., p. 7.

<sup>157</sup> ANDRADE, Paulo [Paulinho] de. Entrevista concedida à autora, op. cit.

<sup>158</sup> ANDRADE, Yasmini. Entrevista concedida à autora, op. cit.

colorida, grandiosa. Neste sentido, nós consideramos mais interessante o Brasil do povo, que é o Brasil real, do que o Brasil oficial.<sup>159</sup>

Stuart Hall, em diálogo com o historiador inglês E. P. Thompson e com Raymond Williams, faz apontamentos que nos ajudam nessa questão. Em um capítulo dedicado à “desconstrução do popular”, o autor realiza uma discussão conceitual e histórica do que seja o popular e coloca como ponto de partida para esse estudo a investigação da cultura das classes trabalhadoras do século XVIII: “as mudanças no equilíbrio e nas relações das forças sociais ao longo dessa história se revelam, freqüentemente, nas lutas em torno da cultura, tradições e formas de vida das classes populares.”<sup>160</sup> Para ele, tradição e transformação são palavras-chave no estudo da cultura popular, que é o terreno sobre o qual as transformações são operadas.

De acordo com Hall, o conceito de popular mais aceitável não é nem aquele que se relaciona com “o que as massas consomem”, nem com “tudo o que o povo faz ou fez”, mas sim, o que considera, em qualquer época, as relações que colocam a cultura popular em uma tensão contínua com a cultura dominante.

O essencial em uma definição de cultura popular são as relações que colocam a “cultura popular” em uma tensão contínua (de relacionamento, influência e antagonismo) com a cultura dominante. Trata-se de uma concepção de cultura que se polariza em torno dessa dialética cultural. Considera o domínio das formas e atividades culturais como um campo sempre variável. Em seguida, atenta para as relações que continuamente estruturam esse campo em formações dominantes e subordinadas. Observa o *processo* pelo qual algumas coisas são ativamente preferidas para que outras possam ser destronadas. (...) Seu principal foco de atenção é a relação entre a cultura e as questões de hegemonia.<sup>161</sup>

O que importa não é a autenticidade da cultura popular, mas o campo social ao qual está incorporada e as práticas às quais se articula. O popular em tensão com o dominante: é nesse embate que a cultura popular se exerce e é compreendida. Se, para Stuart Hall, o popular não está em objetos, mas sim em práticas sociais, é possível pensar essas interações na prática do Tá na Rua.

## **10. “E o reconhecimento do meu trabalho oficial, como dizemos, da inteligência, é quando eu faço uma peça no palco”: circularidades**

<sup>159</sup> SANTINI, Alexandre citado em MININE, Rosa. Teatro político que atrai o povo. *A nova democracia*, n. 25, jul. 2005, p. 31.

<sup>160</sup> HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*, op. cit. p. 231.

<sup>161</sup> *Idem, ibidem*, p. 241.

Em primeiro lugar, importa destacar que os trabalhos teatrais de Amir Haddad se iniciaram no meio teatral oficial, de salas fechadas e público pagante e, em certo momento, “romperam” com essas estruturas em busca de alternativas para o desenvolvimento de uma nova linguagem teatral. Ele afirma: “eu larguei um certo padrão de glória como dirigir para as maiores companhias, trabalhando com os melhores atores, concorrendo a Prêmios Molières.”<sup>162</sup> É certo também que até hoje esse teatrólogo transita entre o teatro popular e o teatro profissional; já encenou diversos espetáculos profissionais sem se desligar dos trabalhos de grupo, tendo reconhecida e consistente atuação no teatro brasileiro.

Amir Haddad foi fundador, junto com José Celso Martinez Corrêa, Renato Borghi e Carlos Queiroz Telles, do grupo Oficina<sup>163</sup>, em São Paulo, onde dirigiu *Cândida*, de Bernard Shaw, e trabalhou em *A ponte*, de Carlos Queiroz Telles e *Vento forte para papagaio subir*, de José Celso Martinez Corrêa, em 1958. Em 1959 dirigiu *A incubadeira*, de José Celso Martinez Corrêa, que lhe valeu seu primeiro prêmio de melhor direção. No depoimento a seguir, Haddad explica como ele chegou ao grupo Oficina:

Eu sou um jovem rapaz, jovem, menino, 14 anos, chegando do interior de São Paulo, entende? O Zé Celso também, chegando do interior de São Paulo, nós todos [...] fomos estudar Direito, né? Pra Faculdade de Direito, pra não ter que estudar química, física, dessecar cadáver, essas coisas, né? A gente queria alguma coisa e fomos estudar Direito. [...] Então, naturalmente, tudo favoreceu. E a gente ia muito mais ao TBC [Teatro Brasileiro de Comédia] que ao Teatro de Arena, então a efervescência que o TBC trazia, a qualidade dos espetáculos... O Arena era pobre, era uma arena, que hoje é uma coisa importante, a questão do espaço no teatro, na época era a primeira manifestação fora do palco italiano. Mas então exigiu outro cenário, exigiu outro tipo de ator, outro tipo de colocação, o ator passa a ter três dimensões, porque ele não é frontal, essa coisa toda. Mas a atração mesmo era a qualidade que o TBC trazia. [...] E isso vai se desenvolvendo. E um crítico da época, o melhor, o Décio de Almeida Prado, falando, dizia que o Oficina poderia ser O Tablado de São Paulo, porque... O Tablado era um grupo semi-amador, semi-profissional, como o Oficina era e era um grupo, então era um modelo carioca que tava aparecendo lá. Mas nunca chegou nem perto d'O Tablado, porque... Rapidamente, eu, depois de dois anos, eu me afastei e o Zé Celso levou o grupo adiante, e... Zé Celso e Maria Clara Machado são coisas diferentes (rsrs).<sup>164</sup>

Nas mesmas coordenadas de tempo e de espaço, outro grupo despontara no teatro brasileiro. Trata-se do Arena (1953) que, dialogando arte e política, questionava texto,

<sup>162</sup> HADDAD, Amir. Entrevista concedida a João Luiz Pacheco Mendes. Rio de Janeiro, 03 fev. 2005. Disponível em: <[http://www.blocosonline.com.br/entrevista/pop\\_artistas/Haddad.htm](http://www.blocosonline.com.br/entrevista/pop_artistas/Haddad.htm)>. Acesso em: 21 jun. 2011.

<sup>163</sup> Sobre o grupo Oficina, ver BRANDÃO, Tânia. Oficina: o trabalho da crise. In: *Monografias 1979*. Rio de Janeiro, Inacen, 1979, p. 11-62; MOSTAÇO, Edécio. *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião*. São Paulo: Proposta Editorial, 1982; NANDI, Ítala. *Oficina: onde a arte não dormia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989; SILVA, Armando Sérgio. *Oficina: do teatro ao te-ato*. São Paulo: Perspectiva, 1982.

<sup>164</sup> HADDAD, Amir. Entrevista concedida aos alunos da CAL, *op. cit.*

dramaturgia e espaço, adotando um palco em forma de arena, circular, rompendo com as paredes do teatro tradicional. Na proposta de uma coprodução entre Oficina e Arena para montagem teatral de *Fogo frio*, de Benedito Rui Barbosa, o grupo Oficina se dividiu: na montagem com o Arena ficou José Celso e Renato Borghi. Amir Haddad trabalhou com outra produção do Oficina, *As moscas*, do filósofo Jean-Paul Sartre. O fim da temporada das duas produções foi também o fim da presença de Amir Haddad no Oficina.

Eu acho que tem uma peça que chama *Esse banheiro é pequeno demais pra nós dois*. Uma comédia, ainda dessas comediazinhas cariocas, eu acho que o nosso banheiro era pequeno demais para mim e para o Zé Celso, entende? Era muita gente dentro de um banheiro só (risos). Eu e ele, entende (risos), e eu acabei me afastando e ele ocupou todo o espaço magnificamente, ocupou maravilhoso.<sup>165</sup>

Ainda que o banheiro fosse pequeno demais para dois jovens enérgicos, acreditamos que a saída de Haddad do grupo Oficina está relacionada também com as suas concepções políticas e estéticas voltadas, até aquele momento, mais para o palco convencional do Teatro Brasileiro de Comédia — a principal referência teatral da época e para o qual Amir Haddad tentou entrar, mas foi reprovado — que para o centro de uma arena, mais para um público sentado em poltronas do que em arquibancadas, longe de uma radicalização política proposta pelo teatro de Arena.<sup>166</sup>

Aqui é preciso estabelecer uma reflexão acerca da linguagem do teatro popular, pois, embora comumente se associe essa modalidade teatral àquela que é desenvolvida em espaços abertos, é importante deixar claro que o espaço cênico é relevante para o conjunto dessa linguagem, mas não é definidor. O teatro popular não se define tão somente pelo seu espaço cênico e há uma diferença entre “teatro na rua” e “teatro de rua”. O primeiro pode tratar de um grupo de atores que resolvem encenar em ruas ou praças um espetáculo pensado para uma sala teatral. Nesse caso, na maioria das vezes, há um relacionamento vertical com o público e é a visão dos produtores do espetáculo que é posta em cena. Já o “teatro de rua” é uma linguagem, uma forma de espetáculo pensado para locais abertos ou não convencionais, em que os atores estabelecem contato com o público, que pode intervir no espetáculo, e, por isso mesmo, reivindica uma nova dramaturgia e um novo perfil de ator.

<sup>165</sup> HADDAD, Amir. Entrevista concedida à autora, *op. cit.*

<sup>166</sup> Ver depoimento de Amir Haddad prestado ao Serviço Nacional de Teatro (SNT) em setembro de 1977. In: BRASIL. Ministério da Educação e Cultura. Serviço Nacional de Teatro. *Depoimentos VI*. Rio de Janeiro, 1982.

Dessa maneira, é possível afirmar que o teatro de rua é uma linguagem que comporta espaço aberto, dramaturgia aberta e dinâmica, novas formas de produção de espetáculos, um novo trabalho do ator, além de uma relação direta com o público. Portanto, é simplista afirmar que o teatro popular é tão-somente aquele realizado em espaços abertos e são simplistas também abordagens que o colocam como uma arte feita para as classes mais baixas. No teatro de rua, a plateia é heterogênea, pode ter todas as classes sociais representadas, é o mundo em movimento.<sup>167</sup>

Ademais, importa ressaltar que o teatro popular é uma forma de teatralidade que existe concomitantemente ao acontecimento teatral do espaço fechado. Paralelamente aos trabalhos realizados com o Tá na Rua, Amir Haddad desenvolveu atividades como diretor e ator de espetáculos teatrais profissionais. Em 1989 recebeu o prêmio Shell de melhor direção em *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*, de Oduvaldo Vianna Filho e Ferreira Gullar; em 1996 recebeu o prêmio Sharp de melhor direção em *O mercador de Veneza*, de William Shakespeare; em 2003 foi indicado ao prêmio Shell de melhor ator em *O castiçal*, de Giordano Bruno, no qual atuou como ator e diretor. Atualmente não está vinculado a nenhuma instituição de ensino, mas realiza cursos, *workshops* e oficinas no Brasil e no exterior. Como o próprio diretor afirma, o reconhecimento a ele só se dá através do seu trabalho no “teatro oficial”.

É uma coisa difícil de tirar, porque não é só preconceito, é ideologia. São valores ideológicos de grupos sociais. Então você faz um teatro totalmente aderido a um grupo social que te assiste, que te patrocina e tudo. Quando você abandona esse lugar, você começa a desenvolver outro tipo de relação. Você vai pra rua, você tem na praça todas as classes sociais representadas. Inevitavelmente você vai ter que mexer na sua linguagem. E vai ter que mexer no mundo que está estabelecido e vai ter que revelar que esse mundo pode ser modificado, que as coisas não são eternas, e aí entra a ideologia: “isso não, isso não.” [...] Então essa questão da rua... Muitos problemas... E até hoje. Até hoje. Tem trinta anos de rua. Há trinta anos eu faço teatro na rua. E o reconhecimento do meu trabalho oficial, como dizemos, da inteligência, é quando eu faço uma peça no palco.<sup>168</sup>

<sup>167</sup> Ver MARTIN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. 5. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008, sobretudo capítulo 2: “Do folclore ao popular”, em que o autor, nos seus estudos sobre os circos-teatros, demonstra que um espaço fechado e com público pagante também pode ser popular. Ver também MAGNANI, José Guilherme Cantor. *Festa no pedaço: cultura popular e lazer na cidade*. São Paulo: Hucitec/Unesp, 1998 e CARREIRA, André. *Teatro de rua (Brasil e Argentina nos anos 1980): uma paixão no asfalto*. São Paulo: Hucitec, 2007.

<sup>168</sup> HADDAD, Amir. Entrevista concedida aos alunos da CAL, *op. cit.* É interessante citar o texto publicado em 1982 na coluna Teatro do *Jornal do Brasil* e escrito pelo crítico Yan Michalski, que se preocupou em discorrer acerca de uma pasmeira do meio teatral naqueles anos. Esse texto pode ser colocado em diálogo com a afirmação de Haddad de que seu trabalho só é reconhecido quando está no teatro oficial. Michalski perguntava: “Onde estão os nossos autores que sabem escrever para teatro e têm algo a dizer, como já provaram através de um respeitável conjunto de obras? Sabemos que continuam vivos, e que dificilmente terão perdido o talento e o conhecimento do ofício — mas então por que não estão escrevendo, ou se estão



É possível perceber, então, uma circulação desse teatrólogo pelos diferentes setores da sociedade, o que faz dele um diretor singular. Essa circularidade pode ser compreendida através das reflexões do historiador italiano Carlo Ginzburg, que, em sua obra *O queijo e os vermes*<sup>169</sup>, elege esse conceito como fundamental para se entender os problemas de culturas em permanente contato. A cultura popular, para ele, é um conjunto de práticas, valores, costumes e crenças das esferas sociais populares em determinado tempo histórico. Em diálogo com a antropologia, o historiador elabora uma conceituação de cultura popular diferente da ideia que afirma que a cultura é resultado da imposição de grupos dominantes aos grupos subalternos, mas também não lhe atribui o movimento oposto, de colocá-la como triunfo de uma cultura “original”, “autêntica”, distante das elites letradas.

Ginzburg argumenta que a cultura popular não se especifica pela passividade ao que lhe é imposta, tampouco por uma autenticidade que comumente lhe é atribuída na tentativa de folclorizá-la. Mais do que isso, a cultura popular se define pela sua oposição à cultura oficializada pelas classes dominantes. Daí a preocupação do historiador em considerar os conflitos entre os diversos grupos numa dimensão social e cultural maior. Mas, ao mesmo tempo em que a cultura popular carrega essa oposição, ela também se define pelo seu diálogo com a cultura dominante que é lida pelos setores populares através de valores e práticas cotidianas que lhe são próprios.

Ginzburg elaborou essas noções a partir do estudo que realizou sobre a vida e as ideias do moleiro Menocchio, que foi condenado pelo tribunal da Inquisição na Itália. Mesmo sendo de origem das classes subalternas, o moleiro aprendeu a ler e a escrever e teve acesso a obras produzidas por segmentos dominantes. Ao examinar o processo inquisitorial, Ginzburg constatou elementos da cultura erudita que foram significados por Menocchio a partir de suas referências, sua vida no campo, suas crenças e valores.

É nessa perspectiva que o historiador constata a conexão entre a cultura erudita e a cultura popular, afirmando ser impossível uma separação dicotômica entre ambas: é impossível uma autonomia absoluta da cultura popular, ou a imposição absoluta de valores

---

escrevendo, não estão sendo montados? [...] A mesma pergunta poderia, aliás, ser feita também a respeito dos diretores: onde estão os melhores talentos responsáveis pelas experiências de linguagem cênica que marcaram as décadas de 60 e 70? Há quanto tempo não vemos nos palcos nenhum trabalho novo de José Celso e de Luis Antônio Martinez Corrêa, de Amir Haddad, de Celso Nunes, de Paulo Afonso Grisolli, de Rubens Corrêa, etc.? A sua ausência não seria uma das causas da banalidade formal que caracteriza a quase totalidade da nossa recente criação cênica?” MICHALSKI, Yan. É preciso fazer alguma coisa. *Jornal do Brasil*, 12 abr. 1982. Acervo Tá na Rua.

<sup>169</sup> GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

da cultura erudita, bem como pensá-las em separado, buscando uma essencialidade inexistente.

### **11. “E a gente precisa de dinheiro pra viver”: negociações**

É verdade que, em nossas pesquisas sobre o Tá na Rua, partimos da perspectiva de que esse grupo procura ir na contramão do discurso hegemônico. Ele trabalha com uma linguagem diferente daquela da cultura dominante, o que pode provocar, e provoca, um estranhamento da sociedade na qual está inserido. O Tá na Rua, ao diversificar os padrões hegemônicos, sobretudo de arte teatral, assume outro lugar na cultura brasileira e, por isso, muitas vezes é colocado, e por vezes se coloca, à margem do que é teatro: “você mobiliza as pessoas para assistirem a um espetáculo seu na praça e elas não vão”<sup>170</sup>, lamenta Haddad, remetendo à denúncia feita por Noeli Silva de que “a crítica teatral dos jornais e revistas somente se ocupa daqueles [espetáculos] realizados em espaços fechados e com artistas que atuam em telenovelas.”<sup>171</sup> Daí que julgamos pertinentes os argumentos de Adalberto Paranhos quanto à existência de certos “silêncios nas produções historiográficas”. Ainda que se refiram a outro contexto e outro tema, consideramos que suas colocações valem para nosso trabalho, pois ele recomenda ao historiador prestar atenção ao “cerco do silêncio que se montou em torno das práticas e discursos que destoavam das normas instituídas.”<sup>172</sup>

Ao realizarmos um levantamento bibliográfico da produção acadêmica sobre o Tá na Rua, constatamos que o grupo não foi pesquisado a partir de um viés historiográfico. O artigo assinado pelos pesquisadores Jacó Guinsburg e Rosangela Patriota, por exemplo, elucida esse “silêncio historiográfico” acerca de algumas vertentes do teatro brasileiro, dentre eles a do Tá na Rua. Propondo discorrer sobre a história do teatro brasileiro e dando atenção a alguns focos específicos, os autores voltam ao século XVI e ao teatro jesuítico, passando pelo século XVIII e pelas Casas da Ópera no Rio de Janeiro e Vila Rica e enfatizando também o teatro desenvolvido no século XIX, especialmente as comédias de costumes e as revistas de ano. Ao adentrarem o século XX, os pesquisadores destacam a

<sup>170</sup> HADDAD, Amir em Entrevista exclusiva com o teatrólogo Amir Haddad. *O Jornal*, 21 set. 2009. Disponível em: <<http://www.ojornalonline.com.br/home/conteudo.asp?codigo=4444>>. Acesso em: 18 set. 2010.

<sup>171</sup> SILVA, Noeli Turle da. O teatro de rua no Brasil: a primeira década do terceiro milênio. In: *Cadernos virtuais de pesquisa em artes cênicas*, 2009, p. 8. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/pesqcenicas/article/viewFile/743/680>>. Acesso em: 27 jan. 2011.

<sup>172</sup> PARANHOS, Adalberto. Vozes dissonantes sob um regime de ordem-unida: música e trabalho no “Estado Novo”. *ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte*, v. 4, n. 4, Uberlândia, jun. 2002, p. 90.

encenação da peça *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, em 1943, e a fundação do TBC em 1948. Salientam que o TBC se diferenciava do Teatro de Arena, fundado em 1952, “pela opção político-ideológica e pelo palco em arena, que permitiu montagens a custos mais baixos.”<sup>173</sup> Ao chegarem nas décadas de 1960 e 1970, Guinsburg e Patriota ressaltam o caráter múltiplo do teatro brasileiro, lembrando que

o teatro foi espaço não somente da cena da resistência democrática e da defesa da radicalização política, mas também de experiências no âmbito da teatralidade, seja com os musicais do Arena, seja com as pesquisas cênicas do Oficina, que tiveram visibilidade com a montagem antológica de *O rei da vela* e se radicalizaram com as apresentações de *Roda Viva*, *Galileu Galilei* e *Na selva das cidades*. Ao mesmo tempo, não se deve esquecer a presença da comédia de costumes, do teatro de variedades, dos dramas nacionais (Nelson Rodrigues, Jorge de Andrade e uma plêiade de jovens dramaturgos) e internacionais (Schiller, Pirandello, Tennessee Williams, Arthur Miller).<sup>174</sup>

Mas os autores parecem esquecer os grupos independentes, operários e populares, das décadas de 1970 e 1980, já mencionados nesta dissertação, como o Tá na Rua, o Forja, o Teatro União e Olho Vivo, a Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz, o Imbuça e tantos outros. Mesmo tendo em vista que todo texto tem suas escolhas pessoais, por que não dar espaço para esses grupos num artigo que se propõe a discorrer sobre a história do teatro brasileiro?

Silêncios à parte, é importante ressaltarmos a grande valia das formulações de E. P. Thompson a respeito da dominação e da resistência, que são importantes para pensarmos essas relações que se estabelecem em torno do Tá na Rua. O que Thompson propõe em termos metodológicos, e que é excelente para a pesquisa que desenvolvemos, é que não se deve pensar em termos de dominação e resistência absolutas. Palavra-chave em suas reflexões é reciprocidade, ou seja, o paternalismo não surge do nada, de cima para baixo, mas de um campo de forças que pode chegar a ser uma imposição dos plebeus aos patrícios, de forma que não se pode entender a ação paternalista independente da pressão da plebe. A respeito disso, Thompson afirma: “isso é uma grande mudança no termo das relações: a subordinação está se tornando objeto de negociação (embora entre partes gritantemente desiguais).”<sup>175</sup> Para Thompson, deve-se perceber uma relação mútua entre a *gentry* e os trabalhadores pobres, chamando a atenção para o “equilíbrio das relações

<sup>173</sup> GUINSBURG, Jacó; PATRIOTA, Rosangela. Teatro brasileiro: uma longa história e alguns focos. In: BOTELHO, André; SCHWARCZ, Lilia Moritz (orgs.). *Agenda brasileira: temas de uma sociedade em mudança*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 512.

<sup>174</sup> *Idem*, *ibidem*, p. 513.

<sup>175</sup> THOMPSON, Edward Palmer. *Costumes em comum: estudos sobre a cultura popular tradicional*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 42.

sociais”. Segundo ele, “a cultura plebéia não pode ser analisada independentemente desse equilíbrio. Suas definições são, em alguma medida, antíteses das definições da cultura de elite.”<sup>176</sup>

Essas são implicações metodológicas que procuramos desenvolver em nossos estudos. Tal como Thompson escreve em “Patrícios e plebeus”<sup>177</sup>, que os sujeitos sociais não estão isolados, mas sim em relações de força (ainda que desigual), também é possível pensar nas negociações entre o Tá na Rua e a cultura oficial. É fato que o grupo sofre pressão do Estado por atuar em ruas e praças, acreditando que “não existe liberdade, só liberdade consentida, e aí depende de quem consente. No nosso caso [grupo Tá na Rua], nos sentimos diretamente atingidos, porque fazemos teatro de rua, e a gente quer ir para a rua a hora que quiser.”<sup>178</sup> Exemplo disso foi uma manifestação nacional que aconteceu em 23 de agosto de 2010, na qual diversos artistas de rua protestaram contra as “privatizações” das cidades brasileiras: “Segunda-feira, dia 23 de agosto, grupos de teatro, circo, quadrilha, blocos de carnaval e outros artistas de rua fizeram festa na Cinelândia, centro do Rio. Festa política. ‘Para que todos saibam’, diziam eles, que as cidades estão sendo privatizadas no Brasil.”<sup>179</sup> Esses artistas acreditam, então, que as artes estão “sob pressão”, estão vivendo uma ditadura do mercado e “assim, toda e qualquer arte que se coloca como contra-hegemônica, vem sofrendo perseguições.”<sup>180</sup>

Contudo, é necessário também problematizar a noção de hegemônico e de contra-hegemônico. Thompson, por exemplo, estabelece uma crítica ao estruturalismo que entende que a hegemonia é absoluta, impondo uma ampla dominação aos governados. Para este autor, a hegemonia não é uma estrutura que se impõe sobre os homens, mas sim resultado das relações entre eles. Daí a sua reflexão de que “essa hegemonia só pode ser sustentada pelos governantes pelo exercício constante da habilidade, do teatro e da concessão.”<sup>181</sup> É o que também diz Paranhos em sua tese de doutorado:

---

<sup>176</sup> *Idem, ibidem*, p. 77.

<sup>177</sup> THOMPSON, Edward Palmer. Patrícios e plebeus. In: *Costumes em comum*, op. cit., p. 25-85.

<sup>178</sup> HADDAD, Amir citado em SÁ, Eduardo. *Artistas fazem protesto no Rio pela livre manifestação cultural em espaços públicos abertos*. 24 ago. 2010. Disponível em: <<http://www.centraldeatores.com/blog/2010/09/08/artistas-fazem-protesto-no-rio-pela-livre-manifestacao-cultural-em-espacos-publicos-abertos/>>. Acesso em: 18 set. 2010.

<sup>179</sup> VAZ, Ana Lucia. *Artistas pela democratização da cidade*. 24 ago. 2010. Disponível em: <<http://www.renajorp.net/artista-pela-democratizacao-da-cidade/>>. Acesso em: 18 set. 2010.

<sup>180</sup> As artes sob pressão. *A Gargalhada*, n. 16, jun./jul. 2010, p. 2. Disponível em: <[http://www.buracodoraculo.com.br/jornal\\_jun2010.pdf](http://www.buracodoraculo.com.br/jornal_jun2010.pdf)>. Acesso em: 27 jan. 2011.

<sup>181</sup> THOMPSON, Edward Palmer. *Costumes em comum: estudos sobre a cultura popular tradicional*, op. cit., p. 79.

No tabuleiro político as peças não se distribuem conforme posições prefixadas e imóveis. Em vez de ocuparem compartimentos estanques, os atores sociais — por meio de imposições, negociações, assimilações, rejeições e redefinições — estão permanentemente em interação, influenciando uns sobre os outros, apesar de disporem de reservas de poder desiguais.<sup>182</sup>

Concessões, imposições, negociações. Esses elementos se fazem presentes nas relações sociais e não seria diferente no caso do Tá na Rua. Em 1993, o governo do estado do Rio de Janeiro, quando da decisão de dinamizar as atividades de grupos culturais, cedeu ao Tá na Rua uma casa na Lapa, lugar em que passou a funcionar o Centro Cultural Casa do Tá na Rua, onde se realizam oficinas, ensaios e eventos artístico-culturais.<sup>183</sup> Desde 1999, o grupo Tá na Rua se constitui como Instituto Tá na Rua para as Artes, Educação e Cidadania. Em 2003, em parceria com o poder público, foi aprovado o projeto Escola Carioca do Espetáculo Brasileiro, um espaço itinerante de reflexão e produção teatral, onde se realizam oficinas, leituras e ensaios. Em 2004, o Tá na Rua se tornou um Ponto de Cultura da cidade do Rio de Janeiro<sup>184</sup> e teve o seu espetáculo *Dar não dói, o que dói é resistir* contemplado pelo Fundo de Apoio ao Teatro (Fate). Em 2005, teve aprovado um projeto na Petrobras para preservar a sua trajetória através de documentação impressa e visual. Mais recentemente, o Tá na Rua se tornou patrimônio imaterial do estado do Rio de Janeiro, uma vez que o governo estadual entende que é importante o registro de sua memória.

A partir dessas constatações é possível perceber que, embora exista, em vários meios, uma tentativa de colocar o grupo na contramão ao hegemônico — política, social e culturalmente —, ele está nesse processo, o que não invalida ou desfaz as tensões que

<sup>182</sup> PARANHOS, Adalberto. O cerco do silêncio e a voz do coro: o “Estado Novo” em questão. In: *Os desafinados: sambas e bambas no “Estado Novo”*. 2005. Tese (Doutorado em História Social) – PUC-SP. São Paulo, 2005, p. 37-38.

<sup>183</sup> Casa do Tá na Rua: Avenida Mem de Sá, n. 35, Lapa, Rio de Janeiro. “Na segunda administração Leonel Brizola (1990-1993), o Governo do Estado do Rio de Janeiro criou um projeto de reutilização de parte dos sobrados da área para atividades culturais. O projeto, conhecido como Quadra da Cultura, destinou sobrados na Avenida Mem de Sá, de propriedade estadual e anteriormente ocupados por pequenos negócios, como móveis usados, às seguintes instituições: Centro Teatro do Oprimido (Augusto Boal), Grupo de Teatro Tá na Rua (Amir Haddad), Grupo Humbu de Teatro, Instituto Palmares/Casa Brasil-Nigéria e Federação dos Blocos Afros e Afoxés do Rio de Janeiro. Infelizmente, o sobrado que seria destinado ao diretor Aderbal Freire (Rua Mem de Sá 41) foi incendiado, aparentemente de forma criminoso, no período de desocupação.” Disponível em: <<http://inepac.proderj.rj.gov.br/arquivos/LapatextoSite17.10.2005.pdf>>. Acesso em: 27 jan. 2011.

<sup>184</sup> “Os Pontos de Cultura são definidos como iniciativas culturais desenvolvidas pela sociedade civil que estão sendo potencializadas pelo Governo Federal, através do Programa Mais Cultura, em conjunto com o Governo Estadual. A Secretaria de Estado de Cultura do Rio de Janeiro, em parceria com o Ministério da Cultura, vai liberar recursos para cada um dos projetos culturais selecionados em todo o Estado. Esses recursos poderão ser utilizados para a realização de cursos e oficinas, produção de espetáculos e eventos culturais, compra de equipamentos, entre outros.” Disponível em: <<http://www.pontodecultura.rj.gov.br/>>. Acesso em: 15 jul. 2010.

provoca. Essas relações entre o grupo, o poder público, a mídia, estabelecem-se porque, como afirma Raymond Williams:

Uma hegemonia vivida é sempre um processo. Não é, exceto analiticamente, um sistema ou uma estrutura. É um complexo realizado de experiências, relações e atividades, com pressões e limites específicos e mutáveis. Isto é, na prática a hegemonia não pode nunca ser singular. Suas estruturas internas são altamente complexas, e podem ser vistas em qualquer análise concreta. Além do mais (e isso é crucial, lembrando-nos o vigor necessário do conceito), não existe apenas passivamente como forma de dominação. Tem de ser renovada continuamente, recriada, defendida e modificada. Também sofre uma resistência continuada, limitada, alterada, desafiada por pressões que não são as suas próprias pressões. Temos então de acrescentar ao conceito de hegemonia o conceito de contra-hegemonia e hegemonia alternativa, que são elementos reais e persistentes da prática.<sup>185</sup>

A hegemonia não se trata de uma dicotomia entre dominantes e dominados. Ela se faz num campo de disputas, é um processo social vivido, no qual determinados valores são aceitos ou não e, por isso mesmo, não se trata de uma simplificação de ação e reação.

Mas há limites que se impõem aos movimentos, como é possível notar no relacionamento com a indústria cultural, na qual o popular também mantém intenso diálogo. Entre os anos de 2004 e 2007, período em que foi apresentado *Dar não dói, o que dói é resistir*, foram poucas as vezes que a mídia impressa da cidade do Rio de Janeiro noticiou algo sobre o espetáculo. Quando aparece algo, encontra-se nos cadernos “Cidade”, com chamadas para “teatro de graça”, às vezes com uma sinopse da peça.

Já a mídia televisiva, vez ou outra, contrata os atores do Tá na Rua para desempenharem papéis de figurantes em suas novelas. Esses convites são bem vistos e aceitos pelos atores, pois permitem a eles o ganho de algum dinheiro “a mais”. Acerca disso, Ingrid Medeiros, bailarina de formação e atriz do grupo desde 2005, afirma:

Esse lado comercial é... A gente até já fez alguns trabalhos, mais pelo lado financeiro, mas o que eu tenho vontade mesmo é de ficar com essa linguagem do Tá na Rua, se eu pudesse viver disso, pelo resto da minha vida, indo pra rua, ganhando pra isso seria o ideal. [...] Agora, em relação ao mercado né, se rolar, a gente precisa né, precisa ganhar o dinheiro, trabalhar, assim, como a gente já fez alguns trabalhos.<sup>186</sup>

Outra atriz do grupo, Ana Cândida, compartilha da mesma opinião de Ingrid: “é uma paixão, hoje em dia é uma paixão. Porque viver do Tá na Rua é difícil, o dinheiro é muito pouco, né, a gente não tem grandes patrocinadores, não tem bilheteria, não tem nada.

<sup>185</sup> WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979, p. 115-116.

<sup>186</sup> MEDEIROS, Ingrid. Entrevista concedida à autora, *op. cit.*

Então é difícil.”<sup>187</sup> Aqui, a relação com a indústria do entretenimento — uma espécie de antônimo do que é o Tá na Rua — é vista como um mal necessário ao sustento. E para por aí, na perspectiva de alguns atores, uma vez que não veem nessa relação uma ação dialógica.

A gente critica pra caramba, rsrs. [...] Eu me sinto ofendido, às vezes, de assistir televisão e ouvir aquilo lá e o cara achar que tá me enganando, sabe. Mas eu não vou dizer que sou contra [...] Eu nunca fiz na verdade na televisão, não pelo Tá na Rua, na verdade eu já fiz assim figuração, já fiz uns comerciais, mas, se aparecer eu faço, mas, vou lá, ganho meu dinheirinho e tal e só, eu não... É uma outra relação. Que a gente vê por aí nesse mundo artístico, vamos dizer assim, de atores, o sonho é fazer novela né, é ir lá, aparecer, ficar famoso. O Tá na Rua, eu, por exemplo, o Tá na Rua, a gente num quer isso, ser famoso. Os atores do Tá na Rua, deve ter sim, claro, um ou outro que tem essa vontade assim de se entregar, eu vou lá fazer novela. Mas se você for estudar o Tá na Rua e for entender qual o discurso do grupo, não é, não é de televisão, não quer nem saber de televisão. É outra linguagem, é outro mundo, é outro universo, que não é nem pra ator, eu acho que ator, tirando um ou outro como Fernanda Montenegro, mas se pegar aí a molecada de Malhação pra mim isso aí, rsrs, é legal, é um trabalhinho, trabalhinho de performance mas dizer que é ator, não sei.<sup>188</sup>

Sob o ponto de vista artístico, é possível inferir que a indústria cultural não é um atrativo para o grupo, mas, considerando o viés econômico, é difícil falar que os atores se opõem à política de mercado, mesmo porque alguns estabelecem relações com a indústria cultural que se traduzem em atuações em novelas e minisséries, pequenos trabalhos que constituem suas formas de sobreviver.

Se eu puder viver do Tá na Rua, eu gostaria muito, porque até então, desde que eu larguei meu trabalho, eu vivo um pouco da minha renda que eu ganhei ao longo desses quatro anos, e uma hora seca né? Ou o Tá na Rua começa... Porque é diferente o Tá na Rua de antes e de agora. O Tá na Rua anteriormente, os atores dele, era um pessoal de classe média que os pais sustentavam, então eles tinham uma renda, tinham outra renda. Hoje em dia não. Hoje em dia é a gente que não tem, cada um paga suas contas, não tem pai pra bancar, e a gente precisa de dinheiro pra viver. Então vira e mexe o pessoal tem que fazer bico, não sei o que, então é complicado.<sup>189</sup>

Ao investigarmos as fontes, percebemos que a questão financeira sempre foi uma dificuldade para o grupo e, por vezes, até motivo de discórdia, o que pode, dentre outros fatores, ter levado os atores da primeira geração a saírem do grupo e até mesmo explicar o fato de Amir Haddad ser o único que permanece até hoje, já que ele, como dito

<sup>187</sup> CÂNDIDA, Ana. Entrevista concedida à autora, *op. cit.*

<sup>188</sup> ANDRADE, Paulo [Paulinho] de. Entrevista concedida à autora, *op. cit.*

<sup>189</sup> *Idem.*

anteriormente, sempre circulou pelo “teatro oficial”, o que, de certa forma, garantiu ao teatrólogo melhores condições financeiras.

Ana Carneiro: O fato da gente não ter nunca uma forma nítida, clara e que funcionasse, de organizar os nossos dinheiros, fez também com que alguns lados do grupo também nunca crescessem.

Rosa Douat: A gente não ganhava um tostão, era tudo fazendo parte da linguagem.

Lucy Mafrá: Empobreci bastante, todos nós, porque trabalhamos muito tempo sem nenhum dinheiro, nenhum apoio.

Marilena Bibas: Com a força daquele trabalho a gente ia poder ganhar algum dinheiro, isso ia render algum dinheiro. Era um trabalho. Era investimento. E a gente nunca, nunca ganhei dinheiro nenhum.

Ana Carneiro: O que entrasse de dinheiro era para a sobrevivência das pessoas do grupo e pra realização de produtos que nós queríamos fazer.

Rosa Douat: Todo dia da semana, 5 horas, se apresentar e não ganhar um tostão, não existe, o mundo é outro.

Ana Carneiro: Ter que fazer com que seu trabalho vá por aqui ou por ali por causa do dinheiro que você tá recebendo.

Rosa Douat: “Porque senão vira outra coisa.” Não vira outra coisa não. Num tem mais como virar outra coisa. Agora, que então existem milhares de grupos de teatro de rua, por que esse que vai virar outra coisa?

Amir Haddad: Porque eu sei que a institucionalização é ideológica. Se você não toma cuidado, você importa formas de organização e daí a pouco você não faz mais o que você quer, você faz o que aquela forma de organização determina.<sup>190</sup>

Esses depoimentos nos permitem pensar em certa resistência do grupo em dialogar com o oficial, com o Estado, com a mídia, com o mercado, com políticas de patrocínios. Como declarou Amir Haddad, “só podia participar do grupo quem tinha condição de se manter independentemente do teatro. A dependência do teatro pra sobreviver faz com que a gente perca qualquer possibilidade de luta.”<sup>191</sup>

Percebemos um emaranhado de posições e contradições que dão vida à cultura, ao popular, ao teatro do Tá na Rua — uma prática popular urbana no século XXI. Quando se fala em popular não se remete somente ao folclore, ao congado, à folia de reis, ao maracatu, às revoltas ou rebeliões. No Tá na Rua essas manifestações populares são tomadas como fontes de inspiração para a criação de seus espetáculos. O popular, no grupo, relaciona-se com as temáticas, o público, a linguagem. Ao elaborar *Dar não dói, o que dói é resistir*, o grupo se baseou na vida e na cultura da população brasileira, partindo de uma estrutura dramatúrgica — no caso, do carnaval — que propõe interação com o público durante e após o espetáculo, ao mesmo tempo em que o público o consome, a partir de uma comunicação que envolve gírias, linguagem corriqueira, narração, (poucos) diálogos.

<sup>190</sup> Depoimentos extraídos de *TÁ NA RUA*, op. cit.

<sup>191</sup> HADDAD, Amir. Entrevista concedida ao *Estado de São Paulo*, s/d. Acervo Tá na Rua.



Falar em popular é, destarte, falar em relações sociais. Como bem coloca o comunicólogo espanhol Jesús Martin-Barbero, é preciso

prestar atenção à trama: que nem toda assimilação do hegemônico pelo subalterno é signo de submissão, assim como a mera recusa não o é de resistência, e que nem tudo que vem de cima são valores da classe dominante, pois há coisas que, vindo de lá, respondem a outras lógicas que não são as da dominação.<sup>192</sup>

Seja “à margem” da cultura dominante, da historiografia hegemônica ou das críticas especializadas, o Tá na Rua pode ser visto como uma manifestação “de baixo para cima”, que pressiona, resiste, negocia, concede, faz política. Nessa perspectiva, “promover o resgate de discursos, práticas e projetos destoantes significa, no dizer de Maria Célia Paoli, restituir “‘o direito ao passado’ às classes dominadas, conferindo visibilidade às suas ações de resistência.”<sup>193</sup>

## **12. “Talvez o Amir soubesse que ele queria fazer um espetáculo, mas a gente estava ali para uma pesquisa”: a concepção de *Dar não dói, o que dói é resistir***

O que é a escrita dramática.

A participação do Geraldo no som é uma escrita dramática.

Dramaturgia como resultado do espetáculo e não o contrário.

O espetáculo é que escreve o nosso texto.

[...] O ator é capaz de escrever seu próprio espetáculo; nível de informação é fundamental.

[...] O cuidado de vestir a roupa/personagem que nos abre e não que nos feche.<sup>194</sup>

Ao refletir sobre o que é uma escrita dramática, Amir Haddad nos oferece rastros para pensarmos a linguagem desenvolvida pelo grupo Tá na Rua ao longo dos seus anos de atuação. Possibilita-nos, também, investigar o processo criativo, a elaboração da dramaturgia, a encenação, os personagens, os figurinos do espetáculo analisado nesta dissertação. A preparação da peça *Dar não dói, o que dói é resistir*<sup>195</sup> se deu a partir de uma maneira particular de construção da dramaturgia e da encenação. Se, no âmbito teatral, geralmente a exibição de um espetáculo se dá a partir de um texto definido, escrito

<sup>192</sup> MARTIN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações*, op. cit., p. 114.

<sup>193</sup> PARANHOS, Adalberto. O cerco do silêncio e a voz do coro, op. cit., p. 37.

<sup>194</sup> HADDAD, Amir. *Dramaturgia*. Rio de Janeiro, 10 jul. 1992. Acervo Tá na Rua.

<sup>195</sup> Segundo os integrantes do grupo Tá na Rua, o título pode ser interpretado de duas maneiras: a primeira se refere a uma máxima de Amir Haddad, que em suas oficinas sempre diz aos atores que é preciso doar-se ao teatro; a outra se refere ao contexto da ditadura militar, no qual aqueles que aderiram ao regime não sofreram com o peso da repressão e os que opuseram resistência ou questionaram alguns de seus aspectos sentiram no corpo a dor dos anos de chumbo.

por um autor, com indicações de cenas, personagens, cenários e figurinos, o Tá na Rua seguiu outra lógica, com a qual intencionou que a dramaturgia, composta apenas por um roteiro, e a encenação fossem construídas simultaneamente, a partir dos ensaios realizados e das próprias apresentações do espetáculo.

O processo de concepção e preparo de *Dar não dói, o que dói é resistir* se deu num momento em que o grupo Tá na Rua se encontrava um pouco disperso, pulverizado, como atestam alguns integrantes, dentre eles Alessandro Persan:

Eu peguei uma fase do Tá na Rua que o Amir tava viajando muito com um projeto no Nordeste, na verdade eu fui ver o Amir dois anos depois, um ano e meio depois que eu freqüentava as aulas do Tá na Rua. [...] Com a ausência do Amir, tinham então duas lideranças, de um lado era a liderança da Lucy, que ministrava as aulas dela, conseqüentemente juntou ali uns atores com ela; e do outro lado era Ana Carneiro, Licko Turle e o Roberto Black, que vagava pelos dois lados, mas tava junto aqui.<sup>196</sup>

A rememoração de Alessandro Persan acerca desse período e processo históricos é organizada de acordo com este entendimento das atividades do grupo:

Veio o trabalho do Detran, depois do trabalho do Cabaré, que aí contrataram o Tá na Rua e o Tá na Rua se dividiu em dois grupos, eram 14 apresentações, sete para um lado, sete para outro. E aí chegou o Amir e falou: “não, junta tudo, chama quem tá nas aulas, chama quem tá dando aulas, chama quem tá de ator e vamos ver aí o que a gente tem de material e vamos fazer um trabalho tudo junto.”<sup>197</sup>

De acordo com o relato de Miguel Campelo, essas questões esquadriharam o projeto do Tá na Rua, cujos caminhos nasceram em pesquisas e experimentações teatrais: “Não sei... Talvez o Amir soubesse que ele queria fazer um espetáculo, mas a gente estava ali para uma pesquisa.”<sup>198</sup> Os envolvidos nesse processo compartilham a ideia de uma pesquisa sem objetivos definidos que alimentou e sustentou um projeto teatral que, a princípio, não estava planejado. Esse elemento comum às pessoas que estavam reunidas em experimentações que gravitavam em torno do Tá na Rua é perceptível também em depoimento de Alexandre Santini:

E após um período de três, quatro meses de trabalho, surge o edital da Secretaria Municipal de Cultura, em meio àquela polêmica da nomeação do Miguel Falabela, lança o edital, 5 milhões pra classe teatral, pra montagem de grupos, com festival e tudo. Então, naquele processo a gente pensou: “bom, então já que estamos aqui

<sup>196</sup> PERSAN, Alessandro. Depoimento extraído de *TÁ NA RUA*, op. cit.

<sup>197</sup> CAMPELO, Miguel. Depoimento extraído de *TÁ NA RUA*, op. cit.

<sup>198</sup> *Idem*.

reunidos, vamos colocar um projeto para este edital, com isto que estamos fazendo aqui agora, uma pesquisa do Tá na Rua em torno de um tema.”<sup>199</sup>

As reuniões, as dinâmicas de atores, as experimentações múltiplas e as pesquisas que aconteciam no interior daquela trupe que se reunia periodicamente para tratar de assuntos ligados ao teatro, ao trabalho do ator, à sociedade brasileira e outros que iam aparecendo, geraram no grupo uma necessidade. Miguel se refere a isso da seguinte maneira: “Chegou-se ao ponto de que era importante olhar pro passado, pra entender a história do Brasil, pra entender o presente, olhar pro passado pra poder construir o futuro, essa dinâmica que pudesse se estabelecer de forma artística.”<sup>200</sup>

Ele, no entanto, não é o único a sustentar essa memória. Alexandre Santini comenta que naquele momento “já começava a aparecer [...] a idéia de falar sobre a ditadura.”<sup>201</sup> Alessandro Persan, também envolvido nesse processo, apresenta uma possível conclusão para que se entenda alguns aspectos da montagem do espetáculo: “desse trabalho, eu posso dizer, nasceu o *Dar não dói*, o espetáculo *Dar não dói, o que dói é resistir*, que foi resultado dessa coletividade que o Amir criou ali.”<sup>202</sup> Destacamos, assim, pelas memórias dos envolvidos, a ideia de um teatro em processo, o que é confirmado por Miguel: “Era importante, naquele momento, o processo. A gente tava privilegiando a pesquisa, tinha uma coisa eu acho que da formação do grupo, como é que ia se formar, quem eram aquelas pessoas, então eu acho, as coisas foram com muita calma.”<sup>203</sup>

A partir desses depoimentos podemos apreender que a ideia de montar o espetáculo não estava pré-definida; ao contrário, o tema foi surgindo aos poucos, a partir de reuniões, conversas, pesquisas, e não se sabia exatamente sobre o que falar, como falar. Pelo menos não para todos os atores que constituíam o grupo naquele momento. Atribui-se a Amir as escolhas iniciais, as delimitações centrais que foram depois trabalhadas pelo grupo, pois foi ele que primeiro alimentou a vontade de falar sobre o período de ditadura militar brasileira a partir da linguagem teatral do Tá na Rua.

Eu acho que isso veio de uma inquietação do Amir. Eu me lembro que, no início, quando eles sentaram pra discutir alguma coisa, e aí que foi surgindo algum assunto sobre a ditadura. Eu acho que tinha no Amir uma inquietação de falar sobre isso, porque eu lembro uma vez que ele tava falando que ninguém mais falava sobre isso... O brasileiro nem sabe que houve a ditadura, e muita gente acha que

<sup>199</sup> SANTINI, Alexandre. Depoimento extraído de *TÁ NA RUA*, op. cit.

<sup>200</sup> CAMPELO, Miguel. Depoimento extraído de *TÁ NA RUA*, op. cit.

<sup>201</sup> SANTINI, Alexandre. Depoimento extraído de *TÁ NA RUA*, op. cit.

<sup>202</sup> PERSAN, Alessandro. Depoimento extraído de *TÁ NA RUA*, op. cit.

<sup>203</sup> CAMPELO, Miguel. Depoimento extraído de *TÁ NA RUA*, op. cit.

deve ser bom... Talvez seja... Dependendo do ponto de vista... Mas eu acredito que foi por essa inquietação do Amir, mas na época também tava junto ali o Ricardo Pavão, tava o Santini, o Licko, então pensadores assim, que também compraram a idéia.<sup>204</sup>

Essa concepção de que o diretor é o principal protagonista das escolhas que desembocaram nessa peça faz parte do imaginário do grupo. Nele, atores que não vivenciaram aquele processo inicial foram socializados e “educados”, o que acabou por consolidar uma memória do grupo e do espetáculo, abrangendo aí a trajetória de sua elaboração. A atriz Ana Cândida entrou para o Tá na Rua quando a peça já havia estreado. Mesmo não tendo vivenciado as experiências iniciais para a formulação de *Dar não dói, o que dói é resistir*, ela apresenta a versão que parece ser consensual dentro do Tá na Rua:

Eu acredito que o assunto primeiro tenha partido muito do Amir, de querer reabrir isso. Porque, às vezes, quando aquilo tá guardado, que a gente fala no Tá na Rua, “o que dentro de ti te mata, fora de ti te salva”, e eu acho que, a princípio pro Amir, isso era uma coisa difícil dele lidar, então partiu dele querer colocar isso pra fora e aí ele foi contagiando os atores dali.<sup>205</sup>

O processo de construção do espetáculo aconteceu dentro de um contexto que colaborou para a pesquisa do momento histórico abordado, por ele ter sido revisitado não apenas pelo Tá na Rua, mas por cineastas, intelectuais, escritores. Mas não foi a “descoberta” do tema que levou esses atores/dramaturgos a abordá-lo. Eles criaram uma explicação própria para isso, atrelando-a inclusive ao fato de Luiz Inácio Lula da Silva estar como presidente do país naquele momento. É o que sustenta Amir Haddad quando tenta, numa só tacada, explicar a peça e situar o papel social do grupo que dirige:

Eu te digo claramente porque foi claramente decidido com essa intenção: nós fizemos essa peça porque nós vimos que o Lula tinha sido eleito presidente da República e a gente falou: “as forças reacionárias da ditadura que estavam quietinhas durante todo o período Fernando Henrique, Sarney, porque tava em tudo igual, com o Lula eles vão mostrar os dentes e as garras”, como mostraram, como mostraram, mostraram violentamente, fizeram de tudo, todo mundo sabe o que foi o primeiro... o primeiro mandato do Lula, ele não governou, ele não conseguiu fazer nada, porque era bomba de todos os lados, armadas, verdadeiras, mentirosas... tudo que eles puderam fazer. Então falamos: “nós temos que falar agora da ditadura, agora que o Lula foi eleito”, porque antes eu ficar falando da ditadura no período Fernando Henrique Cardoso era esquisito, a gente falava de espetáculo que chamava *Pra que servem os pobres?* entende.... a gente falava das relações de poder, falava de tudo, mas cada vez mais sufocados.<sup>206</sup>

<sup>204</sup> ANDRADE, Paulo [Paulinho] de. Entrevista concedida à autora, *op. cit.*

<sup>205</sup> CÂNDIDA, Ana. Entrevista concedida à autora, *op. cit.*

<sup>206</sup> HADDAD, Amir. Entrevista concedida à autora, *op. cit.*

Notamos aí uma ação deliberada em que arte e política aparecem como faces de uma mesma moeda. O Tá na Rua queria preencher espaços sociais e cravar neles a reflexão sobre um período que afetou sobremaneira os caminhos do país; queria oferecer uma memória alternativa para a história recente do Brasil. Múltiplas falas endossam a importância de o grupo se colocar junto ao público com questões relevantes e atreladas aos acontecimentos sociais em voga, como a de Alexandre Santini:

Quando eu entrei, um pouco depois ele [Amir Haddad] retomou o trabalho, ele juntou o grupo e falou “vamos começar a discutir temas, assuntos que sejam importantes pra gente poder se colocar em processo de criação”. E aí isso coincidiu mais ou menos, isso foi em 2002/2003, coincidiu com a eleição do Lula, então o que representava isso historicamente no Brasil, e aí meio que a gente retomava a questão da ditadura, pelo fato de que a ditadura foi a interrupção de um processo de transformação da sociedade brasileira que a gente considera que só tava se retomando com a eleição do Lula, porque houve vinte anos de ditadura e os governos depois, primeiro o governo Sarney, depois governo Collor, não deram conta disso, quer dizer foram governos que mantinham as mesmas estruturas, efetuavam as mesmas estruturas sociais, os mesmos grupos dirigentes e a eleição do Lula é uma possibilidade... Eu considero que é, pelo menos do ponto de vista simbólico, inegavelmente. Pode ser que o Lula não faça nada daquilo que a gente considere importante, necessário para mudar o Brasil, mas a simples eleição dele, simbolicamente, representa uma mudança, e está representando mudanças, eu sou otimista.<sup>207</sup>

### **13. “E eu vejo, para mim, como uma aula de História”: o desenvolvimento de *Dar não dói, o que dói é resistir***

Também havia, convém frisarmos, ações internas do Tá na Rua para apresentar sua história para aqueles atores que acabavam de chegar ao grupo, o que acontecia por meio de oficinas temáticas nas quais se procurava situá-los em relação à história da companhia. Nesse processo, a trajetória do grupo era conectada à história política e cultural do país, em especial aos desdobramentos ocasionados pelo período de ditadura civil-militar: “e saber que nós somos filhos da ditadura. Esse teatro principalmente que é, foi pra driblar a censura, aquela coisa de liberdade de falar o que for falar na hora que tiver que falar, que isso aí, o afeto que você tem na hora pra poder dizer, e fazer as pessoas...”<sup>208</sup>

O espetáculo também foi concebido a partir de uma vontade dos integrantes em constituir uma biografia do grupo, buscando sua identidade e formação. Amir Haddad afirma que o Tá na Rua é filho do governo Médici, isto é, aquela condição histórica fez com que ele buscasse novos caminhos para o desenvolvimento de seu trabalho, já

<sup>207</sup> SANTINI, Alexandre. Entrevista concedida à autora, *op. cit.*

<sup>208</sup> ANDRADE, Yasmini. Entrevista concedida à autora, *op. cit.*

anunciados em *Somma* com a criação coletiva do texto e pela forma de apresentação do espetáculo que era sempre diferente. *Dar não dói, o que dói é resistir* deu a possibilidade aos integrantes mais jovens de conhecerem a biografia do grupo e os processos que levaram à construção da sua linguagem teatral.

Acreditamos que a iniciativa partiu de Amir Haddad. A vontade de apresentar/conceber um espetáculo que tivesse como mote esse momento histórico foi disseminada pelo grupo, que passou a colaborar na pesquisa de materiais para a constituição do roteiro. Dessa forma, a elaboração dramatúrgica do espetáculo, incluindo texto e encenação, foi sendo criada coletivamente, composta por sequências de movimentos e fragmentos de cena. Nascia, nesses bastidores, um processo no qual teoria e prática se associavam: os atores pesquisavam o material, buscavam referências e improvisavam nos ensaios. Foi dessa maneira que a peça ganhou vida.

Foi um momento em que alguns artistas da “primeira geração”, fundadores do grupo, estavam participando do processo, especialmente Ricardo Pavão e Marcelo Bragança, que além de ator é cordelista e produziu um cordel sobre a ditadura militar que serviu de subsídio para o trabalho. A convivência com esses dois “dinossauros” — forma como os atores se referem aos fundadores do Tá na Rua —, somada à participação de Amir Haddad e Licko Turle, foi fundamental para a “nova”, ou também chamada “terceira geração” do grupo, constituída por atores que vieram de cursos e oficinas ministradas a partir da criação da Escola Carioca do Espetáculo Brasileiro e do Instituto Tá na Rua para Artes, Educação e Cidadania em 1999. Eles estavam começando no trabalho e aparentemente não tinham muito conhecimento sobre aquele período da história política e cultural do país.

E eu vejo, para mim, como uma aula de História, porque eu cheguei ali no Tá na Rua, quando eu fui convidada pra fazer, “ah a gente vai falar sobre a ditadura”, mas, “ah sei o que é a ditadura” mas, quando eu comecei a trabalhar, eu vi que não sabia e eu não sei o quanto foi isso na História do Brasil e até hoje eu começo a ganhar dados das pessoas que acabam chegando, intelectuais que vêm conversar, que conhecem o Tá na Rua, e eu fui ganhar dados, fico sabendo das histórias, e falo “gente, isso aí não me foi passado dessa forma”, entende?<sup>209</sup>

Essa dimensão pedagógica da experiência proporcionada pelo Tá na Rua e destacada por Ingrid Medeiros perpassa outros vários depoimentos. Cada um dos envolvidos criou uma trama que tangencia esse aspecto, cujo ponto em comum é o aprendizado acerca da ditadura brasileira dos anos 1960, 70 e 80 e os sentidos a ela

<sup>209</sup> MEDEIROS, Ingrid. Entrevista concedida à autora, *op. cit.*

atribuídos. Isso é particularmente claro no que é expressado pela atriz e advogada do grupo Ana Cândida:

Eu já tinha um certo conhecimento, já tinha pesquisado isso, já tinha até trabalhado em um outro teatro com isso, mas eu vi o processo de pessoas que não tinham a menor noção da ditadura começar a pesquisar, aprender e entender até o porque da nossa sociedade estar assim hoje. Daí a importância da História, né? Porque a gente vê os jovens da minha geração totalmente sem noção. Você pergunta quem foi Geisel, pergunta quem foi Costa e Silva e as pessoas não tem noção.<sup>210</sup>

O espetáculo produzido pelo Tá na Rua foi pensado em um emaranhado de experiências (passadas e presentes) e sentimentos. Envolveu as lembranças de quem havia vivido sob a ditadura e o trabalho de pesquisa daqueles que nasceram no momento da redemocratização. A peça foi construída no encontro de sujeitos de duas diferentes gerações, mas com a mesma disposição para refletir, pesquisar e discutir o período abordado, sendo resultado desse diálogo.<sup>211</sup>

O *Dar não dói*, nasce um pouco desse processo né?, desse processo de discussão. Aí foi um momento em que o grupo se colocou nessa questão da ditadura, mas havia uma discrepância muito grande, no caso, que se colocava entre o Amir ou das pessoas mais antigas do grupo e até porque pessoas que viveram, tinham idade de ter vivido esse processo e tal e um grupo muito novo, com muito desconhecimento das informações sobre esse período e tal, que é uma característica talvez um pouco da nossa geração né?, de não dar muita atenção a esse tipo de coisa e não situar muito historicamente esse processo de vida e tal, e acha que o mundo é isso, né? E não é né?, a história em vinte e poucos anos é muito pouco tempo né? Então... Mas eu tinha essa questão de preocupação, então eu acho que eu intermediava um pouco é, a relação do grupo novo, com o pessoal que sabia e tal. Porque se fosse, é, porque o espetáculo do Tá na Rua nunca tem um roteiro prévio, assim, dificilmente se tem um roteiro que se segue a risca e tal, mas ali, naquele momento, o que acontece, para você fazer isso, um espetáculo improvisado sem roteiro, você tem que ter um nível de informação muito grande sobre aquele assunto né e não existia esse nível de informação coletivamente.<sup>212</sup>

Se não existia um alto domínio das informações referentes ao período da ditadura militar por parte de todos os integrantes do grupo, era necessário que se criassem instrumentos para socializar a informação disponível. Para tanto, o grupo passou a se reunir também com o objetivo de produzir conhecimento. Nesses encontros surgiam materiais

<sup>210</sup> CÂNDIDA, Ana. Entrevista concedida à autora, *op. cit.*

<sup>211</sup> O grupo que participou do processo inicial de criação do espetáculo era composto por Amir Haddad, Ricardo Pavão, Marcelo Bragança, Licko Turle, Bida Nascimento — aqueles que vivenciaram o período da ditadura militar — e os “novos”: Alexandre Santini, Daniel Rolim, Clara Sória, Miguel Campelo, Alessandro Persan, Marcele Pedroso, Bárbara Castro. Esse foi o núcleo original de *Dar não dói, o que dói é resistir*, que passou por esse processo de 2003, sendo que, ao longo dos anos, alguns saíram e outros passaram a atuar no espetáculo.

<sup>212</sup> SANTINI, Alexandre. Entrevista concedida à autora, *op. cit.*

sobre o tema, como livros, reportagens, filmes, músicas, depoimentos. Esclarecedor sobre essa dinâmica que tornou as pessoas envolvidas com o Tá na Rua conscientes e conhecedoras do assunto de que tratariam é o depoimento de Amir Haddad:

Tínhamos essa idéia de falar sobre a dramaturgia, o grupo se reunia, nós brincávamos, improvisávamos, ouvíamos as muitas músicas que falavam da época, a gente trabalha com muita música no Tá na Rua. Dançamos, cantamos, encenamos as músicas e começamos a catar material. Pegava os livros, lemos os atos institucionais todos que a ditadura fez e como a gente não tem nenhum compromisso com essa dramaturgia da primeira pessoa, a dramaturgia de diálogo e sim com a dramaturgia narrativa, porque nossa proposta é popular, né, nós começamos a trabalhar com essas narrativas e esse material vinha pra gente como uma luva. [...] Então, as pesquisas começaram a ser feitas, o material começou a ser feito, as músicas começaram a chegar e principalmente, informar nossos jovens atores, do que foi isso, a ditadura. Porque eles não sabiam de nada e também não tinham nenhuma opinião. [...] Mas, a gente trabalhou dessa maneira, não foi nada complicado e depois que se estabeleceu que a gente trabalha formas narrativas, que nós contamos histórias, que nós não temos que ser ilusionistas e que nós temos que botar nossas idéias no espaço da rua, no espaço aberto de uma maneira viva, brilhante, que chega até o espectador sem importuná-lo, entende, que entre pelo seu coração pra chegar na sua cabeça, foi fácil, porque material pra pesquisa existia muito, livros e mais livros falando da ditadura, sem falar que eu sou uma testemunha viva, né, desse processo todo. Então as músicas também, os autores que escreveram contra a ditadura, principalmente os músicos que conseguiram escapar mais da censura, do que o pessoal do cinema, ou de teatro, né, ou de literatura. Esses daí começaram a trazer um material enorme pra gente, e formar uma consciência crítica do jovem elenco que nunca tinha participado de nenhuma inquietação política mais profunda, nem sabiam direito o que tinha sido a ditadura no Brasil.<sup>213</sup>

Esse depoimento mostra que a elaboração do espetáculo foi um processo contínuo, no qual o grupo se reunia, pesquisava, improvisava cenas, compartilhava informações para que se chegasse ao que chamam de opinião. Essa opinião, ainda que em meio a tensões, acaba por ganhar *status* de consenso, pois mesmo que cada ator tenha um entendimento diferente (ou melhor, não exatamente igual) sobre determinado assunto, é preciso que haja no grupo uma opinião comum para ser apresentada ao público por meio da apresentação do espetáculo.

#### **14. “O roteiro é composto por fragmentos de textos, notícias de jornal, documentos oficiais, depoimentos, canções”: a sistematização**

---

<sup>213</sup> HADDAD, Amir. Entrevista concedida à autora, *op. cit.*



Para sistematizar as ideias foi preciso que se elaborasse um roteiro<sup>214</sup> inicial que se adequasse à linguagem e aos métodos do Tá na Rua. Para atender às características do grupo, deveria ser um roteiro dinâmico, que pudesse ser modificado a cada apresentação, por causa de fatores como a conjuntura política nacional e internacional do momento ou problemas no elenco do espetáculo. Movida por essa flexibilidade adaptativa, a dramaturgia só se concretiza em cena, quando há, segundo seus protagonistas, uma relação entre as experimentações dos atores e do diretor, com base no improviso durante os ensaios, com a participação ativa do público.

O roteiro inicial foi elaborado pelo ator Alexandre Santini, sofrendo adaptações, remodelações e ajustes à medida que era experimentado em ensaios realizados em espaços públicos. Ele explica:

Essa coisa do roteiro não surgiu por acaso, porque era mais uma necessidade mesmo, porque a gente tinha feito o projeto do espetáculo, um espetáculo sobre o processo de ditadura, um espetáculo que vai ser criado em processo, mas não existia ainda um roteiro, existia uma idéia, um conceito, e aí esse projeto foi aprovado, fui até eu quem escrevi o projeto, foi aprovado e foi pra um festival que tava tendo aqui, Porto dos Palcos, que foi o Fundo de Apoio ao Teatro, foi em 2004, 2003 pra 2004, e aí a gente tava há 10 dias de estreiar o espetáculo num espaço até fechado, o espetáculo começou num espaço fechado, e tinha o tema, tinha as coisas, mas não tinha o espetáculo e aí um dia em casa, de madrugada, eu falei “como é que eu vou resolver esse problema?” e falei “bom gente, eu vou esquematizar a criação de uma cronologia”, porque a gente ficava improvisando, improvisando, e o Amir ficava puto da vida porque sentia que a gente não tava entendendo muito bem o conhecimento daquilo e, ao mesmo tempo, tava reunindo material, mas um material disperso, solto, sem uma reunião das coisas. Então eu, um dia de noite, virei a noite, e cheguei no dia seguinte no ensaio com, sei lá, meia dúzia de páginas mais ou menos sistematizadas e falei “olha, aqui tem uma possibilidade”, cheio de medo, falei “ih, vão falar que eu to querendo marcar, querendo não sei o que”, aquelas coisas assim, aí eu cheguei, apresentei, e de repente a gente começou a trabalhar em cima daquilo e eu fui me interessando naquele processo, conforme vinha informação eu ia botando mais coisas, acrescentando, tanto que o roteiro vai crescendo, depois vai diminuindo, tem esse processo todo, e foi assim que surgiu essa história do Dar não dói, um espetáculo com essa característica.<sup>215</sup>

Notamos que, ainda que fruto de uma iniciativa individual, o roteiro está sintonizado com uma dinâmica de trabalho coletivo — característica insistentemente destacada nas representações que o grupo criou para si. As ideias, os materiais,

<sup>214</sup> “Quando o termo é usado — bastante raramente — no teatro, é em geral para espetáculos que não se baseiam num texto literário, mas são amplamente abertos à improvisação e compõem-se sobretudo de ações cênicas extralingüísticas. A *encenação* às vezes considera o texto a ser representado como um simples roteiro, a saber, como fonte de inspiração, como um material textual que não tem que ser restituído literariamente, mas serve de pretexto à criação teatral.” PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*, op. cit., p. 347.

<sup>215</sup> SANTINI, Alexandre. Entrevista concedida à autora, op. cit.

documentos e outras formas de colaboração ofertadas por cada integrante foram considerados na composição do roteiro. Durante a realização desta pesquisa nos deparamos com muitos depoimentos que destacam a concepção de trabalho coletivo e colaborativo que orienta as ações do grupo. Ana Cândida deixa alguns indícios:

Quem trabalha com a parte de dramaturgia mais forte no grupo é o Santini. Então nós levamos as idéias, levamos textos, às vezes a gente arrisca escrever alguma coisa mas normalmente é destinado pra ele pra que depois ele dê um tom dramaturgico, vamos dizer assim, que dê imagens para que a gente possa realizar.<sup>216</sup>

Os apontamentos dessa atriz ganham relevo quando cruzados com outros, como os de Yasmini Andrade, que, rememorando seu envolvimento com o Tá na Rua, coloca ênfase nesse ponto por considerá-lo um dos atrativos do grupo:

E muita gente trazia várias músicas, vários textos, tudo sobre a ditadura, músicas que foram feitas na época. Eu lembro do pessoal falando que eles escutavam tudo e viam o que dava e o que não dava, iam separando. O roteiro foi o Santini que fez, ele é o mais cabeça, cabeça. E foi interessante isso, que foi a elaboração coletiva, que todo mundo fica sabendo da mesma coisa, fica com o mesmo entendimento sobre aquilo. Você pode não ter a mesma opinião, mas você tem pelo menos o mesmo entendimento, você sabe do que você tá falando, do que se trata. E eu achei muito interessante.<sup>217</sup>

Santini sintetiza o percurso dessa criação coletiva, acenando que ela está atrelada a uma atividade seletiva:

Porque o que acontece: as pessoas trazem o material, pra... E muito material foi trazido pelas pessoas... Muito eu pesquisei e tal, então eu digo pra você: 90% do roteiro do Dar não dói não é criação, são coisas que existem e tão ali. O discurso do Jango é o discurso do Jango, foi o que ele falou. O discurso do Vladimir Palmeira é o discurso do Vladimir Palmeira, eu não inventei aquilo, eu recolhi aquilo e coloquei ali. Tem trechos que são dos livros do Elio Gaspari, tem trechos que são... Entendeu? Tudo é... É o procedimento que o Brecht fazia também, não tem originalidade, não precisa de originalidade, entendeu? Então assim, não existe essa coisa de originalidade, nem autoria. Na verdade é uma criação colaborativa, o meu papel era a sistematização. É evidentemente que você acaba tendo um domínio do material, talvez eu era o que mais conhecia o roteiro, inclusive nesse espetáculo a minha participação como ator era muito grande, se você ver um vídeo acho que dá pra você perceber isso, porque era uma questão de domínio do material. Mas não era uma coisa, assim... Primeiro porque eu não defino como uma criação original minha, não é, e também porque é uma coisa que absorvia contribuição de muitas das pessoas. Então trazia um livro, trazia uma coisa, e aí eu selecionava, dizia “isso aqui, de repente, dá pra encaixar aqui” e ia fazendo isso. Agora que já passou... Eu talvez tinha pudor um pouco por... Modéstia... De falar isso... Mas agora que já passou eu digo que muita parte das coisas ali são coisas que eu trouxe. Mas não só

<sup>216</sup> CÂNDIDA, Ana. Entrevista concedida à autora, *op. cit.*

<sup>217</sup> ANDRADE, Yasmini. Entrevista concedida à autora, *op. cit.*

eu. [...] Então era uma coisa bonita porque tinha um engajamento do grupo no processo criativo também, sem isso não existiria nem o meu papel, que é o que o pessoal fala que na Alemanha existe o *dramaturg* que é o cara que tá entre o diretor, a encenação e o elenco, faz essa mediação pra criar a dramaturgia. Então eu acho que o papel é mais esse mesmo e eu gosto de fazer esse papel.<sup>218</sup>

Constatamos que Santini foi responsável por fazer a mediação entre atores, diretor e encenação para a criação da dramaturgia. Mas importa lembrarmos que esse modelo de concepção e criação de um espetáculo teatral, no qual se prioriza o envolvimento de todos os integrantes do grupo, fez parte de um processo mais amplo, sobretudo no período de ditadura militar no Brasil, quando, inserido numa cultura de autoritarismo e repressão, o meio teatral passou a questionar a figura do autor e a relação do diretor com os atores, fruto da mentalidade da década de 1960 e 1970, quando se procuravam alternativas ao arbítrio dos anos de chumbo.<sup>219</sup> Uma dessas alternativas marcou a dinâmica de criação de espetáculos teatrais, embora essa forma de elaboração de peças teatrais já estivesse presente em outras décadas e em outros países. De acordo com a formulação dada por Patrice Pavis, a criação coletiva corresponde ao método artístico de criação de um

*espetáculo* que não é assinado por uma só pessoa (dramaturgo ou encenador), mas elaborado pelo grupo envolvido na atividade teatral. Com frequência, o texto foi fixado após as improvisações durante os ensaios, com cada participante propondo modificações. O trabalho *dramatúrgico* segue a evolução das sessões de trabalho; ele intervém na concepção do conjunto por uma série de “tentativas e erros”.<sup>220</sup>

Alexandre Santini foi desenvolvendo seu trabalho na medida em que houve a necessidade, durante o trabalho do grupo, de sistematização dos elementos improvisados, das opiniões sobre o material trazido pelos atores e explorado nos ensaios, agrupando-os e, dessa forma, em certa medida, propondo princípios de encenação sem, no entanto, assumir o papel de encenador da peça. Ele se aproximou mais de uma função de coordenador que organizou as contribuições de cada integrante, colocou no papel as imagens produzidas pelas improvisações e jogos teatrais, selecionou falas, gestos, músicas, e procurou conservá-los na tentativa de não descaracterizar o que foi concebido coletivamente. Houve

<sup>218</sup> SANTINI, Alexandre. Entrevista concedida à autora, *op. cit.*

<sup>219</sup> Julgamos importante destacar que cada grupo teatral que atua de forma coletiva na criação de peças tem um jeito próprio de trabalhar, com diferentes razões e intenções. Há grupos que propõem uma abolição total de hierarquia ou divisão de trabalho por especialidade; outros criaram a repartição de tarefas por comissões que desenvolvem seu trabalho e que posteriormente o submete à apreciação do grupo; noutros, conservam-se as funções e distribuições de tarefas, mas com menos rigidez. Ver GARCIA, Silvana. *Teatro da militância*, *op. cit.*, sobretudo p. 140-150; GOÊS, Antônio Lauro. *A criação coletiva: grupo Tá na Rua*, *op. cit.* e PEIXOTO, Fernando. *Dramaturgia e grupo. Máscara Revista de Teatro*, Ribeirão Preto, ano 2, n. 2, 1993.

<sup>220</sup> PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*, *op. cit.*, p. 58.

a intenção de valorizar a colaboração de cada participante num trabalho coletivo, respeitando as tendências, vontades e aptidões dos integrantes do grupo.

É uma criação coletiva, mas existem tendências, Lígia, entende? Se eu não sei escrever, eu não vou escrever só porque é coletivo. Não vou obrigar ninguém: “é coletivo, você traz isso amanhã, você traz aquela”, isso já não é coletivo, entende? Então, tinha as idéias, tinha todo um coletivo trabalhando e avançando idéias, mas tinham pessoas dentro desse coletivo que gostam de escrever, que levavam pra casa e traziam pra gente uma proposta e uma narrativa daquilo e a gente trabalhava, discutia. Todo mundo falava: “ah não ficou bom”, ou, “ficou bom” e aí as pessoas que gostavam corrigiam e mexiam. Elas não foram nomeadas pra isso, mas elas emergiram como esse lado do grupo que gosta de fazer essas coisas. É como também vamos limpar a casa aqui, tem o que gosta de varrer, tem outro que gosta de arrumar as roupas lá em cima, tem outro que gosta de lavar, cada um vai fazendo aquilo que mais gosta de fazer. [...] Ninguém determina: “você vai fazer tal coisa”, cada um começa a trazer. Um traz um disco, um traz o jornal, outro trouxe um monte de revista, e aí o cara que gosta de escrever, os caras que gostam de escrever organiza aquilo e traz.<sup>221</sup>

A elaboração de *Dar não dói, o que dói é resistir* se pautou num trabalho coletivo do grupo Tá na Rua. Entre concepções, criações e apresentações, o espetáculo durou aproximadamente três anos e foi encenado no Rio de Janeiro, Campos dos Goyatazes (RJ), Campina Grande (PB), Fortaleza (CE), Angra dos Reis (RJ), Resende (RJ), São Paulo (SP), Jacareí (SP), São José dos Campos (SP), Nova Iguaçu (RJ) e Paris, na França, quando o grupo participou do Ano do Brasil na França.

O foco central do espetáculo é a resistência cultural à ditadura militar, mais evidente no quarto bloco. Além dessa temática, o grupo abordou questões como o Brasil pré-1964, o golpe militar de 1964, o movimento estudantil, a luta armada, os atos institucionais, o milagre brasileiro e o movimento de “Diretas Já!”. Assim, para construir o roteiro teatral de *Dar não dói, o que dói é resistir*, o grupo utilizou diversos tipos de material que continham informações sobre os fatos ocorridos entre 1964 e 1985 e que foram transformados em narrativas dramáticas.

O roteiro é composto por fragmentos de textos, notícias de jornal, documentos oficiais, depoimentos, canções. De Elio Gaspari a Nelson Rodrigues, de Costa e Silva a Augusto Boal, de Millôr Fernandes a Delfim Netto, são muitos os fatos históricos e versões que compõem este texto. Abandonamos a noção dramática de originalidade para trabalharmos com recortes, citações, referências, construindo uma narrativa épica que se desenvolve na cronologia da história.<sup>222</sup>

<sup>221</sup> HADDAD, Amir. Entrevista concedida à autora, *op. cit.*

<sup>222</sup> SANTINI, Alexandre. *Dar não dói: uma dramaturgia história*, *op. cit.*, p. 59. Segundo Santini, as seguintes obras foram consultadas e utilizadas como fontes para a escrita da peça: *Cultura e política* (1964-1969), ensaio do pesquisador Roberto Schwarz; as obras de Elio Gaspari: *A ditadura envergonhada*, *A ditadura*

Mas não se trata de uma mera reprodução do que foi coletado no trabalho de pesquisa. O material recolhido foi assimilado de maneira crítica e, por meio de sua análise, o grupo desenvolveu sua própria leitura do tema.

A estrutura dramatúrgica do espetáculo foi baseada num desfile de escola de samba, que possui características do teatro épico, narrativo. *Dar não dói, o que dói é resistir* foi narrado a partir de imagens divididas em partes definidas — com início, meio e fim —, todas subdivididas em alas. A ideia do grupo foi de recriar a apresentação dos fatos tal como faz uma escola de samba. Assim, em sua maioria, os roteiros estão divididos em quatro grandes blocos. O primeiro, a “abertura”, visa apresentar a temática da peça, destacando o seu foco central — a resistência cultural à ditadura militar — e também o próprio grupo Tá na Rua como “um produto desta mesma ditadura”.

**Narração:** “Dar não dói, o que dói é resistir” é o Teatro da história recente do Brasil. Em cena, a resistência cultural à ditadura militar, esta “longa jornada noite adentro” de nossa história que foi o governo dos generais. E Quem conta esta história é um produto desta mesma ditadura, um “filho do governo Médici” que, em meio à repressão total, criou uma linguagem teatral capaz de resistir e “driblar” a todas as formas de ditadura. Senhoras e Senhores, com vocês, o Grupo TÁ NA RUA!<sup>223</sup>

No mesmo bloco que acontece a apresentação/abertura do espetáculo, há uma tentativa de contextualizar o Brasil pré-1964. Outro bloco se fixa em “notícias da década de 60” e mostra um panorama do Brasil e do mundo e os principais acontecimentos daqueles anos, como a morte de Marylin Monroe, a revolução sexual e o surgimento da Rede Globo de Televisão. Em seguida é apresentado o “bloco estudantes”, que enfatiza o movimento estudantil durante a ditadura militar e a morte do estudante Edson Luís. Por fim, os atores encenam o “bloco resistência cultural”, que traz desde a promulgação do Ato Institucional nº 5 (AI-5) até o movimento de Diretas Já. O destaque dessa cena é dado à prisão e tortura do dramaturgo Augusto Boal.

Como já mencionamos, *Dar não dói, o que dói é resistir* foi um espetáculo de perspectiva histórica que utilizou, dentre outros, métodos desenvolvidos por Brecht,

---

*escancarada* e *A ditadura derrotada*; 1968, *o ano que não terminou*, de Zuenir Ventura; *O ato e o fato*, de Carlos Heitor Cony; *Vianinha, cúmplice da paixão*, de Dênis de Moraes; *O teatro sob pressão*, de Yan Michalsky; *Cartas da prisão*, de Frei Betto; *Milagre no Brasil*, de Augusto Boal; *O reacionário*, crônicas jornalísticas de Nelson Rodrigues e organizadas por Ruy Castro. As peças de teatro: *Liberdade, Liberdade*, de Flávio Rangel e Millôr Fernandes; o roteiro do *Show Opinião*, de Augusto Boal e Oduvaldo Vianna Filho; *A vida de Galileu* de Bertolt Brecht. Uma bibliografia histórica constituída a partir de vários pontos de vista e de várias épocas.

<sup>223</sup> GRUPO Tá na Rua. *Dar não dói, o que dói é resistir*. Roteiro para apresentação no VI Festival de Teatro de Resende, Rio de Janeiro, 2006.

sobretudo o uso de uma dramaturgia narrativa. Partimos da ideia de que a narrativa é capaz de aguçar o espírito crítico em vez de provocar o efeito da ilusão. Cada cena se justificaria por si mesma. O espetáculo foi situado dentro de uma noção que “opõe” o dramático — forma canônica do teatro ocidental que dá conta da tensão das cenas e dos episódios da fábula rumo a um desenlace, cativando o espectador pela ação — à forma épica, em que o acontecimento passado é “reconstituído” pelo ato da narração. O ator não encarna um personagem, mas o mostra. Seguindo uma tradição dramatúrgica que tem em Brecht um de seus maiores expoentes, essa opção por determinada forma em detrimento de outra é motivada não por uma questão de estilo, mas por uma nova análise da sociedade.

A partir dessa estrutura dramatúrgica adotada pelo Tá na Rua em *Dar não dói, o que dói é resistir*, verificamos alguns elementos que são fundamentais para a linguagem proposta pelo grupo: o narrador, o ator disponível ou “sem papel”, as máscaras e figurinos e o público. Propomos discuti-los aqui a partir do que observamos nas fontes recolhidas para esta pesquisa, com destaque para as fotografias do espetáculo. São essas mesmas fontes que nos levaram a algumas problematizações: Até que ponto se tem, realmente, uma visão do tema compartilhada entre o grupo e colocada em cena? Há algum ator e/ou personagem que se coloca como porta-voz do grupo e do espetáculo? Em que medida o público pode interferir nessa escrita dramatúrgica?

Como esclarecimento adicional, destacamos ainda que não constitui objetivo deste trabalho adentrar o vasto debate histórico que envolve o período de ditadura militar no Brasil. As temáticas representadas na peça não são aprofundadas, mas tratadas como pano de fundo para a discussão principal, cujos holofotes lançam luz sobre o sentido que o Tá na Rua quis criar para si por meio de *Dar não dói, o que dói é resistir*.

## **15. “O poder é dele”: o narrador**

Como já mencionamos anteriormente, *Dar não dói, o que dói é resistir* foi um espetáculo que utilizou o recurso da narrativa em detrimento da estrutura de diálogos. Por conta disso, a figura/personagem do narrador aparece em destaque e merece especial atenção nesta dissertação.

O narrador é apontado pelo grupo como elemento essencial no espetáculo. Ele desenvolveu (ou a ele foi atribuída) a função de elo entre atores e público, pois é por meio

da sua narração que os atores criam todo o jogo teatral/dramatúrgico da peça e constroem ao longo da apresentação as imagens/representações que são mostradas ao público.

A ele cabe, no momento mesmo da ação, selecionar o fio da meada, determinando a sequência dos números e das apresentações. Como o *compère* do teatro de revista, o *apresentador-narrador* é o condutor do espetáculo, consturando-o no momento mesmo da apresentação, escolhendo a sequência dos números.

Cabe a ele desenvolver o “texto” do espetáculo, o que adquire grande relevância num tipo de apresentação como a do *Tá Na Rua*, sujeita a tantas modificações, sempre à beira do caos, o que exige do *apresentador-narrador* uma atenção constante, ampla, total, que lhe permita absorver e decodificar os acontecimentos, jogando-os na *roda*, para os atores — que atuam como um coro, comentando os acontecimentos, levando informações que possam ser acrescentadas ao discurso —, e para o público.<sup>224</sup>

O narrador conduz o espetáculo, costura as cenas, escolhe a sequência delas. Ao mesmo tempo, procede à urdidura de um significado particular, uma leitura acerca dos temas abordados, e o oferece ao público. A ele cabe o papel de apresentar as cenas e descrever seu desenrolar, bem como de impregná-las de um sentido politicamente orientado por consensos forjados no grupo. O narrador, por suas atribuições indispensáveis na linguagem do *Tá na Rua*, desempenhou relevante função em *Dar não dói, o que dói é resistir*, como atestam os integrantes do grupo:

Ah, ele que dá o direcionamento, amarra as narrativas, e o narrador é o mais importante, ele que dá a linha pros atores... Dá... A narrativa pros atores, então a gente sempre tem que tá interagindo, a narração com o público, o público não, desculpa, com os atores. Então, ele é importante pra gente e a gente é importante pra ele, tem que sempre tá ligado, porque o narrador tá se alimentando do que a gente tá fazendo e a gente tá se alimentando do que ele tá falando, então tem que tá sempre ligado um no outro.<sup>225</sup>

A narração também é o mais importante. É o principal. Tanto que outros atores já tentaram narrar e acaba que não dá. Porque tem que... A narração tem... O narrador é a pessoa que tá ligada com a música, com os atores e com tudo que está acontecendo na roda. Você não pode deixar de perceber... Por exemplo, se atravessa um cachorro no meio da roda, você não pode deixar de percebê-lo, não pode ser... Apesar do espetáculo estar lá, a gente estar fazendo uma cena e tal, se acontecer alguma coisa, o narrador tem que tá ligado com aquilo, e fazer com que os atores também interaja, porque senão vira uma quarta parede e não... Tem que tá vivo. E a narração eu acho que é a responsabilidade de fazer isso. Claro que o coletivo de ator bem ligado também não vai deixar passar nenhuma coisa que aconteça fora da roda, isso você não pode deixar acontecer. Às vezes o narrador tá olhando lá, e acontece uma coisa aqui, então os atores também têm que tá disponíveis e atentos, tanto quanto a música, o DJ. Mas o narrador tem o poder, ele

<sup>224</sup> CARNEIRO, Ana. O papel do apresentador-narrador. In: TURLE, Licko; TRINDADE, Jussara (orgs.). *Teatro sem arquitetura, dramaturgia sem literatura e ator sem papel*, op. cit., p. 60.

<sup>225</sup> ANDRADE, Yasmini. Entrevista concedida à autora, op. cit.

tem o poder de ser ouvido, e poder costurar tudo, pegar aquilo ali, e fazer... O poder é dele. O narrador pra mim é essencial.<sup>226</sup>

Ah... É... Importantíssimo. Faz toda a costura do espetáculo, entre uma cena e outra, mas, principalmente, tem opinião. Essa opinião que a gente trabalha ali tem que tá muito... A pessoa tem que tá muito consciente daquilo. É muito difícil ser um narrador: a pessoa que costura e que tem essa opinião firme e é capaz de passar pras outras pessoas, que tem todo esse domínio de conseguir costurar, prender, que é necessário também. [...] E segurança... Precisa de um calo, de uma vida, de uma história.<sup>227</sup>

Nesses depoimentos notamos que, embora o grupo reconheça que os demais atores também são importantes para a apresentação teatral, pois deve haver uma sintonia entre o narrador e os atores, ele coloca o narrador como o elemento principal: ele tem o “poder” dentro do espetáculo. Por outro lado, atesta também que o narrador tem que ter um entendimento, um domínio do texto apresentado, “precisa de um calo, de uma vida, de uma história.”

Essas falas reiteram um aspecto já notado nas fotografias, em que o narrador ocupa quase sempre um lugar que o projeta como elemento “central”, ainda que não se posicione no centro. Cabe frisar que quando examinamos as fotografias do espetáculo para pensarmos e identificarmos o(s) narrador(es), verificamos que esse papel é desenvolvido quase que exclusivamente por Amir Haddad. Vez ou outra algum ator narra determinada cena ou parte dela, mas o espetáculo, em quase sua totalidade, é narrado pelo diretor. Todas essas características podem ser conferidas na imagem apresentada a seguir, com Amir ao centro, em destaque e narrando a peça.

---

<sup>226</sup> ANDRADE, Paulo [Paulinho] de. Entrevista concedida à autora, *op. cit.*

<sup>227</sup> MEDEIROS, Ingrid. Entrevista concedida à autora, *op. cit.*





**Figura 8:** Sem identificação de autor. **O narrador II.** Assembleia Legislativa do Rio de Janeiro. 12 set. 2004. Rio de Janeiro/RJ. Fotografia digital, 3008 x 2000 pixels, cor. Acervo Tá na Rua.

Na imagem verificamos que a postura corporal, a fisionomia, os adereços e a disposição pontuada pela imobilidade e o silêncio dos atores sugerem um momento de tensão para a cena. Há alguns personagens, no plano do chão, com tecidos coloridos que tapam suas bocas, indicando ausência do direito de fala e produzindo um efeito de censura — aspecto destacado sempre que se trata do tema em uma perspectiva crítica. No alto da escadaria, à esquerda, de calça vermelha e paletó escuro, o personagem usa um capacete militar e segura um pedaço de cano que provavelmente representa uma arma. À direita, também no alto da escadaria, outro personagem, com os braços levemente esticados, segura uma arma de fogo e, usando uma boina com um distintivo, representa um militar. Identificamos que essa cena é da representação do Ato Institucional número 5, o AI-5, decretado em 13 de dezembro de 1968, dando poderes extraordinários ao presidente da República, Artur da Costa e Silva, e suspendendo diversos direitos dos cidadãos, como proibição de atividades e manifestações culturais que tratassem de assuntos políticos, censura e repressão, liberdade vigiada.

Além dos personagens censurados, que ocupam o nível do chão, e dos torturadores que aparecem em um nível mais alto, identificamos à direita um grupo de espectadores sentados no chão. E, em evidência, identificamos o narrador que aparece ao meio, sozinho, criando um efeito de centralidade. As cores fortes, o espaço monumental, o grande número de pessoas presentes na fotografia e outros elementos não foram suficientes para que o narrador tivesse sua visibilidade minimizada. Ele está com um figurino que lembra o bobo da corte e segura um microfone e alguns papéis. No momento do registro fotográfico, o narrador tinha o microfone bem próximo à boca, o que sugere que estava com a palavra.

Percebemos que, mesmo com o público espalhado pelo chão, na escadaria e acima do narrador, por qualquer ângulo que se observe a representação, o narrador está em evidência. Isso pode ser aferido em muitos registros, a exemplo do destacado a seguir.



**Figura 9:** Sem identificação do autor. **O narrador III.** Praça Barão do Rio Branco. 18 dez. 2004. Campos dos Goytacazes/RJ. Fotografia digital, 640 x 480 pixels, cor. Acervo Tá na Rua.

Nessa fotografia, não só o narrador escolheu uma posição que lhe conferiu destaque durante a apresentação, como o próprio fotógrafo privilegiou o personagem que aparece

em cima, de forma que os demais personagens são mostrados de costas para a lente da câmera. Essa cena foi registrada na apresentação na cidade de Campos dos Goytacazes, estado do Rio de Janeiro. O prédio mostrado na imagem é conhecido como o Liceu de Humanidades de Campos, construído em meados do século de XIX como residência do Barão da Lagoa Dourada, que foi juiz de paz e vereador do município, além de ter sido proprietário de várias fazendas da região. Essa edificação está localizada na praça Barão do Rio Branco, constituindo, com outras duas edificações e com a própria praça, o quadrilátero histórico da cidade. A construção, em estilo neoclássico, comporta dois pavimentos. O narrador escolheu o andar superior do prédio e se posicionou na sacada central, um ponto mais alto em relação aos demais personagens e ao público, para, dali, conduzir o espetáculo.

Acreditamos que essas escolhas do lugar ocupado pelo narrador não são aleatórias. O papel desempenhado por Amir Haddad em *Dar não dói, o que dói é resistir* representa também o seu lugar dentro do grupo. Entendemos, obviamente, que, como nos depoimentos citados anteriormente, o narrador, qualquer que seja o ator que assuma essa função, tem que ter um entendimento amplo das temáticas tratadas na apresentação e talvez por isso esse papel foi desempenhado com tanta frequência por Amir Haddad, que, além de ter vivido o período da ditadura militar, é um intelectual que possivelmente leu e se informou mais sobre o assunto do que os demais atores que, como atestaram, não tinham muito conhecimento sobre o período. Daí esse posto dentro do espetáculo aparecer investido de liderança e poder. Ao pesquisar o grupo Tá na Rua no momento de seu surgimento, Ana Carneiro já apontava essa questão de quem ocupa e como ocupa o centro da roda:

Assim, a ocupação do centro da *roda* envolve, na realidade, questões de natureza física e estrutural. Há ainda outras discussões, nela embasadas, pertinentes à linguagem, à estética do trabalho e a questões de organização e poder. [...] Essa centralização, portanto, está real e concretamente presente; é, contudo, também concretamente discutida.<sup>228</sup>

Trazendo essa problemática para a peça em análise, perguntamos: Essa centralização é realmente discutida? Que lugar o narrador ocupa no espetáculo? Ele se projeta em um grau de importância maior do que os demais personagens? Isso seria uma

---

<sup>228</sup> CARNEIRO, Ana Maria Pacheco. *Espaço cênico e comicidade: a busca de uma definição para a linguagem do ator* (Grupo Tá na Rua – 1981), *op. cit.*, p. 134 e 137.



característica da linguagem desenvolvida pelo grupo ou uma representação que o grupo procurou construir de si?

Vejamos outro caso:



**Figura 10:** Sem indicação de autor. **O narrador IV.** Palácio Gustavo Capanema. 31 mar. 2004. Rio de Janeiro/RJ. Fotografia digital, 2121 x 1392 pixels, cor. Acervo Tá na Rua.

Em primeiro plano identificamos três personagens: o da esquerda e o da direita parecem estar disputando aquele que se encontra no meio e está envolto por um tecido com desenhos da bandeira do Brasil, ou seja, competem pelo próprio Brasil, representado por alegre figura feminina que aparenta ter seus movimentos restringidos por forças externas. A cena mostra um personagem atado como protagonista das ações. O movimento desse personagem sugere que ele quer dar as mãos ao personagem da esquerda (Rússia), mas está amarrado e sendo puxado pelo personagem da direita (EUA). Esses dois personagens, da esquerda e da direita, se isolados, não informam muito sobre quem são. Suas caracterizações contam com personagens complementares que aparecem ao lado e atrás de cada um sobre caixotes. O da esquerda segura um tecido de cor vermelha e usa um adereço

na cabeça que lembra um gorro russo em pelo de zibelina, um animal que habita países frios, como os do norte da Ásia.



**Figura 11:** Imagem de gorro em pelo de zibelina.<sup>229</sup>



**Figura 12:** Detalhe da figura 10 I.

Já o personagem da direita segura um tecido listrado de vermelho e branco e com algumas partes em azul com estrelas brancas. Essa mesma estampa aparece estilizada no adereço que está em sua cabeça, no qual podemos ver listras mais largas brancas e vermelhas e três estrelas azuis. Além disso, o personagem também segura alguns pedaços de papel, possivelmente cartolinas na cor verde, que pelo tamanho e formato poderia sugerir que está representando notas de dinheiro (dólares, no caso). Essas características, somadas ao cabelo farto saindo descontroladamente da cartola, leva-nos a comparar esse personagem com Tio Sam, um dos símbolos dos Estados Unidos.



**Figura 13:** Imagem do Tio Sam.<sup>230</sup>



**Figura 14:** Detalhe da figura 10 II.

<sup>229</sup> Disponível em: <[http://2.bp.blogspot.com/\\_ZwH0B5la22w/SzFgy3zjddI/AAAAAAAAAII/25KDyWGh9-A/s1600-h/zibelina.jpg](http://2.bp.blogspot.com/_ZwH0B5la22w/SzFgy3zjddI/AAAAAAAAAII/25KDyWGh9-A/s1600-h/zibelina.jpg)>. Acesso em: 23 jul. 2011.

<sup>230</sup> Disponível em: <[http://www.soberania.org/Images/tio\\_sam.gif](http://www.soberania.org/Images/tio_sam.gif)>. Acesso em: 23 jul. 2011.

O Tio Sam é representado mundialmente com os símbolos e cores da bandeira do seu país, como observamos na figura 13. Verificamos muitas semelhanças entre o adereço que está na cabeça do personagem da fotografia com a cartola utilizada pelo Tio Sam e, por isso, inferimos que o personagem da figura 14 representa os Estados Unidos da América. Unindo essas informações, identificamos que essa cena está representando o episódio histórico que ficou conhecido como Guerra Fria: os personagens que aparecem em primeiro plano, com os movimentos de seus corpos, criaram uma linha imaginária em que o Brasil estava sendo disputado pelos dois lados: do lado esquerdo a União Soviética e o socialismo e do lado direito os Estados Unidos e o capitalismo.

O povo brasileiro com sua cor, sua alegria, sua diversidade, sua espetacularidade, este é o povo brasileiro. Senhoras e senhores, o Brasil sempre foi, o histórico aliado aos Estados Unidos, assim sempre esteve amarrado, submetido, aos seus interesses, às suas vontades, e às suas necessidades. Mas nos últimos anos, devido à grande pressão política, social e a grande movimentação do povo, o Brasil estava prestes a romper com as amarras.<sup>231</sup>

Nessa imagem, embora não em primeiro plano, mas visualmente com centralidade, observamos novamente a ação do narrador, que aparece sobre um palco improvisado, gesticulando e com um microfone na frente da boca. Sua presença marcante nos espetáculos, não apenas por meio da voz, mas também da corporalidade, leva-nos a vê-lo como narrador-personagem. No caso dessa cena em especial, notamos um aspecto enfatizado anteriormente: em determinados momentos de *Dar não dói, o que dói é resistir*, o papel do narrador é desempenhado por outro ator (ainda que supervisionado por Amir Haddad, ao fundo, entre os andaimes). Aí podemos visualizar como o narrador se posiciona de maneira centralizada e não está no mesmo nível dos personagens que aparecem em primeiro plano. O ator que faz o papel do narrador é Alexandre Santini, que, como já dissemos anteriormente, foi o responsável pela sistematização do roteiro de *Dar não dói, o que dói é resistir*. Como ponto de convergência de todo material e das informações levantados pelo grupo, ele possivelmente acumulou um conhecimento maior dos assuntos tratados na peça (inclusive potencialmente maior do que o dos outros atores) e, por isso, também tem um papel de destaque dentro do grupo, como percebemos pela própria forma como ele é apresentado por Amir Haddad durante as apresentações do espetáculo:

---

<sup>231</sup> *Dar não dói, o que dói é resistir* no Ano do Brasil na França. Paris, 2005. 2 DVDs (son., color.). Acervo Tá na Rua.

Mas, para entendermos porque o Brasil, antes de 64, estava assim, é preciso que a gente saiba como estava o mundo antes de 64. E, para nos dizer, como estava o mundo antes de 64, nós vamos chamar um jovem, vamos chamar um ser em extinção da realidade brasileira. Uma pessoa que por falta de condições ecológicas está desaparecendo, um jovem que não tem ambiente para crescer, para avançar. Aí está ele: raro no Brasil de hoje, um jovem politizado!! Alexandre Santini. Ele, agora, vai nos dizer como estava o mundo antes de 1964.<sup>232</sup>

A respeito desse “jovem politizado” e do narrador como aquele que melhor domina os assuntos tratados, o próprio Alexandre Santini comenta:

Tinham momentos em que o Amir me chamava pra narrar uma parte, porque era o... Tinha que falar da Guerra Fria no mundo, União Soviética, Estados Unidos... E o Amir falava “não, Santini, você entende disso mais do que eu, você domina essa história aí”, então eu... E ele sempre brincava “eu vou chamar aqui...” ele falava que eu era um ET, porque falava que eu era um jovem que tinha consciência política e isso é uma coisa extinta hoje em dia, falava que eu era um estranho no ninho... Eu me sinto um pouco estranho no ninho, no mundo, essas coisas. E aí ele falava isso e nesse momento eu narrava. Ele me apresentava, eu narrava um trecho e voltava.<sup>233</sup>

Mais uma vez a história se repete. O que vemos na figura 10 é novamente o narrador ocupando um lugar de destaque, seja em relação aos demais atores, seja em relação ao público. O que mudou, no caso, foi o narrador: não temos Haddad em destaque, mas Santini. O irônico é que há, em volta do Tá na Rua, uma imagem de horizontalidade que sustenta um posicionamento crítico diante de atitudes que verticalizem o jogo teatral. Isso aparece em momentos diversos da trajetória do grupo e em diferentes documentos consultados, a exemplo de uma carta de Amir Haddad para o teatrólogo Fernando Peixoto, em que ele discorre acerca do uso de pernas-de-pau pelos atores:

O que nós não achamos interessante é quando estas pernas-de-pau assumem a função (desnecessária, na nossa opinião) de aumentar a imagem dos atores de modo que todos possam vê-la com conforto visual, como se aqueles estivessem não sobre pernas-de-pau, mas sim sobre o palco italiano convencional — e um dos mais altos! Elevar os atores para que sejam melhor vistos é quase buscar, para a questão dos espaços abertos, as mesmas respostas que o teatro da burguesia já havia dado para elas há alguns séculos atrás. [...] Perguntamo-nos: será que aqueles que abandonaram a cena elisabetana, ou medieval, ou espanhola, ou ainda a cena aberta das ruas, levaram muito tempo para se livrarem das soluções diretamente ligadas a estes espaços? Por quanto tempo usaram soluções antigas, antes de varrerem por completo de suas memórias os procedimentos anteriores?<sup>234</sup>

<sup>232</sup> *Idem.*

<sup>233</sup> SANTINI, Alexandre. Entrevista concedida à autora, *op. cit.*

<sup>234</sup> HADDAD, Amir. *Carta a Fernando Peixoto*, s/d. Acervo Tá na Rua.

Combate-se aí a ideia de verticalidade, da oposição entre o público e os atores, a noção de que o espetáculo é fechado e portador de uma verdade. Mas nos perguntamos: Ao colocar o narrador (ou seja, em grande medida a si mesmo) em posição de destaque dentro de *Dar não dói, o que dói é resistir*, Amir Haddad não produziu um efeito semelhante ao uso das pernas-de-pau? É perceptível uma tensão entre a produção coletiva do grupo e a centralidade de Haddad. Ao mesmo tempo em que reconhecemos esse coletivo, identificamos uma verticalidade a partir das fontes iconográficas. Contradições à parte, o narrador emerge como figura verticalizada, como detentor legítimo do monopólio da fala. Quando outras vozes se manifestam, ou é por seu intermédio ou tem sua fala minimizada perante o aparato técnico disponível apenas para o narrador.<sup>235</sup> Daí que o narrador funciona como o “guardião da memória”, tanto daquela associada ao período de ditadura militar como da referente ao próprio grupo. A sua autoridade é resguardada por um capital simbólico reconhecido, relacionado diretamente com a identidade de um grupo, comunidade ou sociedade, como descreve Ângela de Castro Gomes de modo particularmente interessante aos caminhos de nossa reflexão:

O guardião ou o mediador, como também é chamado, tem como função primordial ser um “narrador privilegiado” da história do grupo a que pertence e sobre o qual está autorizado a falar. Ele guarda/possui as “marcas” do passado sobre o qual se remete, tanto porque se torna um ponto de convergência de histórias vividas por muitos outros do grupo (vivos e mortos), quanto porque é o “coleccionador” dos objetos materiais que encerram aquela memória. Os “objetos de memória” são eminentemente bens simbólicos que contêm a trajetória e a afetividade do grupo. Sejam documentos, fotos, filmes, móveis, pertences pessoais, etc., tudo tem em comum o fato de dar sentido pleno, de “fazer-viver” em termos profundos o próprio grupo. Tais objetos podem ser, assim, um bom exemplo do que Pierre Nora consagrou, em sua metodologia, com a designação de “lugares da memória”. Este acervo, que também inclui, com destaque, relatos preciosamente recontados, é a própria identidade do grupo “materializada”: é sua riqueza, poder e emoção.<sup>236</sup>

Se o narrador é o guardião da memória, é Haddad quem emerge com esta função no Tá na Rua. Isso é evidente nas problematizações das fotografias e outros documentos e também pelo fato de Amir Haddad ser o único que permanece no grupo desde o seu surgimento, por ter sido o seu único diretor, por ser o maior produtor das fontes recolhidas para essa pesquisa e que constam no acervo do grupo, por ser o mais procurado pela mídia para entrevistas, por ser reverenciado e respeitado pelos outros integrantes da companhia.

<sup>235</sup> Tanto os atores quanto o público podem emitir falas, opiniões, porém, sem a amplitude proporcionada pelos equipamentos sonoros, disponíveis apenas ao narrador.

<sup>236</sup> GOMES, Ângela de Castro. A guardiã da memória, p. 7. Disponível em: <[http://cpdoc.fgv.br/producao\\_intelectual/arq/538.pdf](http://cpdoc.fgv.br/producao_intelectual/arq/538.pdf)>. Acesso em: 14 jul. 2011.



Além disso, há indícios de que ele se coloca como o guardião, como porta-voz do grupo e, com isso, cria uma memória do Tá na Rua. Isso é, em certa medida, atestado pelos atores que, aparentemente, não pretendem discutir essa centralização do diretor:

Eu acho que cada diretor tem no seu teatro um pouco de si... Claro, a linguagem do Amir, do Tá na Rua, é a junção de tudo o que ele viveu, de tudo o que ele entendeu desse teatro, não só deste teatro, mas tudo o que ele viveu em teatro por aí, pelo mundo aí, fez com que ele desenvolvesse essa linguagem. [...] O Amir pra mim, é o Tá na Rua. [...] O Amir é o Tá na Rua. A gente... Os atores são... A gente tenta, sabe? A gente tenta aprender essa linguagem.<sup>237</sup>

## **16. “A gente trabalha o conteúdo, não é o papel de um personagem”: o ator disponível**

A forma de apresentação dos personagens em *Dar não dói, o que dói é resistir* tem uma relação direta com a linguagem teatral desenvolvida pelo Tá na Rua: dinamismo, troca, improvisação. Ao analisarmos as fontes recolhidas, percebemos que nesse espetáculo o grupo não trabalhou com personagens definidos para cada ator. Ao contrário, desenvolveu uma dramaturgia calcada na disponibilidade do ator, que entraria em cena de acordo com a demanda da ocasião, sem se prender em estruturas com personagens e papéis fixos. Daí a importância de, nos ensaios, o grupo trabalhar o conteúdo da peça como um todo, formando uma opinião coletiva, o que possibilitaria a cada ator/atriz representar qualquer personagem em cena. Essa dinâmica de trabalho faz parte da formação dos atores vinculados ao grupo, que tanto nos ensaios quanto nas apresentações precisam estar preparados para lidar com múltiplas variáveis, como atesta a atriz Ingrid Medeiros:

O Tá na Rua não trabalha com personagem, são vários, tem um ator disponível que vai fazendo o papel, então eu era desde camponesa, operário, a mulher dos exilados. Então a gente faz papel de tudo, não tem um papel fixo, é a disponibilidade do ator que vai entrar em cena. A gente trabalha o conteúdo, não é o papel de um personagem. A gente trabalha o conteúdo como um todo, quando precisar de alguém pra fazer o Jango, eu sabendo o texto eu vou lá, porque eu sei o conteúdo trabalhado no grupo. Cada um tem uma opinião pessoal, mas a gente forma uma opinião do grupo para que a pessoa que, quando precisar de alguém, vai lá e faça o papel, entende? Tem uma opinião coletiva e daí essa opinião coletiva consegue fazer o papel, então qualquer um pode se dispor a fazer isso.<sup>238</sup>

Esse processo de formação e atuação adotado pelo Tá na Rua faz parte de sua identidade. Sua lógica acabou por ser interiorizada pelos atores e, no limite, é referenciada

<sup>237</sup> ANDRADE, Paulo [Paulinho] de. Entrevista concedida à autora, *op. cit.*

<sup>238</sup> MEDEIROS, Ingrid. Entrevista concedida à autora, *op. cit.*

como algo intuitivo e não planejado, como evidencia o testemunho de Paulinho Andrade, outro ator envolvido nas apresentações de *Dar não dói, o que dói é resistir*:

Eu acho que na verdade, essa forma de apresentação do personagem tá diretamente ligada à linguagem, por exemplo, a gente não fala “ah, eu vou fazer o Augusto Boal e você vai fazer...”, não. Durante a conversa um fala, outro levanta e parece que não é escolhido, parece que é natural que a pessoa vá. E o Amir sempre de olho, controlando.<sup>239</sup>

Notamos que o grupo procurou trabalhar uma linguagem em que não haveria um papel fixo para cada ator. Dessa forma, cada um poderia fazer o personagem que quisesse, de acordo com sua disponibilidade e/ou com a necessidade do momento. Com isso o grupo se aproximou, mais uma vez, das teorias de Bertolt Brecht, de forma que quem entra em cena é o ator e não o personagem. Almejou-se um ator solto, livre, que pudesse percorrer todos os papéis, sendo encarado com autonomia, liberdade de expressão e de escolhas. Em vez de jogadas marcadas, o ator poderia/deveria improvisar.

O ator das ruas. [...] O trabalho desse ator não é o de ficar inventando coisas o tempo todo e sim de botar pra fora aquilo que já está acontecendo, deixar vir à tona e expressar com toda a riqueza de nossas informações de sentimentos, de observação da realidade. Se nos ocorreu uma idéia na cabeça é porque bateu fundo no coração por isso é importante acreditar e deixar fluir tudo que foi mobilizado, as contradições, até mesmo o insuspeitado. Não se tem que saber o que vai acontecer a priori, não se vai testar uma idéia pronta na cabeça. Vamos à rua buscando dar profundidade a cada coisa.<sup>240</sup>

Teoricamente, não é objetivo do grupo definir, como num texto convencional, os papéis de cada ator. Porém, o papel desempenhado por cada ator dentro do espetáculo *Dar não dói, o que dói é resistir* não se deu, por vezes, de maneira tão natural, espontânea ou acidental. Essas questões foram discutidas nos ensaios e, no momento da apresentação, colocava-se em cena aquilo que havia ficado mais ou menos definido nos ensaios, estando os atores disponíveis para atuar em qualquer eventualidade. Com isso, não queremos dizer que houve uma rigidez em seguir o que foi ensaiado; afinal, a linguagem desenvolvida pelo grupo permitia que no momento da encenação tudo pudesse de fato mudar.

Ainda que os depoimentos e alguns outros documentos destaquem que o “Tá na Rua não trabalha com personagem” por ter aderido a uma lógica em que é o “ator disponível que vai fazendo o papel”, o que podemos notar não é exatamente isso. Ao entrecruzarmos as fontes e visualizarmos o espetáculo por meio de fotografias e filmagens,

<sup>239</sup> ANDRADE, Paulo [Paulinho] de. Entrevista concedida à autora, *op. cit.*

<sup>240</sup> HADDAD, Amir. *O ator*, s/d. Acervo Tá na Rua.

percebemos que não houve muita rotatividade na relação ator/personagem. Nas apresentações analisadas nesta pesquisa, observamos uma recorrência de ator-personagem-cena: o papel do personagem Jango sempre realizado pelo diretor Amir Haddad; o personagem John Kennedy sempre pelo ator Alexandre Santini; o estudante Edson Luís de Lima Souto sempre representado por alguém do público — sem falar no papel do narrador, sempre a cargo Amir Haddad.

Uma cena que nos chamou especial atenção, até pela ênfase dada a ela pelo grupo, foi a “Tortura de Augusto Boal”. Essa cena, que compõe o quadro “Resistência cultural”, é o destaque que o grupo deu ao espetáculo, tanto que, em todas as apresentações das quais dispomos de fontes, ela foi apresentada. Acreditamos que o destaque dado a ela e até mesmo a decisão do grupo em falar da tortura no regime militar a partir daquela sofrida por Augusto Boal podem ter uma relação intrínseca com a memória, o sentimento e o ressentimento de Haddad sobre essas questões. Quando do falecimento de Boal, em 2009, Haddad escreveu um depoimento que se tornou para nós um documento que oferece pistas sobre a relação desses dois homens de teatro:

O Brasil não vai poder produzir mais uma pessoa como Augusto Boal. Ele foi dos primeiros a nos fazer acreditar que podíamos ter um Teatro brasileiro, e, indo mais longe ainda, criou um Teatro Especial para ele mesmo. [...] Não me lembro, mas lembro dele e do Teatro de Arena, que ele já comandava, quando fizemos ali “A Incubadeira” do José Celso e dirigida por mim. [...] Depois disso nos afastamos. Eu acabei indo para Belém do Pará. O teatro brasileiro cresceu e apareceu com o Teatro de Arena, do Augusto Boal, do Vianinha e do Guarnieri, entre tantos outros. Voltei para o Rio, depois do golpe militar. [...] Anos 67, 68, 69... A repressão da Ditadura militar recrudescer. Tenho notícias do Boal por vias tortas. Prisões, tortura, exílio. [...] Em 81 estávamos eu e o Boal, em um mesmo encontro de Teatro que se realizava em Nova York. Ele dava aulas na universidade desta cidade sobre seu Teatro, com auditórios super lotados e entusiasmados. Eu estava lá e me orgulhava disso. Era um brasileiro, e de alguma maneira, meu amigo. A permanência no exílio fizera seu nome e seu trabalho crescerem internacionalmente. E agora, graças a um convite daquele encontro de Teatro, se rompia uma barreira que a Ditadura colocara entre eu e ele. [...] Ficamos muito amigos ali. Embora depois, muitas vezes nossos caminhos se afastassem, nossas preocupações com o mundo, a cidade e o cidadão, eram confluentes. Tão confluentes, que não poucas vezes, fui confundido com ele. [...] Depois vivemos juntos a experiência da ocupação dos velhos casarões da Lapa, que acabaram revitalizando todo o bairro. Ele na dele, eu na minha. Sempre juntos. Sempre próximos. Tá na Rua e CTO [Centro de Teatro do Oprimido]. Eu sabia que ele estava ali ao lado e isto (sem que eu soubesse) me dava forças para não desistir, para continuar. [...] Ele completava meu Teatro e eu o dele. [...] O mais inteligente dos diretores, pensadores e autores de Teatro de sua geração. Aquela que cresceu e amadureceu no final dos anos cinquenta, e durante toda a década de sessenta. Será possível preencher este vazio?<sup>241</sup>

<sup>241</sup> HADDAD, Amir. *Boal*. Disponível em <<http://www.tanarua.art.br/pdf/Boal.pdf>>. Acesso em: 11 dez. 2011.

Na cena representada pelo Tá na Rua, narra-se o depoimento do teatrólogo acerca de sua experiência com os aparatos repressores a serviço da ditadura e, conforme o relato se desenrola, os atores encenam sua tortura.

Era incrível a bestialidade daquela gente. Eram incapazes de compreender a monstruosidade do que acabava de acontecer. Eu estava ali, nu, pendurado pelos joelhos, sofrendo choques elétricos violentíssimos. Para eles, a violência contra um suspeito era “interrogatório”, não era tortura. Desta vez não me lembro nem mais ou menos quanto durou o choque, mas certamente foi muito mais do que eu podia aguentar, em estado de consciência. Eu me lembro que o meu corpo saltava pendurado pelos joelhos, como se fosse uma máquina de quebrar pedras. Lembro do meu grito continuado e das caras ferozes, ofendidas. Deve ter passado muito tempo. Desmaiei. Não sei se uma ou duas vezes, se muito ou se pouco tempo. Só sei que depois de algum tempo eu ainda continuava ali, pendurado e que meus dedos pareciam bolas de sangue, sangue escuro, quase preto.<sup>242</sup>



**Figura 15:** Sem indicação de autor. **A tortura de Augusto Boal I.** Palácio Gustavo Capanema. 31 mar. 2004. Rio de Janeiro/RJ. Fotografia digital, 2028 x 1280 pixels, cor. Acervo Tá na Rua.

A análise dessa cena pode nos levar por diversos caminhos, seja por sua representação de um período da história brasileira ou pelos elementos que possibilitam pensar a arte produzida pelo Tá na Rua. Deteremo-nos nessa última possibilidade, avançando na problematização das relações que envolvem personagens e atores na dramaturgia da companhia. Isso foi possível graças ao cruzamento de informações presentes nos roteiros e de indícios fotográficos de três apresentações diferentes, por intermédio dos quais constatamos que não houve grandes mudanças na correspondência

<sup>242</sup> Roteiro publicado em SANTINI, Alexandre. Dar não dói: uma dramaturgia histórica, *op. cit.*, p. 78.

ator-personagem. Nota-se, em suma, que a despeito da possibilidade de troca alardeada pelo grupo como uma característica de seu teatro, cristalizou-se uma estrutura de apresentações em que os atores têm papéis mais ou menos bem definidos, em especial, no caso dos personagens principais, os protagonistas de determinada cena.

A primeira apresentação que destacamos aconteceu em 31 de março de 2004 no espaço aberto do Palácio Gustavo Capanema, no Rio de Janeiro. Pelo fundo escuro e a iluminação nos tecidos vermelhos e amarelos, sabemos que ocorreu à noite. É possível identificar que o ator que representa Augusto Boal é Alexandre Santini. Ele expressa, através de sua face e de seu corpo, sentimentos de dor, de sofrimento. Já o ator que representa um torturador (o da esquerda) tem expressão facial de prazer, com um leve sorriso esboçado no rosto. Enquanto Boal é coberto por um fino tecido vermelho, que limita seus movimentos, o torturador está livre para se movimentar, utiliza capacete, fraque e colete, além de uma calça de listras com as cores do Brasil, o que pode significar, ironicamente, o patriotismo perverso de um momento em que a propaganda oficial orientava: “Brasil: ame-o ou deixe-o”.

É importante ressaltarmos também os objetos de tortura utilizados em cena: os cassetetes e a estrutura metálica em que Boal é torturado. Não há, portanto, muitos recursos e a preocupação de reconstituir em minúcias um espaço de tortura durante o espetáculo. Além disso, é possível observar que os atores não se valem de objetos e indumentária de época, operando uma representação que cria imagens que permitem inferir sobre o período de que tratam a partir de uma visualidade carregada de símbolos.

A estrutura dramatúrgica de *Dar não dói, o que dói é resistir* permite que a cada apresentação o espetáculo ganhe formas novas. As cenas podem aparecer em ordens trocadas. Determinada cena pode ser suprimida em dada ocasião. Em contextos específicos, uma ou outra cena pode ser alongada de maneira a dialogar com algum aspecto do momento das apresentações ou uma circunstância recente, como acontecimentos políticos, econômicos ou sociais relevantes. Há, entretanto, alguns pontos do espetáculo que são emblemáticos, merecendo destaque e mostrando uma rigidez maior, inclusive na recorrência dos atores envolvidos.

O segundo registro que destacamos para sustentar nosso argumento foi produzido em apresentação ocorrida na noite de 01 de setembro de 2004 no espaço interno do Circo Voador do Rio de Janeiro. Um espaço fechado, portanto.





**Figura 16:** Sem indicação de autor. **A tortura de Augusto Boal II.** Circo Voador. 01 set. 2004. Rio de Janeiro/RJ. Fotografia digital, 2240 x 1488 pixels, cor. Acervo Tá na Rua.

Nela se observa que, tal como na figura 15, o ator que representa Augusto Boal é Alexandre Santini, que aparece usando camisa vermelha e calça escura. Mesmo não sendo possível ver o seu rosto, a sua expressão corporal e a forma como seus braços estão amarrados conotam uma ação de tortura. O torturador, cortado pelo enquadramento, mas identificado no canto esquerdo da fotografia, usa um capacete de tamanho exorbitante que o impede de mostrar o rosto e ao mesmo tempo atrapalha a sua visão. Além disso, segura um instrumento que era utilizado na prática da tortura, um cassete que mantém apontado para o corpo do prisioneiro.

Nessa fotografia, diferentemente da figura 15, o público aparece em destaque: ao lado de Santini é possível identificar um garoto segurando um cano que lembra um fuzil. O menino não participa ativamente da cena e seu olhar, como o de outros espectadores, volta-se para frente, como se algo estivesse ocorrendo simultaneamente à cena da tortura. Ao lado, há uma senhora que olha para a lente da câmera. Alguns olham para a tortura de Boal, enquanto outros olham para frente. Nessa imagem é possível perceber a proximidade

do público nas apresentações do grupo Tá na Rua, o espaço que ocupam e como seus corpos se mesclam com os movimentos dos atores, passando a compor a cena.

Nessa apresentação, embora a cena seja a mesma, visualizamos outra disposição dos atores, outro ordenamento espacial, uma composição cenográfica completamente distinta da que se pode observar na figura anterior (figura 15); a indumentária é diferente; os atores coadjuvantes (os militares) não são os mesmos. Quase tudo que compõe a cena é diferente, com exceção mais notável do ator que encarna o protagonista da ação, o foco das atenções, que é o teatrólogo Augusto Boal.



**Figura 17:** Sem indicação de autor. **A tortura de Augusto Boal III.** Assembleia Legislativa do Rio de Janeiro. 12 set. 2004. Rio de Janeiro/RJ. Fotografia digital, 2240 x 1488 pixels, cor. Acervo Tá na Rua.

Isso pode ser observado também na figura 17, referente à apresentação realizada em 12 de setembro de 2004 na praça da Assembleia Legislativa do Rio de Janeiro (Alerj), na cidade do Rio de Janeiro. Nessa fotografia é possível perceber que, mais uma vez, Boal é representado pelo ator Alexandre Santini, que aparece com uma vestimenta parecida com aquela observada na figura 16.

Façamos um parêntese. Temos aí, tal como nas imagens anteriores, uma cena com poucos recursos, mas rica em sentidos. Quem é que impõe limites à atuação artística e



política de Boal? Quem empreende maneiras de oprimir e apela para a tortura para intimidar, investigar, controlar e silenciar as vozes não afinadas com a oficialmente proclamada “revolução de 64”? O Brasil.

Na figura 15, o torturador usa verde e amarelo. Na 16, a bandeira representativa da nacionalidade oficializada e cultuada nos círculos militares e do poder aparece no plano superior, como que a legitimar ou se omitir. Na figura 17 é ela mesma que “acorrenta” e tira qualquer possibilidade de defesa do sujeito que será torturado, profanado, humilhado pela ordem instituída. No caso da última fotografia, a tortura acontece sob a base de um monumento dedicado a Tiradentes, que teve sua imagem reconstruída como mártir da Inconfidência Mineira, pessoa que lutou pela liberdade do Brasil. Simbolicamente, temos o torturado de outros tempos — uma vez que Tiradentes foi torturado e esquartejado — presenciando a tortura de Boal, que colocou sua arte a serviço da reflexão, da denúncia, da liberdade. Pode-se apreender que o uso desse monumento foi proposital, pois existem outros objetos, como os postes de luz, que poderiam ser utilizados, como já foram em outras apresentações, e até mesmo proporcionar melhor visibilidade à cena.

O torturador, por sua vez, impõe terror e medo através da máscara e do tridente. Identificamos que o uso das máscaras no espetáculo, além de propiciar um distanciamento do ator com o personagem que representa (proposta desenvolvida, como já dissemos, por Brecht e ressignificada pelo Tá na Rua), permite que os atores apresentem seus arquétipos, representando realidades e ampliando as possibilidades de leitura dos fatos, dos mitos, das imagens cristalizadas no imaginário social.

As máscaras aproximam os atores de personagens-tipos em vez de personagens psicologizados como aqueles do drama burguês. Ademais, ao utilizar máscaras para compor seus personagens-tipos, o grupo pretendeu atingir o imaginário popular com representações alegóricas que criaram um discurso tão importante como o texto ou outro elemento teatral. Essa opção tem relação direta com o próprio caráter das apresentações teatrais do Tá na Rua, que são dinâmicas e demandam leituras rápidas por parte do público. As máscaras, assim, referenciadas no capital cultural compartilhado socialmente, sintetizam as mensagens.

É possível destacarmos ainda que o ator que representa o torturador (na figura 17) utiliza adereços para compor o seu personagem. A indumentária, de modo geral, não diz muito sobre a figura representada: uma calça com listras largas e coloridas e uma camiseta azul dificilmente remeteriam à figura de um agente da repressão. Não comporiam um



personagem torturador. É possível que essas roupas tenham sido utilizadas em outra cena ou foram as mesmas usadas durante o espetáculo inteiro. No momento certo, um único adereço indicaria um novo personagem: a camisa verde musgo, cor do uniforme do exército, por exemplo. Outros seriam empregados para imprimir significados precisos à leitura oferecida pelo grupo, a exemplo do tridente usado como objeto de tortura. Esses aspectos apareceram em entrevista realizada com Ana Cândida, que sintetiza o que se pode observar por meio de documentação imagética:

O figurino é daquele jeito lá. As coisas estão disponíveis ali e a gente vai usando, primeiro o que está disponível, e depois com o passar do tempo a gente vai vendo a necessidade... Tem uma cena que é de enterro, a gente precisa do que? Pano preto. Com o trabalho do Tá na Rua depois você vai percebendo a textura, a cor e tudo isso influencia no que você está fazendo. Então eu estou ouvindo a narrativa, ele está falando de um enterro, eu não vou pegar um tecido amarelo, entendeu? Então preciso de preto, se precisa de mais pano preto, então a gente vai lá e compra [...] Não se prepara o figurino para o espetáculo, primeiro a gente começa a fazer coisas, vai se virando com o que tem para depois a gente dar um toque e aí normalmente a gente mesmo vai lá no Tá na Rua junto, junta todo mundo, e a gente aderece o figurino, os meninos são sempre mais difícil pra fazer e aí a gente também dá um jeitinho nas roupas deles e todo mundo que vai escolhendo e vai variando também, porque as vezes, durante três anos, chega uma hora que eu não me reconheço mais naquilo.<sup>243</sup>

Fechando nosso parêntese, os figurinos da peça foram elaborados pelos próprios atores a partir de materiais diversos. Com eles, a maquiagem, os objetos e adereços formaram um sistema signifiicante do trabalho teatral que pode, inclusive, confirmar ou infirmar dados materiais do espetáculo e descrever sua fabricação e sua materialidade. Diferentemente de um figurino bem definido que, com o texto, permitiria ao público identificar rapidamente o espetáculo e o contexto ao qual se refere, em *Dar não dói, o que dói é resistir* essa caracterização não seguiu uma forma rígida e geralmente se fez pelo acréscimo de algum adereço: um chapéu, óculos escuros, algum armamento, uma máscara, sem a preocupação em montar um figurino. Por isso mesmo, uma única roupa serviu, como percebemos na fotografia, para o ator realizar partes ou até mesmo todo o espetáculo.

Observamos que, uma vez mais, o Tá na Rua, em *Dar não dói, o que dói é resistir*, ao invés de se utilizar de uma representação mais próxima do “real”, optou por trabalhar com representações “universais”, uma característica do seu teatro popular. Explicamos através de uma comparação: para caracterizar os torturadores, o grupo usou, em muitas cenas, máscaras e adereços que representam personagens universais, difundidos no

---

<sup>243</sup> CÂNDIDA, Ana. Entrevista concedida à autora, *op. cit.*

imaginário social, como o diabo. Outro grupo que também tratou do tema da ditadura militar, tendo como mote a vida de Carlos Marighella, foi a Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz, com o espetáculo *O amargo Santo da Purificação*.<sup>244</sup> Porém, como podemos perceber na figura 18, a direita brasileira foi representada pela figura do gorila, que no período da ditadura militar foi adotada pela esquerda para atacar os militares.



**Figura 18:** Os gorilas.<sup>245</sup>

<sup>244</sup> Entendemos que é válido trazer informações sobre o espetáculo do grupo gaúcho por identificarmos algumas aproximações entre ele e *Dar não dói, o que dói é resistir*. A temática de *O amargo Santo da Purificação* também está situada no contexto da ditadura militar no Brasil (e não só nele) ao tratar da vida e obra de Carlos Marighella, um revolucionário brasileiro, aos olhos do grupo, e “que viveu e morreu durante períodos críticos da história contemporânea do nosso país, sendo protagonista na luta contra as ditaduras do Estado Novo e do Regime Militar.” (Disponível no documento de divulgação da peça. Acervo particular da autora). Além da temática, percebemos pontos de convergência na linguagem desenvolvida: o espetáculo, criado em 2008, foi construído coletivamente a partir dos poemas de Marighella. Trata-se, também, de um roteiro e não de um texto dramático e o espetáculo é dividido em cenas que vão desde o nascimento do revolucionário, passando pelo golpe de 1964, a resistência à ditadura e a promulgação do AI-5, até a morte de Marighella, numa cronologia e linearidade históricas, ao mesmo tempo em que as cenas possuem começo, meio e fim, ou seja, são independentes umas das outras, tal como já verificamos em *Dar não dói, o que dói é resistir*. Algumas diferenças também podem ser notadas: em vez de uma narrativa, os poemas de Marighella são transformados em canções, portanto, o espetáculo é mais cantado que narrado. Além disso, os elementos cênicos e os figurinos são mais bem elaborados, diferentemente do ar de improvisação utilizado pelo Tá na Rua. Ademais, enquanto o grupo carioca estabelece como espaço teatral o espaço de uma roda, a Tribo se movimenta por todo o espaço em que se apresenta. Para informações sobre o grupo gaúcho e o espetáculo, ver: <[http://www.oinoisaquitraveiz.com.br/a\\_tribo.htm](http://www.oinoisaquitraveiz.com.br/a_tribo.htm)>. Acesso em 21: nov. 2011.

<sup>245</sup> Disponível em <<http://www.fotolog.com.br/oinois/21773422>>. Acesso em: 11 dez 2011.

Acerca dessa figura caricatural do gorila no período militar, o historiador Rodrigo Patto afirma:

No campo representacional das esquerdas, uma das principais armas discursivas mobilizadas foi o gorila. Nesse caso, a representação metafórica acionada é que as forças de direita tinham as mesmas características do símio, associadas à imagem de atraso e reação. A construção do gorila enquadra-se perfeitamente nas teorizações clássicas do riso, pois se tratava de zombar o outro através do rebaixamento grotesco, nesse caso, representando o inimigo político como animal. E a besta não foi escolhida de maneira aleatória: o gorila sugere um ser dotado de força maciça, brutal, mas, ao mesmo tempo — e aí reside parte do efeito cômico —, o animal evoca a idéia de rudeza, de ignorância. O gorila seria uma síntese de brutalidade e estupidez, ou seja, o bicho seria tão forte quanto burro. E essa é uma imagem corrente no pensamento progressista e de esquerda, a percepção de que à direita encontram-se as forças do atraso, da ignorância e da repressão.<sup>246</sup>

Assim, se o grupo gaúcho procurou situar historicamente a direita através da figura do gorila, o Tá na Rua procurou uma figura mais universal, que não pede ao público um conhecimento mais profundo do período histórico retratado para que haja uma identificação dos personagens opressores. Importa lembrar que, para o teatrólogo Augusto Boal, essa é a linguagem do teatro popular: ao discorrer sobre “a arte de esquerda”, Boal identificou no âmbito teatral três linhas principais. A segunda delas, que ele chamou de “sempre de pé”, é a tendência

exortativa. Utiliza de uma fábula do gênero “lobo e cordeiro”, brancos e pretos, senhores feudais (grileiros) e vassalos (posseiros), etc., e através dessa fábula se esquematiza a realidade nacional, indicando-se os meios hábeis para a derrubada da ditadura, a instauração de uma nova justiça, e outras coisas lindas e oportunas. [...] A exortação, os processos maniqueístas, as caracterizações de “grosso modo”, as simplificações analíticas gigantescas, foram também constantes nos espetáculos dos CPCs [Centros Populares de Cultura]. Esta é a linguagem do teatro popular. A verdade não era nunca tergiversada — apenas a sua apresentação era simplificada. A técnica maniqueísta é absolutamente indispensável a este tipo de espetáculo.<sup>247</sup>

Assim, acreditamos que essa caracterização de personagens-tipos em *Dar não dói, o que dói é resistir* permitiu tornar as imagens mais compreensíveis, através dos estereótipos. Mas convém frisarmos que, embora esse esquema possa levar o público a se posicionar contra ou a favor do que é narrado, esse mesmo público constrói uma leitura singular da representação, podendo desenvolver seu próprio ponto de vista sobre o que é apresentado pelos personagens.

<sup>246</sup> MOTTA, Rodrigo Patto Sá. A figura caricatural do gorila nos discursos da esquerda. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 9, n. 5, jul./dez. 2007, p. 198.

<sup>247</sup> BOAL, Augusto. Que pensa você da arte de esquerda? Disponível em: <<http://kuscholarworks.ku.edu/dspace/bitstream/1808/2191/1/latr.v03.n2.045-053.pdf>>. Acesso em: 11 dez. 2011.

Como verificamos, a cena “Tortura de Augusto Boal” foi protagonizada pelo ator Alexandre Santini em todas as apresentações das quais dispomos de fotografias e/ou filmagens. Isso pode ser explicado, em parte, pelo fato de esse ator ter sido o responsável pela sistematização do roteiro e, por isso, poderia ter um entendimento mais aprofundado do tema e, conseqüentemente da cena, como atestou o ator Paulinho de Andrade: “Normalmente quem tá mais por dentro do assunto, quem tá mais à vontade e confiante que acaba se colocando mais, falando, fazendo uma narração, fazendo uma grande cena.”<sup>248</sup>

### **17. “Às vezes tem gente que ajuda na roda, às vezes tem gente que você tem que dar um jeito de tirar porque tá atrapalhando”: o público**

Além do narrador e dos atores há outro elemento importante para que a linguagem do Tá na Rua seja desenvolvida no momento da apresentação dos seus espetáculos: o público. Priorizando a horizontalidade entre atores e espectadores para que se possa estabelecer uma relação mais direta entre eles, o grupo abre a possibilidade de o público, se quiser, intervir no espetáculo teatral, seja por meio de figuração ou, até mesmo, ativamente em uma cena: “É da linguagem do Tá na Rua trabalhar essa relação direta com o público. De romper a quarta parede, de disponibilizar que o público participe, seja também parte do... Seja ator também. Dá possibilidade pra ele falar, se expressar.”<sup>249</sup>

Se, em princípio, o espectador estiver passando pelo local em que a apresentação está acontecendo, não foi lá com essa intenção, mas para e observa o espetáculo, posteriormente ele poderá estabelecer uma relação de troca com os atores, participando da representação teatral. O depoimento de Ana Cândida é elucidativo de como alguém do público pode entrar num espetáculo, participar dele e mudar até mesmo a sequência das cenas:

É diferente. Eu já trabalhei no teatro fechado e é diferente, porque você tem ali uma relação horizontal com a pessoa, você tá de frente pra ela, olhando pra ela, ela pode intervir a qualquer momento. O Amir fala que a gente é protagonista até que pule alguém do público e vire protagonista, então a gente vira coro imediatamente. Claro que você vai aprendendo a lidar com as pessoas. Às vezes tem gente que ajuda na roda, às vezes tem gente que você tem que dar um jeito de tirar porque tá atrapalhando. A criança... As crianças ajudam, mas você tem que dominar elas, senão você fica refém. Com o tempo na rua você vai aprendendo a lidar com as

<sup>248</sup> ANDRADE, Paulo [Paulinho] de. Entrevista concedida à autora, *op. cit.*

<sup>249</sup> MEDEIROS, Ingrid. Entrevista concedida à autora, *op. cit.*

coisas, aproveitar o cidadão que entra, um bêbado, um mendigo, um empresário, qualquer pessoa que quando entra lá quer dizer alguma coisa. Então aproveitar o que a pessoa tem a dizer ou se o cara quer só encher o saco dar um jeito de tirar ele dali, sem pôr segurança, “não, não pode entrar”, pelo contrário, pode entrar e é bem-vindo quem entra. Então é cada coisa. [...] Então é maravilhoso. A gente tem um... É um garoto de rua, eu gosto de falar disso, a gente tava fazendo um espetáculo pra Caixa Econômica, lançando o espaço deles, eles chamaram a gente pra fazer lá na rua, e aí esse garoto... Eu tava com uma máscara que tem uma boca assim, de um beijo, e aí eu tinha acabado de brincar com um ator que eu queria beijar ele e ele não queria e aí o menino foi e falou que queria me beijar “ah, então tá, vai beijar”, aí ele veio e tal, quando ele me beijou, ele me deitou, me virou e tirou a minha máscara e beijou a minha boca. O menino cheirava a cola, nossa senhora, ele beijou minha boca e a roda ficou toda me olhando, “o que ela vai fazer?”, aí quando ele me soltou eu agarrei no pé dele, falei que eu tava apaixonada, “ah, eu to apaixonada, é o homem da minha vida” e imediatamente o coletivo armou um casamento, aí já chegou o pai da noiva, o garoto me deu o braço, colocou lá na frente, chegou o padre, e fomos embora, fizemos o casamento, aí o outro entrevistou, não sei o que e tal. E depois esse garoto veio aqui pro Tá na Rua, veio atrás da gente, e a polícia levou ele pra tomar um banho, conversaram com ele, pra ele voltar pra casa, ele até voltou uns dias, mas depois voltou pra rua de novo, enfim... A importância pra mim que foi não ter negado o beijo daquele garoto. O mais fácil seria eu pegar e tirar ele dali, pelo amor de Deus, o moleque cheirando a cola, fedendo. Quantos mendigos fedidos a gente abraça e na hora que abraça ali foi. E te dá uma possibilidade. [...] Então, esse contato, isso não tem preço, não tem palco que faça isso. Esse público estratificado que vai no teatro à italiana é o mesmo público em todo lugar, que pode pagar... O mendigo não entra no teatro.<sup>250</sup>

Apesar de a atriz ter inserido na cena o menino que entrou na roda, montando uma nova cena que não estava no *script* do espetáculo, o depoimento dela também nos faz levantar alguns questionamentos: Até que ponto alguém do público que entra em cena é bem-vindo? Até que ponto ele participa ativamente da cena ou passa a “atrapalhar” a apresentação? Por que não inserir as crianças no espetáculo? Especificamente em *Dar não dói, o que dói é resistir*, a própria estrutura dramatúrgica que privilegia a narrativa não dificultaria que alguém do público interferisse no espetáculo, já que é mais difícil de interromper?

Segundo a atriz Ingrid Medeiros, em *Dar não dói, o que dói é resistir* não houve, pelo menos não que ela se lembre, alguém do público que chegou a interferir na apresentação a ponto de mudar o rumo do espetáculo. E isso porque, para ela, a partir do momento em que o grupo trabalha nos ensaios uma opinião coletiva que será levada em cena, é essa opinião que irá prevalecer durante a apresentação, mesmo que alguém exponha uma opinião diferente:

---

<sup>250</sup> CÂNDIDA, Ana. Entrevista concedida à autora, *op. cit.*

Não muda o rumo do espetáculo. É... Cada um tem o direito de ter sua opinião, mas nós temos um conteúdo trabalhado. [...] Porque nós temos nossa opinião e estamos falando da resistência cultural. [...] Também não é muito fácil as pessoas colocarem uma opinião hoje na rua. Tem bastante gente que vai, brinca e tal, mas colocar realmente uma opinião é complicado. A gente é filho da ditadura, tem medo de se expor.<sup>251</sup>

Em *Dar não dói, o que dói é resistir* observamos que o público que participou das apresentações não chegou a interferir diretamente na cena, expondo opiniões, emitindo discursos. Ao contrário, endossou o coro em algumas cenas, fazendo mais um papel de figuração. Mas encontramos uma questão interessante: em todas as encenações que analisamos, a cena que representa a morte do estudante secundarista Edson Luís de Lima Souto foi protagonizada por algum espectador.



**Figura 19:** Sem indicação de autor. **A morte de Edson Luís I.** Assembleia Legislativa do Rio de Janeiro. 12 set. 2004. Rio de Janeiro/RJ. Fotografia digital, 2404 x 1535 pixels, cor. Acervo Tá na Rua.

<sup>251</sup> MEDEIROS, Ingrid. Entrevista concedida à autora, *op. cit.*



Nesta imagem, o fotógrafo privilegiou o personagem que interpreta um policial, mostrando-o de frente. O outro personagem aparece de costas para a lente da câmera fotográfica. O primeiro segura um cano que representa uma arma de fogo e usa um quepe com um distintivo militar e óculos escuros. A posição do seu corpo, principalmente a dos braços, mostra que ele está posicionado para atirar (ou, no mínimo, intimidar) no outro personagem, que faz o papel do estudante Edson Luís e se encontra parado (na sequência do espetáculo o policial dispara e ele cai no chão). Nessa cena percebemos a representação de um conflito que, na linguagem do Tá na Rua, ganhou o contorno de policial militar x cidadão comum. A fotografia não deixa ver o rosto desse cidadão, talvez porque poderia ser qualquer um. Mas sabemos, através do entrecruzamento com outras fontes e da análise do *corpus* iconográfico, que não se trata de um ator do grupo e sim de alguém do público que se dispôs a entrar em cena quando o narrador disse: “Para produzir um cadáver, vou pedir um voluntário. Um voluntário para produzir um cadáver”.<sup>252</sup>



**Figura 20:** Sem indicação de autor. **A morte de Edson Luís II.** Praça Barão do Rio Branco. 18 dez. 2004. Rio de Janeiro/RJ. Fotografia digital, 640 x 480 pixels, cor. Acervo Tá na Rua.

<sup>252</sup> *Dar não dói, o que dói é resistir* no VI Festival de Teatro de Resende, *op. cit.*

Nesta outra apresentação, o fotógrafo também privilegiou o policial, mostrando-o de frente, enquanto o personagem de Edson Luís aparece de costas. Mais uma vez, o estudante é representado pelo público. O policial coloca o seu corpo em um movimento para atirar, quando o estudante leva a mão à cabeça. Nesse momento, o narrador informa ao público que um simples movimento voluntário foi motivo para que o policial matasse o estudante. É claro que essa é uma representação que o grupo propôs a partir do fato ocorrido em 28 de março de 1968, quando o estudante secundarista Edson Luís de Lima Souto foi morto por um policial militar durante uma manifestação contra o fechamento do restaurante Calabouço no Rio de Janeiro.

Assim, o grupo criou uma oposição entre policial e estudante, a ditadura militar e a resistência a ela. É importante observarmos que o policial veste um colete camuflado, que lembra o uniforme do exército. Outro personagem, que aparece atrás do policial e que possivelmente não está participando ativamente da cena, também usa um paletó camuflado, além de um capacete gigante. Inferimos que, ao usar figurino camuflado, o grupo pretendeu associá-lo aos militares e, ao mesmo tempo, conotar a presença de fortes laços de identidade com esse grupo, através do uniforme, que pode também conotar anonimidade. Já em relação ao estudante, nota-se uma referência à população “comum”, talvez uma estratégia de identificação com o público.

Após o tiro que levou o estudante ao chão, o grupo dá sequência à cena, como observamos na figura 21:





**Figura 21:** Sem indicação de autor. **A morte de Edson Luís III.** Circo Voador. 01 set. 2004. Rio de Janeiro/RJ. Fotografia digital, 1420 x 2060 pixels, cor. Acervo Tá na Rua.

No primeiro plano da fotografia identificamos o corpo do estudante morto, encoberto por um tecido estampado com bandeiras do Brasil, o que poderia conotar uma identidade nacional na luta contra a violência e opressão, indício de que a nação estava em disputa. Sobre o tecido vemos flores e, mais uma vez, o rosto do estudante não foi captado pela lente do fotógrafo. Um pouco mais atrás, notamos um grupo de pessoas, no qual identificamos atores e público, atrás de um tecido preto, cor tradicional da morte, da tristeza e do luto. O movimento dos corpos e as expressões faciais deixam inferir que os sujeitos ali presentes estavam indignados, gritando e protestando. Eles constituíram um coro, representando um cortejo dos estudantes que carregaram o corpo de Edson Luís em

passeata até a Assembleia Legislativa do Rio de Janeiro, decisão tomada por eles, uma vez que temiam que o corpo do estudante sumisse ao ser levado para o Instituto Médico Legal. Na representação do Tá na Rua, o coro repete as palavras que foram proferidas naquele momento histórico: “Mataram um estudante. Podia ser seu filho.”

A partir dessas análises podemos constatar que o espectador que virou protagonista dessa cena criou um discurso mais visual do que de palavras. E o Tá na Rua, ao solicitar sempre alguém do público para representar o estudante Edson Luís, procurou uma identificação entre a plateia e o estudante, mostrando que ele foi morto pela polícia, mas que poderia ser qualquer um, “seu filho”. Aqui, o grupo e o público, de mãos dadas, revisitaram memórias da sociedade brasileira.

## **18. “Na verdade os críticos só percebem o velho”: o grupo Tá na Rua nas páginas dos jornais**

Testemunhos orais, cartas, diários, anotações de trabalhos, roteiros, fotografias, filmagens. Todos são rastros que permitem ao historiador, através do manuseio, da leitura, da decomposição, do “tornar pensáveis os documentos”<sup>253</sup>, acessar as memórias forjadas pelo grupo Tá na Rua acerca de si mesmo. Porém, estamos certos de que não somente os documentos produzidos pelo próprio grupo são indícios de sua história. Outro importante lugar de memória do Tá na Rua pode ser encontrado nas matérias jornalísticas<sup>254</sup>, através das quais podemos apreender como o público — especialmente os jornalistas — percebe o Tá na Rua e como pode ajudar a consolidar um lugar para o grupo no contexto teatral brasileiro. Por isso, percorremos alguns jornais<sup>255</sup> na busca de textos que tratassem sobre o espetáculo *Dar não dói, o que dói é resistir*. Examinamos esses textos, que fornecem pistas de como a peça foi recebida no momento em que foi encenada, procurando compreender os seus significados.

Antes de iniciarmos as análises desses textos, ressaltamos que partimos da premissa de que o sentido de uma obra (ina)acabada deixa de pertencer ao seu produtor e passa a

<sup>253</sup> CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982, p. 46.

<sup>254</sup> Preferimos utilizar a expressão “matéria jornalística” ao invés de “crítica teatral”, uma vez que elas não foram escritas por críticos especialistas, mas por jornalistas que, em última instância, também podem emitir opiniões e comentários sobre determinada obra de arte, assim como qualquer “espectador comum”. Mas é preciso fazer essa ressalva, pois, geralmente, um crítico de arte especialista exerce uma função específica no âmbito do jornalismo cultural e tem uma formação teórica e/ou acadêmica para sustentar suas opiniões.

<sup>255</sup> Entre os veículos estão os cariocas *O Globo*, *O Dia* e *Jornal do Brasil*; *Monitor Campista*, *Folha da Manhã* e *O Diário*, de Campos dos Goytacazes; *Vale Paraibano*, que abrange as cidades paulistas do Vale do Paraíba.

pertencer à sociedade. Assim, os leitores e/ou espectadores constroem leituras próprias daquilo que consomem<sup>256</sup>, uma vez que, como destacou o historiador da arte Ernest Gombrich, “lemos, ouvimos, vemos, de acordo com a nossa interpretação habitual”<sup>257</sup>; a recepção, portanto, relaciona-se com a cultura, com a ideologia.

Afinal, como *Dar não dói, o que dói é resistir* e o Tá na Rua foram vistos por uma parcela do público? Quais interpretações os jornalistas “fabricaram”? Elas endossaram as memórias construídas pelo grupo? Quais são os pontos de convergência e os conflitos de memória apresentados por essas fontes?

Iniciemos com o texto publicado no jornal *O Globo* em 08 de fevereiro de 2004 e assinado pela jornalista Cláudia Lamego. A matéria tem por objetivo divulgar o Festival Porto dos Palcos, que ocorreu entre os meses de fevereiro e outubro nas lonas culturais da Zona Oeste do Rio de Janeiro. Em tom convidativo, o título indica: “Pacotão de teatro com entrada franca” e informa que o festival contará com cinquenta e duas produções teatrais. Mas, se o leitor esperava encontrar a programação do festival e/ou referências ao que seria encenado, como o título sugere, isso não aconteceu. Na verdade, apesar do título abrangente, a jornalista privilegiou a divulgação do espetáculo *Dar não dói, o que dói é resistir* e publicou partes de uma entrevista que realizou com Amir Haddad:

Em suas peças, o diretor sempre cria canais de comunicação com o público. Assim vai ser com “Dar não dói...”, que fala sobre o golpe militar de 1964, onde as pessoas serão chamadas a participar:

– Este é um espetáculo aberto, não convencional. Eu definiria como uma aula teatral, um espaço aberto de comunicação direta com a platéia. Temos um narrador que faz a ponte entre os atores e o público e usamos uma linguagem democrática, em que o ator e o espectador estão no mesmo nível — explica Amir.<sup>258</sup>

Apesar de a matéria não apresentar detalhes sobre a peça (por exemplo, não há informações sobre dia e horário da apresentação, tampouco uma análise mais profunda da peça e/ou do grupo), ela aponta algumas características da linguagem desenvolvida pela trupe, como a oposição ao teatro convencional, a presença de um narrador e a interação

<sup>256</sup> Ver CERTEAU, Michel de. Introdução geral. In: *A invenção do cotidiano*, op. cit., p. 37-53. Para este historiador, os grupos ou indivíduos não são consumidores passivos; ao contrário, eles fabricam sentidos a partir dos usos que fazem com o que lhes é dado: “Por exemplo, a análise das imagens difundidas pela televisão (representações) e dos tempos passados diante do aparelho (comportamento) deve ser completada pelo estudo daquilo que o consumidor cultural ‘fabrica’ durante essas horas e com essas imagens. O mesmo se diga no que diz respeito ao uso do espaço urbano, dos produtos comprados no supermercado ou dos relatos e legendas que o jornal distribui” (p. 39). Ademais, ao fabricar sentidos, o consumidor cultural faz uma apropriação que pode resultar em produtos próprios, podendo, inclusive, chocar-se com o significado e o uso pensado pelos produtores.

<sup>257</sup> GOMBRICH, Ernest Hans. Da representação à expressão. In: *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1995, p. 386.

<sup>258</sup> LAMEGO, Cláudia. Pacotão de teatro com entrada franca. *O Globo*, 8 fev. 2004, p. 6.

com o público. Este último elemento, importa notar, é o mote de todas as matérias que recolhemos para esta pesquisa.

No dia 13 de setembro de 2004, por exemplo, o *Jornal do Brasil*, no caderno Cidade, noticiou em um parágrafo a apresentação de *Dar não dói, o que dói é resistir* nas escadarias do Palácio Tiradentes:

Cerca de 15 atores do grupo teatral Tá na Rua coloriram ontem o Centro. Na escadaria do Palácio Tiradentes, eles montaram uma peça sobre a resistência cultural durante a ditadura militar. Com humor, foram encenados diversos momentos daquela época, como a Passeata dos 100 mil, em que a interação do público foi fundamental. A platéia também ajudou a “velar” o corpo do estudante Edson Luiz de Lima Souto, morto em 1968 pela polícia num protesto.<sup>259</sup>

Percebemos que a nota aponta algumas características da encenação e do grupo, como o número de atores em cena, o espetáculo colorido, possivelmente fazendo referência ao figurino dos atores e o local não convencional em que o espetáculo foi apresentado: as escadarias de um prédio. Mas o destaque é dado às cenas que permitem a interação entre atores e espectadores, quando o público é convidado a participar, engrossando a passeata ou o velório.

Dez meses após publicar essa nota, em julho de 2005<sup>260</sup>, o *Jornal do Brasil* voltou a divulgar o espetáculo no caderno Cidade, mais uma vez ressaltando a relação que o grupo estabelecia com o público: “O público acompanha tudo de perto, desde trocas de figurino até discussões sobre os personagens.”<sup>261</sup> Dessa vez, apesar de o jornal não destacar a participação do público em determinadas cenas, como na matéria de 2004, o texto deixa pistas de que o público poderia interferir na encenação, por exemplo, discutindo sobre os personagens.

O *Jornal do Brasil* não divulgou a peça em pequenos textos apenas. Por conta da celebração dos 25 anos de existência do grupo, preparou uma página inteira, chamando a atenção do leitor com o título: “Por um teatro libertário”. Diferentemente das outras duas notas, em 26 de julho de 2005 o grupo ganhou destaque no Caderno B do jornal com matéria assinada pela jornalista Rachel Almeida.

<sup>259</sup> Arte nas ruas. *Jornal do Brasil*, 13 set. 2004. Acervo Tá na Rua.

<sup>260</sup> Como já afirmamos, o espetáculo *Dar não dói, o que dói é resistir* foi apresentado entre os anos de 2004 e 2006.

<sup>261</sup> Arte invade Largo da Carioca. *Jornal do Brasil*, 16 jul. 2005, p. A17.





Figura 22: Reprodução da página com a matéria “Por um teatro libertário”.<sup>262</sup>

Na parte superior, em letras pretas, aparece o título da matéria e, em seguida, em tamanho menor, um breve resumo sobre os assuntos nela tratados: “Celebrando 25 anos, Grupo Tá na Rua participa do Ano do Brasil na França, investe na formação de jovens, organiza acervo e debate a vida política do país em praça pública.”<sup>263</sup> Percebemos, de

<sup>262</sup> ALMEIDA, Rachel. Por um teatro libertário. *Jornal do Brasil*, 26 jul. 2005.

<sup>263</sup> *Idem, ibidem.*

antemão, que o mote da matéria não é somente o espetáculo *Dar não dói, o que dói é resistir*, mas a trajetória artística do grupo e a sua inserção no contexto brasileiro daquele momento. Julgamos importante destacar isso, pois acreditamos que os jornalistas não devem apenas pensar e escrever sobre determinada obra, mas estabelecer relações, dialogar com artistas e com o contexto histórico. Acerca disso, a renomada crítica Bárbara Heliodora<sup>264</sup>, ao discutir qual é a função da crítica, afirma:

No mais das vezes, no entanto, ter informações sobre o que se vê, o autor e sua época, são dados muito positivos, pois cada autor, em última análise, tem de ser visto dentro dos parâmetros de sua época, e o crítico, ao escrever, pode prestar um bom serviço a um público amplo que, tendo suas atividades em outra área, não tem a obrigação (que tem o crítico) de saber a que época pertence cada autor, como as circunstâncias nas quais criava a sua obra o autor dramático de então.<sup>265</sup>

A matéria de Rachel Almeida vai ao encontro das reflexões de Bárbara Heliodora. A jornalista iniciou o texto descrevendo a primeira foto que aparece na parte superior do jornal — “com um microfone na mão e uma purpurinada cartola na cabeça” — para apresentar ao leitor o diretor Amir Haddad e acentuou:

Há quase 50 anos militando pelo teatro nacional, o diretor Amir Haddad, 68 anos, sempre se empenhou em discutir a vida pública brasileira pela via das artes cênicas. O realismo psicológico recorrente nos palcos cariocas não interessa ao Tá na Rua, grupo que fundou há 25 anos, com o objetivo de tomar os espaços públicos da cidade com um teatro sobre e para o povo.<sup>266</sup>

Assim, a jornalista mostrou que o diretor tinha uma longa trajetória artística e informou que ele foi o fundador do grupo que dirigia há 25 anos. Vale notar que, mais à frente, a matéria também o identifica como “um dos fundadores do Teatro Oficina, no fim da década de 60”<sup>267</sup>, destacando um momento da carreira teatral de Haddad.

Antes de continuarmos a explorar o olhar de Rachel Almeida sobre o grupo, convém salientarmos que, além de sua matéria, encontramos somente mais uma que ressaltou aspectos da trajetória do Tá na Rua ao focar a peça *Dar não dói, o que dói é resistir*. Destacando que “repressão da ditadura militar fez o grupo surgir”, a matéria publicada na *Folha da Manhã* afirma:

<sup>264</sup> Já trabalhou com crítica teatral nos jornais *Tribuna da Imprensa*, *Jornal do Brasil* e *O Globo*, no qual ainda exerce essa função.

<sup>265</sup> HELIODORA, Bárbara. *O trabalho do crítico*. Disponível em: <<http://www.barbaraheliodora.com/frames.htm>>. Acesso em: 21 nov. 2011.

<sup>266</sup> ALMEIDA, Rachel, *op. cit.*

<sup>267</sup> *Idem, ibidem*. Importa lembrar que Amir Haddad foi um dos fundadores do Oficina em 1958 e não no fim da década de 1960 como afirmou a jornalista.

O “Tá na Rua” surgiu de uma reunião de atores em busca de espaços livres, fora das paredes institucionalizadas das salas de espetáculos. O contexto histórico — no final da década de 70 — mantinha o panorama teatral brasileiro imerso em um clima de medo e obscurantismo que dominou a atividade cultural durante o período da ditadura militar (1964-1984), e que polia qualquer movimentação mais irreverente ou arrojada. A rua surgiu como uma alternativa às necessidades dos artistas que trilhavam um caminho de investigação e pesquisa voltados para o desmonte da linguagem do teatro tradicional. Entre os espetáculos já encenados estão “Morrer pela Pátria”, de Carlos Cavaco e “Uma Casa Brasileira com Certeza”, de Wilson Sayão. A pesquisa por uma linguagem cênica dos espaços abertos expandiu os limites das rodas de rua e enveredou por eventos populares, como o Carnaval. O “Tá na Rua” estreou na Marquês de Sapucaí em 1989 na Escola de Samba Beija-Flor de Nilópolis, organizando a Comissão de Frente e o carro abre-alas repleto de mendigos no célebre enredo “Ratos e urubus larguem minha fantasia”, assinado por Joãozinho Trinta.<sup>268</sup>

Não podemos afirmar se o autor dessa matéria tem conhecimento sobre a história do teatro brasileiro, mas ele estabeleceu uma relação entre o surgimento do Tá na Rua e o seu contexto histórico de ditadura militar, uma memória, como já mostramos, elaborada pelo próprio grupo. Além disso, destacou alguns momentos da trajetória do grupo que julgou importantes, o que nos leva a inferir que possivelmente o autor chegou a esses dados a partir de entrevista com algum integrante do Tá na Rua ou mesmo teve contato com algum documento do tipo “histórico” do grupo.

Voltando para a matéria de Rachel Almeida, a jornalista também relatou aspectos do momento presente do Tá na Rua, ao escrever que naquele ano o grupo participaria do Ano do Brasil na França a convite da Secretaria Estadual de Cultura e ao destacar o projeto Memória Tá na Rua, financiado pelo Programa Petrobras Cultural. Essas informações indicam que Almeida procurou mostrar ao leitor espaços que o grupo ocupava dentro da sociedade brasileira e relações que estabelecia com os poderes públicos e privados.

Em relação ao espetáculo *Dar não dói, o que dói é resistir*, a jornalista, em vez de emitir a sua opinião sobre a peça, apresentou-a ao público leitor por meio de entrevistas realizadas com integrantes do grupo e destacou o testemunho da atriz Clara Sória:

O espetáculo dura em média três horas, dependendo do ritmo da sessão, já que improvisamos muito e o público é sempre convidado a participar. Muita gente está de passagem e pára para assistir. Convidamos os espectadores a ocuparem as arquibancadas. Muitos não sentam, dizem que estão só de passagem, mas acabam assistindo até o fim.<sup>269</sup>

A matéria remete à duração do espetáculo, ao elemento de improvisação e à relação que o grupo estabelece com o público, acrescentando o testemunho de Amir Haddad:

<sup>268</sup> Praça pública é palco para espetáculo teatral. *Folha da Manhã*, 15 dez. 2004, p. 5.

<sup>269</sup> SÓRIA, Clara citada em ALMEIDA, Rachel. Por um teatro libertário, *op. cit.*

“nossos espetáculos nunca estão prontos, estão sempre em construção. Nosso artista nunca tem a última palavra, é o espectador que complementa a obra. Acreditamos na força da linguagem para a construção de um teatro transformador.”<sup>270</sup> Uma vez mais foi ressaltada a importância do público para o acontecimento teatral do Tá na Rua.

Notamos que os jornais, ao entrevistarem integrantes do grupo e reproduzirem partes dessas entrevistas, sem, no entanto, problematizá-las, acabam reafirmando as memórias por eles forjadas. Embora as matérias até aqui trabalhadas destaquem uma frequente e intensa interação entre atores e público, encontramos indícios que sugerem outra interpretação. Vejamos a impressão do jornalista Renato Mendonça, que também foi editor de teatro e de música no jornal *Zero Hora* de Porto Alegre:

No ano passado fui assistir à apresentação de Amir Haddad e seu Tá na Rua no Parque Moinhos de Vento durante o 2º Festival de Teatro de Rua de Porto Alegre. “Dar Não Dói, o que Dói É Resistir” segue o padrão de qualidade do Tá na Rua, esbanja competência e experiência ao aproveitar o espaço. Mas confesso que fiquei um pouco chocado ao ver que o espetáculo se desenvolvia a partir de uma narração ao vivo de Amir — aquilo me soou política e artisticamente incorreto, como se ele impusesse a narrativa que seu grupo elegeu a mais correta, cassando a liberdade do público.<sup>271</sup>

Damos uma pausa aqui, na primeira parte da crítica, para observarmos que, apresentando alguns elementos novos, como o aproveitamento do espaço pelo grupo e a presença de um narrador na apresentação do espetáculo, ao contrário das matérias que destacam que o “Grupo Tá na Rua abusa da liberdade em cena”<sup>272</sup> ou que trabalha “Por um teatro libertário”<sup>273</sup>, Renato Mendonça nos oferece outra leitura, identificando no papel do narrador, desenvolvido por Amir Haddad, talvez uma relação de força desigual, de forma que o diretor seria o porta-voz do grupo, além de cassar a liberdade do público, possivelmente pelo fato de que, por ser uma narração e não uma estrutura de diálogos, por exemplo, que tem mais pausas, dificilmente o espetáculo seria interrompido por algum espectador.<sup>274</sup>

<sup>270</sup> HADDAD, Amir citado em ALMEIDA, Rachel. Por um teatro libertário, *op. cit.*

<sup>271</sup> MENDONÇA, Renato. *Ói o teatro político aqui traveiz?* Disponível em: <<http://www.renatomendonca.com/blog.php>>. Acesso em: 21 nov. 2011.

<sup>272</sup> Grupo Tá na Rua abusa da liberdade em cena. *O Diário*, 17 dez. 2004.

<sup>273</sup> ALMEIDA, Rachel. Por um teatro libertário, *op. cit.*

<sup>274</sup> É interessante notar que, já na década de 1980, no início da trajetória artística do Tá na Rua, outro jornalista teve uma impressão próxima à de Renato Mendonça. Cláudio Bojunga escreveu: “Obviamente os atores do grupo são satelizados pela atuação centralizadora de Amir. Este parece ser o principal problema do Tá na Rua: será que Amir Haddad conseguirá formar atores à altura de sua proposta? Por enquanto, o grupo dá a impressão de que dificilmente conseguiria sobreviver sem sua presença obstinada e corajosa.” BOJUNGA, Cláudio. Os ciganos. *Veja*, 8 out. 1980, p. 118.



Mendonça continua:

O que me impressionou mais ainda foi o absoluto descaso dos passantes. Claro que o Parcão é um bairro de classe média alta, que talvez não seja o tipo de público mais afeito ao teatro de rua, especialmente o político de Amir. Mas creio que o problema era mesmo a estrutura do espetáculo. Pensei: discutir anistia, CPC, terrorismo de Estado, ditadura? Mas esse público nem sabe mais o que é inflação! Não sabe o que é ter seus direitos negados. Só quer o dólar barato para viajar ao Exterior, a banda larga para navegar e a bunda estreita para desfilar. Também é claro que se pode dizer que é justamente para tirar os espectadores dessa letargia que o teatro de rua está lá, mas o problema, na minha opinião, nem chegava no patamar da ética — estancava já na inoperância estética.<sup>275</sup>

Deixando algumas questões de lado, como se há ou não um público específico para o teatro de rua, qual a concepção de política do jornalista e generalizações acerca do que é o interesse da classe média, o fato é que, aos olhos de Mendonça, que escreveu pós-espetáculo e esteve presente na apresentação<sup>276</sup>, em vez de um interesse do público ou de uma interação entre atores e espectadores, o que mais lhe chamou a atenção foi o descaso do público, cujo motivo ele atribuiu à inoperância estética e às temáticas da peça.

É curioso notar que outro jornalista, Rodrigo Monteiro, ao emitir sua opinião sobre uma apresentação do espetáculo *O amargo Santo da Purificação*, da Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz, apresenta um olhar que, em alguns aspectos, vai ao encontro da crítica de Renato Mendonça sobre *Dar não dói, o que dói é resistir*. Monteiro diz:

Se já não entendemos a música inicial, permanecemos sem entender a primeira parte do espetáculo (e também a segunda) quando finalmente o grupo composto por um número bastante expressivo de atores pára num lugar específico. [...] Vemos novas danças, ouvimos novas músicas, novos personagens passam entre nós. Entram bonecos, bicicletas e mais pernas-de-pau. Mas o texto continua sendo bastante inacessível: cheio de rimas e composto por um vocabulário bastante específico. A dramaturgia dessa produção com estética popular é, perdoem-me, elitista. A cada entrada de novo elemento, nova informação histórica é requisitada. Eu, embora acumule dois cursos superiores fiquei com várias dúvidas. E, também, triste por ouvir as pessoas confundirem Vargas com Sarney, se perguntarem quem afinal de contas foi Marighella, e acharem que tudo era uma nova montagem do televisivo “O auto da Compadecida.”<sup>277</sup>

Parece-nos ser possível problematizar, a partir dessas duas críticas, alguns aspectos da linguagem do teatro de rua: ao se encenar um espetáculo a céu aberto, um grupo de

<sup>275</sup> MENDONÇA, Renato. *Ói o teatro político aqui traveiz*, op. cit.

<sup>276</sup> Notemos que, com exceção das notas jornalísticas “Arte nas ruas” e “Arte invade Largo da Carioca”, publicadas no *Jornal do Brasil*, as outras matérias foram escritas pré-apresentação e não nos dão indícios se os autores das matérias já estiveram presentes em alguma apresentação de *Dar não dói, o que dói é resistir*.

<sup>277</sup> MONTEIRO, Rodrigo. *O nome Marighella*. Disponível em: <<http://teatropoa.blogspot.com/search/label/O%20amargo%20santo%20da%20purifica%C3%A7%C3%A3o>>. Acesso em: 21 nov. 2011.

teatro tem que concorrer com os barulhos das ruas, dos carros, inúmeras coisas que podem estar acontecendo naquele (ou próximo àquele) espaço. Perguntamos: Esses fatores, dentre outros, podem dispersar a atenção do público? Estaria aí um elemento da inoperância estética citada por Renato Mendonça? Um espetáculo narrado se compatibiliza com a dinâmica e fluidez que são exigidas do teatro de rua? Mas, por outro lado, existe uma linguagem mais “correta” para se comunicar com esse público? Até que ponto uma linguagem mais simples, tanto na sua forma como no seu vocabulário, poderia esconder uma ideia paternalista?

Raymond Williams, ao problematizar a ideia de recepção no âmbito dos processos de comunicação de massa, estabelece uma relação direta entre comunicação e experiência. Ele afirma:

As mentes dos homens são formadas pela sua inteira experiência e não é possível *comunicar* qualquer coisa, ainda quando as técnicas mais avançadas sejam utilizadas, se o que se quer comunicar não tiver a confirmação daquela experiência. A comunicação não é somente transmissão, é, também, recepção e resposta.<sup>278</sup>

Assim, à esteira de Williams, entendemos ser preciso que o sujeito se reconheça no que é transmitido para que haja aceitação daquilo que se transmite. Ao apresentar, nas ruas, um espetáculo cheio de referenciais históricos, é possível obter uma interação do público? E, uma vez mais: esse público participa ativamente da construção de sentidos verbais, de discursos, do espetáculo? Ou ele desenvolve um papel mais no sentido de figuração, o que, em última instância, também contribui para a construção de significados do grupo e da peça?

Até aqui verificamos que, apesar da natureza diversa e opiniões por vezes conflituosas dos textos, há um ponto que os aproxima: as narrativas foram construídas destacando o público das apresentações. As duas matérias que se seguem não fugiram dessa regra. Mas optamos por destacá-las e colocá-las em diálogo, neste momento, para podermos problematizar algumas questões acerca da relação entre teatro de rua e a mídia contemporânea.

Em 15 de dezembro de 2004, dois jornais de circulação na cidade de Campos dos Goytacazes (RJ) publicaram matéria sobre o Tá na Rua. Naquele dia teria início uma “oficina de desenvolvimento e criatividade”<sup>279</sup> comandada por Amir Haddad e o grupo Tá

---

<sup>278</sup> WILLIAMS, Raymond. Conclusão. In: *Cultura e sociedade: 1789-1950*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1969, p. 322.

<sup>279</sup> *Documento de divulgação*. Acervo pessoal da autora.

na Rua. No dia 18 daquele mês haveria uma apresentação do espetáculo *Dar não dói, o que dói é resistir*, inclusive com alguns participantes da oficina. A matéria publicada no *Monitor Campista*, escrita pela jornalista e editora do Caderno Cultural desse veículo, Carla Cardoso, ocupou uma página do caderno Monitor Mais, conforme verificamos na figura 23.



Figura 23: Reprodução da página com a matéria “Tá na Rua, tá na praça”.<sup>280</sup>

Percebemos que a matéria é dada a ler por meio de textos e imagens: são quatro fotografias de apresentações do espetáculo, além de um quadro “Serviço”, que informa sobre dia, horário e local da apresentação em Campos e um quadro “Ficha técnica”, que apresenta informações sobre a concepção e elaboração do espetáculo, como direção, atores, sonoplastia e produção. A jornalista iniciou a matéria afirmando que “o grupo de teatro *Tá na Rua* levanta mesmo é a bandeira da liberdade, em todas as suas formas e busca levar

<sup>280</sup> CARDOSO, Carla. Tá na Rua, tá na praça. *Monitor Campista*, 15 dez. 2004.

isso aos palcos por onde se apresenta”<sup>281</sup> (grifo nosso). Após destacar essa característica do grupo, a autora informa sobre a peça, afirmando que se trata de “um espetáculo que já deu o que falar no Rio de Janeiro e que pela primeira vez saiu do espaço carioca para cativar outras platéias”<sup>282</sup>, o que pode ter sido uma estratégia da matéria para instigar o público leitor a assistir à apresentação. Na sequência, a jornalista oferece mais dados relativos ao espetáculo, como o número de apresentações já realizadas e quantas pessoas já assistiram à peça:

Contemplado com recursos do programa Fundo de Apoio ao Teatro (FATE) da Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro/Secretaria das Culturas, o grupo já realizou cerca de 20 apresentações deste espetáculo em diversos pontos da cidade do Rio, a maior parte delas gratuitas e em espaços abertos, atingindo um público total estimado em cerca de 10 mil espectadores.<sup>283</sup>

Com essas informações, além de mostrar uma circulação do espetáculo em diversos espaços da cidade carioca, ressaltando, portanto, uma característica da linguagem do grupo, a matéria, ao divulgar o número estimado de espectadores que já assistiram ao espetáculo, objetivou, uma vez mais, convidar os leitores para a apresentação que ocorreria na cidade. Esse apelo foi reforçado na sequência: “Doze personagens são fixos, então é importante que os atores participem da oficina, porque vamos precisar de muita gente”<sup>284</sup> (grifos nossos).

A outra matéria, “Praça pública é palco para espetáculo teatral”, publicada na Folha Dois da *Folha da Manhã*, é convidativa ao iniciar com uma frase chamativa e, ao mesmo tempo, curiosa, sobretudo para aquele leitor que não é ambientado com o teatro de rua. Ela diz:

Participar de um espetáculo teatral em plena praça pública. A chance será dada aos participantes de uma oficina de teatro que acontece hoje e amanhã, a partir das 18 h, no Sesc Campos, promovido pelo grupo “Tá na Rua”, que, há 25 anos, difunde a arte em locais públicos, e divulga uma nova linguagem popular nos atores, na organização do grupo na rua, no material utilizado, na dramaturgia e na peça.<sup>285</sup>

Informando sobre a oficina que seria realizada na cidade e citando elementos da linguagem teatral do grupo, a matéria acrescenta:

---

<sup>281</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>282</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>283</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>284</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>285</sup> Praça pública é palco para espetáculo teatral, *op. cit.*

O resultado das aulas será apresentado na sexta-feira e no sábado próximos, às 17 h, no Jardim do Liceu, com a encenação de “Dar não Dói... O que dói é resistir”. Durante os dois dias de oficina, os participantes receberão noções de como se comportar em cena. [...] O espetáculo reúne música e dança. O cenário é composto por adereços e figurinistas.<sup>286</sup> (grifos nossos).

A partir do contato e da leitura dessas duas matérias, algo nos chamou atenção: notamos que, no decorrer dos textos, foram utilizadas palavras cujos significados remetem à linguagem do teatro convencional, como as que destacamos ao longo das citações. A jornalista Carla Cardoso, apesar de, já no título da matéria, dar pistas de que o espetáculo seria apresentado na praça, além de divulgar, ocupando um terço da página, uma fotografia que mostra o grupo em um local aberto, as escadarias de um prédio, afirmou que o grupo levanta a bandeira da liberdade nos palcos em que se apresenta. Por que não ser condizente com o teatro de rua e substituir a palavra, por exemplo, por ruas ou praças? Adiante, a jornalista destacou, talvez numa estratégia de convocar os leitores a participarem da oficina, que doze atores são fixos e que precisariam de mais gente para apresentar o espetáculo. Supondo que, para aquela apresentação específica, o grupo tenha determinado doze personagens fixos, por tudo o que já foi dito até aqui, entendemos que, mesmo se houvesse apenas esses dozes personagens referidos por Cardoso, o espetáculo poderia acontecer; afinal, os atores do Tá na Rua procuram ter um entendimento do espetáculo como um todo, de forma que não precisam ficar presos em um único personagem, mesmo que, como já sustentamos, na prática haja uma recorrência ator/personagem.

Deslizes parecidos estão presentes na matéria da *Folha da Manhã*. Foram usadas as palavras cenário e figurinistas. No senso comum, possivelmente aquele dos leitores do jornal, cenário é entendido como decoração de teatro, algo que não está presente no espetáculo em questão. Pela própria estética brechtiana usada em *Dar não dói, o que dói é resistir*, os lugares e épocas retratados são percebidos pelo desenrolar da história, pela cronologia das cenas, por algum figurino (e não figurinista) ou adereço. Talvez tivesse sido mais coerente afirmar que não há cenário e que são os figurinos e adereços que desenvolvem esse papel. Então, perguntamos: qual o objetivo em se utilizar palavras e sentidos do teatro convencional? Seria uma estratégia jornalística para tornar o texto inteligível ao leitor? Ou seria falta de conhecimento sobre as especificidades do teatro de rua?

---

<sup>286</sup> *Idem, ibidem.*

Além disso, a matéria acentuou que, na oficina, os participantes receberiam “noções de como se comportar em cena”. O Tá na Rua ensina os atores a se comportarem em cena? Em nossas leituras, entendemos que, ao contrário de ensinar macetes ou recursos técnicos, as oficinas do Tá na Rua pretendem que os participantes se soltem, que se coloquem no espaço, como salienta Haddad:

É o que chamo de ator armado e ator desarmado. O armado representa com a imagem. O desarmado com ele mesmo. O ator armado ignora qualquer manifestação pessoal na elaboração do personagem. Ele inventa com a imaginação racional todo o comportamento do personagem. E o ator desarmado deixa fluir de dentro de si todo o material que precisa para o personagem viver.<sup>287</sup>

É claro que não estamos sustentando que não haja nas oficinas um treinamento ou um método de trabalho. Acreditamos que são necessários procedimentos para alcançar os resultados esperados. Mas, quando a matéria da *Folha da Manhã* usa a expressão “como se comportar em cena”, sem mais explicações, isso nos soou como, no mínimo, um despreparo do autor para a escrita da matéria. E é curioso que, em material de divulgação do evento naquela cidade, foi escrita a seguinte informação ao se referir à oficina: “Módulo específico de treinamento para atores e não-atores no desenvolvimento da livre expressão de suas possibilidades criativas através do teatro”<sup>288</sup> (grifos nossos). Não temos como afirmar por onde esse material circulou e quais pessoas atingiu, mas, por ter o objetivo de divulgar o evento em Campos, podemos deduzir que ele circulou mesmo antes dessa matéria ser publicada e, em tese, o autor seria um consumidor em potencial desse material.

Atiçados por essas questões, fomos em busca de leituras que nos auxiliassem a entender a relação que a mídia estabelece com o teatro de rua e, especialmente, com o Tá na Rua, pois, como já ressaltamos, há uma escassez de textos jornalísticos e críticas teatrais sobre o grupo. Os jornalistas e/ou críticos estariam avaliando um espetáculo de rua com os mesmos critérios com que se avaliam espetáculos convencionais? Há critérios que são inalteráveis? É possível analisar uma obra com critérios externos a ela? Deveria haver uma separação de quem escreve sobre teatro de rua e de quem escreve para o teatro da sala?

Para os pesquisadores em artes cênicas Licko Turle e Jussara Trindade, inexiste, no Brasil, crítica especializada em teatro de rua e um dos motivos para isso é a “natureza essencialmente transgressora desta modalidade que não faz parte de um universo teatral

<sup>287</sup> HADDAD, Amir. Entrevista. In: Amir Haddad em busca de um teatro vivo. *Diários Associados*, s/d. Acervo Tá na Rua.

<sup>288</sup> Folder de divulgação das oficinas Tá na Rua em Campos dos Goytacazes, 2004. Acervo Tá na Rua.

que gira ao redor de si mesmo — o da sala à italiana.”<sup>289</sup> De acordo com os autores, o teatro de rua é essencialmente transgressor, posto que, desde a Idade Média, ele está sob o signo da marginalidade (quando foi banido das igrejas e voltou a se apresentar ao ar livre, nos mercados e ruas). Posteriormente, com a ascensão da burguesia e seus espaços de poder, dentre eles o edifício teatral, o teatro dramático

cria também seus *monstros sagrados*: é a consagração dos grandes autores, diretores, atores e atrizes, produtores, proprietários de casas de espetáculos e, também, dos críticos teatrais. Realiza-se então, também por meio da especialização profissional, um ciclo de retroalimentação de um processo que valida a si mesmo, construindo seus próprios critérios para perpetuação dos princípios que lhe deram origem. Nascida da ideologia burguesa, a crítica desse teatro de cunho dramático tem-se mantido por quase três séculos dentro do edifício teatral, com o seu espetáculo, seu aparato tecnológico, seus procedimentos, seus atores e seu público.<sup>290</sup>

Fica claro que, para Turle e Trindade, os críticos teatrais são produtos da sala fechada, especialistas em cenografia, iluminação, músicas, figurinos. E, por isso mesmo, acreditam que essa crítica não se aplica ao teatro de rua, que está referenciado em outra estética e ética. Defendem que se deve construir uma crítica para o teatro de rua.

O “comentarista” do teatro de rua — na mesma direção do profissional que comenta um espetáculo de futebol, por exemplo — situado no meio-termo entre a informalidade e o academicismo, poderia ser aquele artista-pesquisador que, utilizando o conhecimento adquirido pela experiência prática e também pelo estudo, tentaria aprofundar as questões que movem o teatro de rua, estabelecendo relações entre seus processos, procedimentos e o *pensamento* que, enfim, norteia tudo isso, além de acrescentar referências de outros campos do conhecimento que poderiam ampliar o entendimento de um espetáculo, uma prática, um tema.<sup>291</sup>

Se Turle e Trindade defendem a criação de uma crítica especializada em teatro de rua, o diretor teatral Aderbal Freire-Filho, se não defende explicitamente essa especialização, também entende que a prática teatral de rua não deve ser julgada com os mesmos critérios da sala fechada. Em artigo publicado no jornal *O Estado de S. Paulo*, ele enfatizou:

<sup>289</sup> TURLE, Licko; TRINDADE, Jussara. Crítica... ou comentário teatral. In: *Teatro de rua no Brasil: a primeira década do terceiro milênio*. Rio de Janeiro: E-papers, 2010, p. 71.

<sup>290</sup> *Idem, ibidem*, p. 71-72.

<sup>291</sup> *Idem, ibidem*, p. 73. Importa notar que, foi pensando nisso que, durante o XIV Encontro Nacional de Teatro de Rua de Angra dos Reis em 2009, foi criado o Núcleo de Pesquisadores de Teatro de Rua, que tem, como um dos objetivos, “elaborar, ao final desses eventos oficiais [de teatro de rua], uma publicação com críticas e comentários sobre os espetáculos realizados, e um DVD dessas apresentações.” TURLE, Licko; TRINDADE, Jussara. Crítica..., *op. cit.*, p. 69.

Grotowski, coitado, esqueceu tudo o que sabia e Peter Brook também. Peter Brook fazia uns espetáculos bacanas em Londres, bem dentro dos conformes, com uma dose equilibrada de novidade, trabalhando para companhias oficiais shakespearianas. E Grotowski era um revolucionário, mas um mestre do teatro. Como é que mudaram tanto? Só podem ter esquecido tudo. Brook, para ir pra França começar de novo, fazendo peças num teatro em ruínas, com um grupo de atores desconhecidos, uns negros, uns indianos, uma gente esquisita assim. E Grotowski, esse então, nem teatro faz mais, se meteu num buraco na Itália, e fica fazendo umas experiências que não sabe bem pra que servem.

Era isso que se diria desses dois artistas, se eles fossem julgados com os critérios com que oficialmente se julga Amir Haddad. Amir, até os anos setenta, dirigiu espetáculos inesquecíveis, dentro desse campo difuso do teatro comercial com culpa, esse território em que a qualidade ainda é que pode puxar o carro do sucesso de mercado. Aí, trabalhou com Fernanda, a Teresa, o Ítalo, todas as atrizes e atores do magnífico elenco nacional. Aí ganhou todos os prêmios, o Molière, o prêmio disso e daquilo. Depois, esqueceu tudo e, sem saber como lembrar, foi pro meio da rua fazer teatro com uma gente suja, vestindo uns trapos, nem atores eram. Existe outra versão, pois nem todo mundo aceita com facilidade isso dele ter esquecido o que sabia, é preciso ser justo: é a versão que diz que Amir ficou louco, perdeu o juízo, já não era muito bom da cabeça mesmo, as aulas que dava no conservatório, acabou expulso de lá. Pronto, ficou louco de vez.<sup>292</sup>

Com uma dose de ironia, o diretor teatral estabeleceu relações entre Haddad, o polonês Grotowski e o britânico Peter Brook, ambos consagrados diretores teatrais e reconhecidos internacionalmente. O primeiro foi responsável por desenvolver o que ele chama, em seu livro<sup>293</sup>, de “um teatro pobre”, no qual o mais importante não eram os figurinos, cenários ou iluminação, mas o trabalho com o público. Nessa perspectiva, seus espetáculos eram apresentados, na maioria das vezes, em espaços pequenos, com as paredes pintadas na cor preta, assim como os atores que trajavam poucas vestimentas e muitas vezes todas pretas. Brook também buscou desenvolver um teatro em que a passividade do espectador era substituída pela interação entre palco e plateia. Freire-Filho, apontando que ambos também saíram do circuito oficial de teatro para realizar experimentações, aproxima suas trajetórias artísticas com a do diretor brasileiro.

E o que diz Haddad sobre os críticos? Quando perguntado pelos alunos da Casa de Artes Laranjeiras (CAL), situada no Rio de Janeiro, sobre essas relações, ele disse:

Eu odeio os críticos. Eles atrasam a vida da gente. Eles são ignorantes. Eu não to falando das boas intenções, de boa intenção o inferno tá cheio (rsrs). Mas eles são ignorantes. Não pode ser crítico de teatro sem frequentar sala de ensaio, sem saber o que está realmente acontecendo. Você ficar de fora, você fica professor de educação sexual virgem, entende? Fica chato!<sup>294</sup>

<sup>292</sup> FREIRE-FILHO, Aderbal. Haddad é um artista cada vez maior. *O Estado de S. Paulo*, 14 nov. 1996. Acervo Tá na Rua.

<sup>293</sup> GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

<sup>294</sup> HADDAD, Amir. Entrevista concedida aos alunos da CAL, *op. cit.*



Na perspectiva de Haddad, os críticos não deveriam apenas ver o produto final do trabalho artístico, qual seja, a apresentação do espetáculo teatral, mas deveriam se inteirar sobre o processo de criação, de montagem, frequentar as salas de ensaios — visão que se aproxima daquela de Turle e Trindade ao defenderem que os críticos deveriam colocar em diálogo processos e procedimentos. Captamos nessa fala de Haddad certo ressentimento em relação à crítica teatral desenvolvida no Brasil. Embora ele tenha afirmado que odeia os críticos, em outro momento ele reconheceu a força da mídia e o interesse de não ficar de fora dela:

O trabalho do Aderbal Jr. é muito parecido com o meu, então a gente está fazendo força para associar as tendências, os trabalhos, para não ficar isolado. Porque a mídia divulga uma tendência, ela põe pra frente uma coisa que ela acha moderna, só porque é vanguarda, e patrocina isso, os críticos são ignorantes também, não percebem o novo, onde é que ele está, na verdade os críticos só percebem o velho, principalmente os críticos brasileiros então...<sup>295</sup>

Se podemos estabelecer aproximações entre Turle e Trindade, Freire-Filho e Haddad, Eduardo Moreira, fundador do grupo mineiro Galpão, que também realiza espetáculos em espaços não convencionais, entende que a opinião crítica é um elemento importante para a atividade teatral e não deveria haver uma setorização dela:

Antes de mais nada, considero que a crítica é um elemento fundamental para o crescimento e desenvolvimento da atividade teatral e lamento muitíssimo que cada vez exista menos espaço nos jornais para esse tipo de atividade. Estamos vivendo um tempo em que os profissionais da crítica perderam o espaço para discutir idéias e se tornaram mais e mais indicadores de entretenimento. Uma cidade como Belo Horizonte, por exemplo, com algumas honrosas exceções, praticamente não tem críticos que exerçam sua função regularmente. Dito isso, a título de introdução, entro no tema em questão, afirmando que não vejo porquê deva existir setorização da crítica para os diferentes tipos de espetáculos. Acho que o crítico é uma espécie de espectador privilegiado que deve ter amplas condições de compreender a diversidade e a complexidade dos múltiplos extratos da arte, e especificamente, do teatro. Criar padrões específicos de análise para determinados “tipos” de teatro soa como uma certa atitude de condescendência que um crítico deve passar longe, pelo bem do meio. A diversidade é um elemento fundamental para a vida do teatro. É muito bom que existe e floresça o teatro comercial, o experimental, o performático, a vanguarda, o musical, a comédia, a tragédia, o drama etc. Da crítica espera-se a obviedade de um olhar amplo e sem qualquer tipo de preconceito sobre as múltiplas formas de abordagem teatral. Agora, independente da linguagem ou da proposta, existe um padrão de qualidade e de rigor que precisa ser reconhecido e apontado. Senão corremos o risco de cair naquela máxima defensiva de que o público ou a crítica não gosta do meu espetáculo porque não entendeu ou porque é burro. [...] Acredito, sim, que existem critérios de qualidade que podem ser

<sup>295</sup> HADDAD, Amir. Entrevista concedida à Lídia Kosovski. Rio de Janeiro, 30 nov. 1990. Acervo Tá na Rua.

aplicados aos diferentes tipos de espetáculos. Abrir mão disso é arriscar cair num relativismo perigoso. O que se pede a um bom crítico é clareza na argumentação, honestidade, ausência de preconceito e uma boa dose de cultura.<sup>296</sup>

Esse trecho, em diálogo com os anteriores, possibilita-nos problematizar algumas questões. Não temos dúvida de que exista um distanciamento da crítica contemporânea em relação aos espetáculos com linguagens não convencionais, como aqueles apresentados em espaços abertos, que não usam textos literários. Talvez aí resida o fato de, por exemplo, os grupos teatrais de rua não terem tanto espaço nos jornais e, quando o tem, não se trata de uma crítica ensaística, aquela mais bem elaborada, mas de textos de caráter mais informativo. Tanto é que, pelo que demonstramos até aqui, só encontramos uma crítica pós-espetáculo *Dar não dói, o que dói é resistir*, a de Renato Mendonça, e, mesmo assim, ela não foi publicada em um jornal, mas no *blog* do jornalista na internet.

Por outro lado, é claro que não devemos nos esquecer de questões funcionais referentes ao âmbito jornalístico, pois, como bem coloca Eduardo Moreira, atualmente há uma diminuição dos espaços destinados às críticas teatrais nos jornais, além do fato de jornalistas assinarem as matérias ao invés de críticos especializados. Décio de Almeida Prado<sup>297</sup>, por exemplo, lembra:

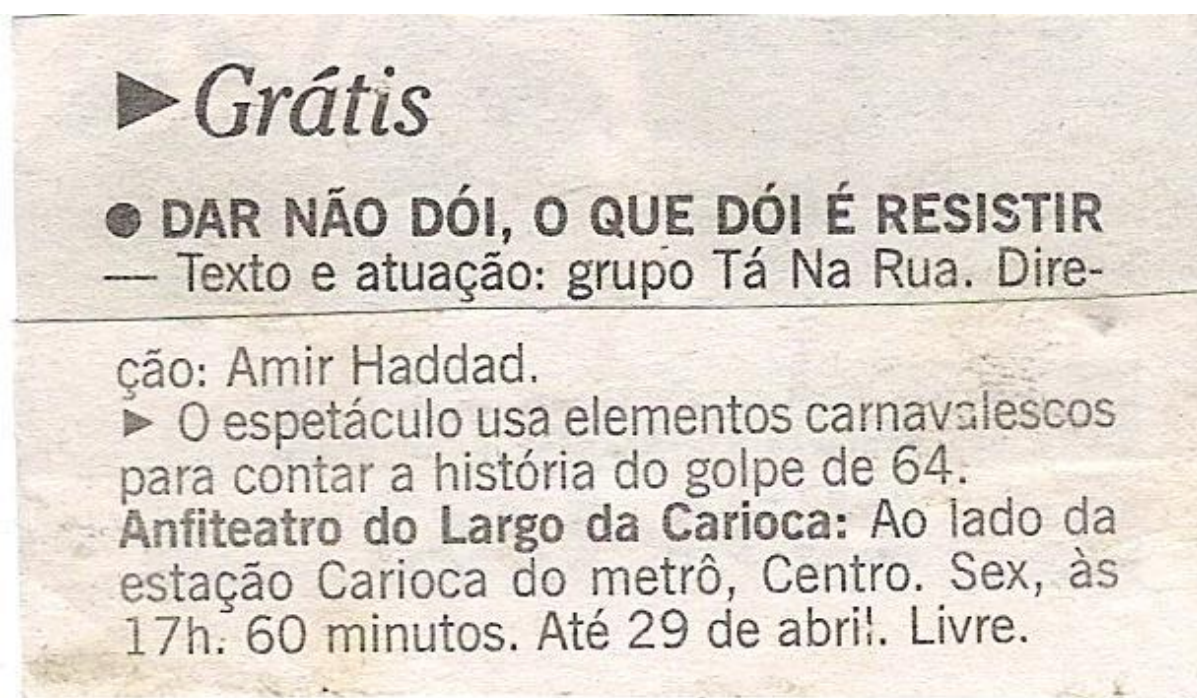
Quando fiz crítica, teatro era uma arte em crescimento e naquele momento o jornal aceitou completamente. Dava-se um espaço imenso para que pudéssemos escrever. Além de entrevistas e artigos, eu podia fazer até seis críticas da mesma peça e sem limite de tamanho. Mas há também a questão de um projeto para teatro. No meu tempo não era só a crítica que tinha um projeto, mas esse era compartilhado pelo teatro como um todo.<sup>298</sup>

No mais, não estamos defendendo que haja uma separação entre crítica para teatro convencional e crítica para teatro de rua. A nossa perspectiva caminha mais ao encontro do que foi sustentado por Moreira. Mas não podemos deixar de reconhecer que, muitas vezes, os críticos e/ou jornalistas não estão falando com conhecimento de causa. Vejamos, por exemplo, uma nota publicada no jornal *O Globo* sobre *Dar não dói, o que dói é resistir*.

<sup>296</sup> MOREIRA, Eduardo. *Um espetáculo deve ser sempre avaliado pelos mesmos critérios e críticos?* Disponível em: <<http://www.jornaldeteatro.com.br/materias/colunas/199-um-espetaculo-deve-sempre-ser-avaliado-pelos-mesmos-criterios-e-criticos.html>>. Acesso em: 21 nov. 2011.

<sup>297</sup> Décio de Almeida Prado foi crítico do jornal *O Estado de S. Paulo* entre 1946 e 1968 e também foi editor do Suplemento Literário a partir de 1956.

<sup>298</sup> PRADO, Décio de Almeida citado por HAAG, Carlos. Décio de Almeida Prado é parte do teatro do país. *O Estado de S. Paulo*, 9 ago. 1997.



**Figura 24:** Reprodução da nota de divulgação publicada no jornal *O Globo*.<sup>299</sup>

Constatamos em nossas pesquisas que esse tipo de nota de divulgação foi recorrente nos jornais *O Globo* e *O Dia*. O texto apresentou de forma sucinta o nome da peça, do grupo, da direção e a temática do espetáculo. Além disso, indicou o lugar em que a apresentação ocorreria e, sendo o Largo da Carioca um local amplo, especificou que seria “ao lado da estação Carioca do metrô”, uma informação pertinente ao leitor. Também informou o horário, a duração e a entrada franca, através da palavra “Grátis” em fonte destacada na parte superior da nota.

Provavelmente, em termos estruturais, exista um modelo a ser seguido por essas notas de divulgação. Mas por que informar que o espetáculo tem a duração de uma hora? Ora, como já mostramos, devido ao caráter aberto do roteiro, das improvisações dos atores, da possível interação do público e inúmeras outras questões próprias da linguagem do teatro de rua, não é possível estabelecer o tempo de duração do espetáculo. Ele pode, sim, ser apresentado em uma hora, como em duas ou três. Será que, se se divulgasse que o espetáculo não tem hora para terminar isso afastaria o interesse do leitor em assistir à peça, porque poderia achar cansativo pela duração (ainda mais porque a maioria do público assiste ao espetáculo em pé)? Seria uma estratégia do jornal para convencer os leitores a

<sup>299</sup> *O Globo*, 22 abr. 2005, p. 34.

comparecem na apresentação? Ou seria um convencionalismo? Ou, ainda, uma incompatibilidade entre o(s) jornal(is) e a prática do Tá na Rua?

Acreditamos que, se a função de um jornalista que escreve sobre um espetáculo teatral é, dentre outras, informar ao leitor sobre aquele produto cultural, é fundamental que se conheçam as regras do jogo, independentemente da linguagem proposta. Por outro lado, não podemos perder de vista que, além das bases teóricas e/ou práticas, existe a apreensão subjetiva do jornalista, assim como de qualquer outro espectador. Nessa conjugação, como argumenta Chartier, os sujeitos sociais, sejam eles leitores, espectadores, ouvintes, ao se apropriarem dos artefatos culturais, imprimem sentidos a eles, participando da construção dos seus significados. Daí a necessidade de compreender

como as apropriações concretas e as invenções dos leitores (ou dos espectadores) dependem, em seu conjunto, dos efeitos de sentido para os quais apontam as próprias obras, dos usos e significados impostos pelas formas de sua publicação e circulação e das concorrências e expectativas que regem a relação que cada comunidade mantém com a cultura escrita.<sup>300</sup>

Ao lermos e explorarmos a maneira pela qual o espetáculo *Dar não dói, o que dói é resistir* foi lido pelos jornais, pretendemos perceber a(s) memória(s) construída(s) sobre o espetáculo e o grupo por um tipo específico de público que deixou para a posteridade indícios da história do Tá na Rua.

---

<sup>300</sup> CHARTIER, Roger. *A história ou a leitura do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009, p. 43.

## Considerações finais

Privilegiamos em nossa análise histórica a feitura e a leitura do espetáculo teatral *Dar não dói, o que dói é resistir* a partir da perspectiva de que ele foi elaborado, dentre outros, com o objetivo de constituir uma autobiografia do grupo Tá na Rua. Assim, as fontes foram manuseadas, lidas, relidas, observadas, de modo a decompor o espetáculo pesquisado com o intuito de captarmos a sua elaboração. Fomos até o acervo do grupo Tá na Rua e nele recolhemos diversas tipologias de fontes: escritas, iconográficas, audiovisuais, orais. São anotações em diários pessoais, anotações de trabalhos, cartas, fotografias, filmagens, entrevistas e depoimentos, a maioria produzida por pessoas que se ligaram ao grupo ao longo de sua trajetória artística.

Ao entrarmos em contato com essa documentação, dialogamos com uma variedade de documentos por acreditarmos que somente a partir da confrontação rigorosa de fontes e do questionamento delas é que podemos desenvolver as hipóteses levantadas nesta dissertação. Foi uma opção metodológica em que o questionar do documento se tornou fundamental para a construção historiográfica, como bem sustentou Paul Ricoeur: “para o historiador, o documento não está simplesmente dado, como a idéia de rastro deixado poderia sugerir. Ele é procurado e encontrado. Bem mais que isso, ele é circunscrito, e nesse sentido constituído, instituído documento, pelo questionamento.”<sup>301</sup>

Assim, ao chegarmos ao acervo do grupo e procurarmos essas fontes, ao entrevistarmos os depoentes deste trabalho e, em sentido adicional, ao procurarmos problematizar o que esses documentos apresentam, pudemos manipulá-los, selecioná-los e recortá-los, calcados em nossa imaginação. Esses procedimentos de pesquisa foram muito bem apresentados por Durval Muniz de Albuquerque Júnior, que, ancorado nas leituras que realizou das obras de Michel Foucault, problematizou a noção de objeto histórico: Ele se aproxima mais de uma ficção ou de um fato? É imaginado ou é real? Para Durval Muniz, o objeto histórico é

como um leque chinês, o passado apresenta diferentes figuras, dependendo de quem o manipula [...] mas isso não impede que este ganhe espessura, viscosidade, que ilhotas de certeza se estabeleçam pela repetição exaustiva de dados elementos nos discursos que o anunciam.<sup>302</sup>

<sup>301</sup> RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007, p. 189.

<sup>302</sup> ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *História: a arte de inventar o passado*. Ensaios de teoria da história. Bauru: Edusc, 2007, p. 151.

Assim, como um leque chinês ou como uma trouxa de retalhos com costuras desalinhadas e tecidos desfiados que carregam as memórias do Tá na Rua, selecionamos e recortamos o que o nosso olhar encontrou no objeto de pesquisa para costurar aqueles tecidos que deram forma às nossas hipóteses e problematizações. Em sentido adicional, ressaltamos que levamos em consideração as reflexões de Michel de Certeau acerca do lugar social do historiador na produção do conhecimento histórico.<sup>303</sup> O lugar que ocupamos e as relações que estabelecemos com nossas posições profissionais e políticas teceram os caminhos percorridos neste trabalho. Portanto, os apontamentos aqui apresentados foram apenas uma leitura dentre as várias possíveis de serem realizadas.

Deixamos, para o leitor, indícios das memórias e das histórias do grupo Tá na Rua. E para o grupo, um retalho a mais — que pode dar a impressão de algo imperfeito, mas que foi tecido com muito carinho — para a constituição de sua trouxa nunca acabada. Por isso, encerramos esta dissertação com as palavras de Paul Ricoeur e o “inacabamento” da arte teatral do Tá na Rua: “sob a história, a memória e o esquecimento. Sob a memória e o esquecimento, a vida. Mas escrever a vida é outra história. Inacabamento.”<sup>304</sup>

---

<sup>303</sup> Ver CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*, op. cit., p.65-119.

<sup>304</sup> RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*, op. cit., p. 513.

## Fontes

### Roteiros teatrais

GRUPO Tá na Rua. *Dar não dói, o que dói é resistir*. Roteiro para apresentação no VI Festival de Teatro de Resende, Rio de Janeiro, 2006.

SANTINI, Alexandre. Uma dramaturgia histórica. *Revista Tá na Rua*, ano 1, n. 1, Rio de Janeiro, jul. 2008.

### Materiais audiovisuais

*Dar não dói, o que dói é resistir* no Ano do Brasil na França. Paris, 2005. 2 DVDs (son. color.). Acervo Tá na Rua.

*Dar não dói, o que dói é resistir* no VI Festival de Teatro de Resende. Resende, 1 DVD, cor, 2006. Acervo Tá na Rua.

*Dzi Croquettes*. Direção: Tatiana Issa e Raphael Alvarez. Brasil: Imovision/Sonopress, 2009. 1 DVD (som., color.).

TÁ NA RUA. *Teatro sem arquitetura, dramaturgia sem literatura, ator sem papel*. Projeto Memória Tá na Rua. 1 DVD, cor, 2008.

### Entrevistas

ANDRADE, Paulo [Paulinho] de. Entrevista concedida à autora. Rio de Janeiro, 28 ago. 2007.

ANDRADE, Yasmini. Entrevista concedida à autora. Rio de Janeiro, 28 ago. 2007.

CÂNDIDA, Ana. Entrevista concedida à autora. Rio de Janeiro, 28 ago. 2007.

HADDAD, Amir. Entrevista concedida à autora. Rio de Janeiro, 23 ago. 2007.

\_\_\_\_\_. Entrevista concedida ao curso “Teatro e comunidade”, coordenado pelo prof. Dr. Zeca Ligiéro na UniRio. Rio de Janeiro, set. 2003. Acervo Tá na Rua.

\_\_\_\_\_. Entrevista concedida aos alunos da Casa das Artes de Laranjeiras (CAL). Disponível em: <[http://www.youtube.com/watch?v=EJj4sqJ\\_DBs](http://www.youtube.com/watch?v=EJj4sqJ_DBs)>. Acesso em: 23 jul. 2011.

\_\_\_\_\_. Entrevista. In: Amir Haddad em busca de um teatro vivo. *Diários Associados*, s/d.

\_\_\_\_\_. Entrevista concedida ao *Estado de São Paulo*, s/d.

\_\_\_\_\_. Entrevista concedida a Lídia Kosovski. Rio de Janeiro, 30 nov. 1990. Acervo Tá na Rua.

\_\_\_\_\_. Participação no programa Sem Censura. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=eK3DZe0xmGU>>. Acesso em: 23 jul. 2011.

MEDEIROS, Ingrid. Entrevista concedida à autora. Rio de Janeiro, 27 ago. 2007.

SANTINI, Alexandre. Entrevista concedida à autora. Rio de Janeiro, 29 ago. 2007.

WAISMANN, Betina. Entrevista concedida a Ana Maria Pacheco Carneiro, 1996. Acervo Tá na Rua.

### **Artigos, anotações de trabalhos e cartas escritos por Amir Haddad**

HADDAD, Amir. *Boal*. Disponível em: <<http://www.tanarua.art.br/pdf/Boal.pdf>>. Acesso em: 11 dez. 2011.

\_\_\_\_\_. *Carta para Carlos Eduardo Novaes*. Rio de Janeiro, s/d. Acervo Tá na Rua.

\_\_\_\_\_. *Carta a Fernando Peixoto*, s/d. Acervo Tá na Rua.

\_\_\_\_\_. *Dramaturgia*. Rio de Janeiro, 10 jul. 1992. Acervo Tá na Rua.

\_\_\_\_\_. *Lonas culturais*, s/d. Acervo Tá na Rua.

\_\_\_\_\_. *O ator*, s/d. Acervo Tá na Rua.

\_\_\_\_\_. *O teatro e a cidade. O ator e o cidadão*, s/d. Acervo Tá na Rua.

\_\_\_\_\_. *Palestra*. 06 set. 1994. Acervo Tá na Rua.

\_\_\_\_\_. *Teatro: magia sem mistério*, s/d. Acervo Tá na Rua.

### **Jornais e revistas**

ALMEIDA, Rachel. Por um teatro libertário. *Jornal do Brasil*, 26 jul. 2005.

Arte invade Largo da Carioca. *Jornal do Brasil*, 16 jul. 2005.

Arte nas ruas. *Jornal do Brasil*, 13 set. 2004.

As artes sob pressão. *A Gargalhada*, n. 16, jun./jul. 2010, p. 2. Disponível em: <[http://www.buracodoraculo.com.br/jornal\\_jun2010.pdf](http://www.buracodoraculo.com.br/jornal_jun2010.pdf)>. Acesso em: 27 jan. 2011.

Amir Haddad em busca de um teatro vivo. *Diários Associados*, s/d. Acervo Tá na Rua.

Amir Haddad monta “Macbeth” no Rio. *Jornal do Brasil*, 14 nov. 1996.

BOJUNGA, Cláudio. Os ciganos. Atores sem palco encontram o público na rua. *Veja*, 8 out. 1980.

CARDOSO, Carla. Tá na Rua, tá na praça. *Monitor Campista*, 15 dez. 2004.



Coluna Periscópio. *Diário de Notícias*, 11 jul. 1974.

CONRADO, Aldomar. SOMMA ou os melhores anos das nossas vidas. *Diário de Notícias*, 19 maio 1974.

FREIRE-FILHO, Aderbal. Haddad é um artista cada vez maior. *O Estado de S. Paulo*, 14 nov. 1996.

Grupo Tá na Rua abusa da liberdade em cena. *O Diário*, 17 dez. 2004.

HADDAD, Amir em SÁ, Eduardo. *Artistas fazem protesto no Rio pela livre manifestação cultural em espaços públicos abertos*. 24 ago. 2010. Disponível em: <<http://www.centraldeatores.com/blog/2010/09/08/artistas-fazem-protesto-no-rio-pela-livre-manifestacao-cultural-em-espacos-publicos-abertos/>>. Acesso em: 18 set. 2010.

\_\_\_\_\_. Entrevista concedida a Luciana Farah para a Revista Sexta Básica. Acervo Tá na Rua.

\_\_\_\_\_. Entrevista concedida a João Luiz Pacheco Mendes. Rio de Janeiro, 03 fev. 2005. Disponível em: <[http://www.blocosonline.com.br/entrevista/pop\\_artistas/Haddad.htm](http://www.blocosonline.com.br/entrevista/pop_artistas/Haddad.htm)>. Acesso em: 21 jun. 2011.

\_\_\_\_\_ em Entrevista exclusiva com o teatrólogo Amir Haddad. *O Jornal*, 21 set. 2009. Disponível em: <<http://www.ojornalonline.com.br/home/conteudo.asp?codigo=4444>>. Acesso em: 18 set. 2010.

\_\_\_\_\_. Entrevista em *Cuadernos del Tercer Mundo*, out. 1982. Acervo Tá na Rua.

\_\_\_\_\_. Depoimento citado em LUIZ, Macksen. O teatro vivo de Amir Haddad troca o certo pelo duvidoso. *Jornal do Brasil*, 7 mar. 1975.

Jacareí e Caraguá têm espetáculos. *Jornal Vale Paraibano*, 16 abr. 2005.

Grupo Tá na Rua abusa da liberdade em cena. *O Diário*, 17 dez. 2004.

LAMEGO, Cláudia. Pacotão de teatro com entrada franca. *O Globo*, 8 fev. 2004.

Praça pública é palco para espetáculo teatral. *Folha da Manhã*, 15 dez. 2005.

MICHALSKI, Yan. Em busca de um público que não vai ao teatro. O teatro está na rua. *Jornal do Brasil*, 16 set. 1980.

\_\_\_\_\_. Somando e conferindo. *Jornal do Brasil*, 21 maio 1974.

\_\_\_\_\_. É preciso fazer alguma coisa. *Jornal do Brasil*, 12 abr. 1982.

MININE, Rosa. Teatro político que atrai o povo. *A Nova Democracia*, n. 25, jul. 2005.

MOURA, Dalwton. Shakespeare cordelista. *Diário do Nordeste*, Caderno 3, 26 nov. 2006. Disponível em: <<http://diariodonordeste.globo.com/materia.asp?codigo=384712>>. Acesso em: 10 jun. 2011.

Praça pública é palco para espetáculo teatral. *Folha da Manhã*, 15 dez. 2004.

*Revista Tá na Rua*, ano 1, n. 1, Rio de Janeiro, jul. 2008.

SANTINI, Alexandre em Teatro político que atrai o povo. *A nova democracia*. 25 jul. 2005.

VAZ, Ana Lucia. *Artistas pela democratização da cidade*. 24 ago. 2010. Disponível em: <<http://www.renajorp.net/artista-pela-democratizacao-da-cidade/>>. Acesso em: 18 set. 2010.

### **Monografia, dissertações, artigo acadêmico e livro**

CARNEIRO, Ana Maria Pacheco. *Espaço cênico e comicidade: a busca de uma definição para a linguagem do ator* (Grupo Tá na Rua – 1981). 1998. 243 f. Dissertação (Mestrado em Teatro) – UniRio, Rio de Janeiro, 1998.

GOÉS, Antônio Lauro. *A criação coletiva: grupo Tá na Rua*. 1983. 230 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação/UFRJ, Rio de Janeiro, 1983.

MOREIRA, Jussara Trindade. *A pedagogia teatral do grupo Tá na Rua*. 2007. 145 f. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Centro de Letras e Artes/UniRio, Rio de Janeiro, 2007.

SANTINI, Alexandre. *Só o teatro salva!* Edição crítica, seleção e organização de documentos sobre a trajetória de Amir Haddad. 2004. 90 f. Monografia (Graduação em Artes Cênicas) – Centro de Letras e Artes/ UniRio, Rio de Janeiro, 2004.

SILVA, Noeli Turle da. O teatro de rua no Brasil: a primeira década do terceiro milênio. In: *Cadernos virtuais de pesquisa em artes cênicas*, 2009, p. 8. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/pesqcenicas/article/viewFile/743/680>>. Acesso em: 27 jan. 2011.

TURLE, Licko; TRINDADE, Jussara (orgs.). *Tá na Rua: teatro sem arquitetura, dramaturgia sem literatura e ator sem papel*. Rio de Janeiro: Instituto Tá na Rua, 2008.

### **Outros**

*Folder* de divulgação das oficinas Tá na Rua em Campos dos Goytacazes, 2004. Acervo Tá na Rua.

*Folder* de divulgação do evento 1964 – 2004: 40 anos de resistência cultural. Acervo Tá na Rua.

*Folder* de divulgação da oficina em Campos dos Goytacazes. Acervo Tá na Rua.

Nota de divulgação publicada no O Globo, 22 abr. 2005, p. 34.

Sinopse do enredo Unidos do Cabral. Acervo Tá na Rua.

## Bibliografia

- ABRANTES, Samuel. *Heróis e bufões: o figurino encena*. Rio de Janeiro: Ágora da Ilha, 2001.
- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *História: a arte de inventar o passado*. Ensaios de teoria da história. Bauru: Edusc, 2007.
- AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de M. (orgs.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Fundação Carlos Chagas, 1996.
- AVELAR, Alexandre de Sá. *A biografia como escrita da História: possibilidades, limites e tensões*, p. 157-171. Disponível em: <<http://www.ufes.br/ppghis/dimensoes/data/uploads/Dimensoes%2024%20-%207%20%20Alexandre%20de%20Sa%20Avelar.pdf>>. Acesso em: 23 jul. 2011.
- BADER, Wolfgang. *Brecht no Brasil: experiências e influências*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. 4. ed. São Paulo: Hucitec, 1999.
- BENTLEY, E. *O teatro engajado*. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1969.
- BERNARDET, Jean-Claude. In: CARVALHO, Sérgio de et al. *Atuação crítica: entrevistas da Vintém e outras conversas*. São Paulo: Expressão Popular, 2009, p. 50-62.
- BOAL, Augusto. *Que pensa você da arte de esquerda?* Disponível em: <<http://kuscholarworks.ku.edu/dspace/bitstream/1808/2191/1/latr.v03.n2.045-053.pdf>>. Acesso em: 11 dez. 2011.
- BORNHEIM, Gerd Alberto. *Brecht: a estética do teatro*. São Paulo: Graal, 1992.
- BRANDÃO, Tânia. Oficina: o trabalho da crise. In: BRANDÃO, Tânia; LIMA, Maria Lúcia de M.; CARRAVET, Luiza Maria. *Monografias 1979*. Rio de Janeiro, Inacen, 1979, p. 11-62.
- BRASIL. Ministério da Educação e Cultura. Serviço Nacional de Teatro. *Depoimentos VI*. Rio de Janeiro, 1982.
- BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- CARREIRA, André. *Teatro de rua (Brasil e Argentina nos anos 1980): uma paixão no asfalto*. São Paulo: Hucitec, 2007.

- CAVACO, Carlos. *Morrer pela pátria*. Rio de Janeiro: J. de Velle, 1937.
- CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.
- \_\_\_\_\_. *A invenção do cotidiano*. 1. Artes de fazer. 15. ed. Petrópolis: Vozes, 2008.
- CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa/Rio de Janeiro: Difel/Bertrand Brasil, 1990.
- \_\_\_\_\_. *A história ou a leitura do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.
- DENIS, Benoît. *Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre*. Bauru: Edusc, 2002.
- FERNANDES, Silvia. *Grupos teatrais: anos 70*. Campinas: Editora da Unicamp, 2000.
- FOUCAULT, Michel. Introdução. In: FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- GARCIA, Silvana. *Teatro da militância: a intenção do popular no engajamento político*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- GERVEREAU, Laurent. *Voir, comprendre, analyser les images*. Paris: La Découverte, 1994.
- GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- GOMBRICH, Ernest Hans. Da representação à expressão. In: GOMBRICH, Ernest Hans. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1995, p. 383-415.
- GOMES, Ângela de Castro. *A guardiã da memória*. Disponível em: <[http://cpdoc.fgv.br/producao\\_intelectual/arq/538.pdf](http://cpdoc.fgv.br/producao_intelectual/arq/538.pdf)>. Acesso em: 14 jul. 2011.
- GOMES, Dias. O engajamento é uma prática de liberdade. *Revista Civilização Brasileira*, Caderno Especial, n. 2, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968, p. 7-17.
- GOULART, João. Discurso proferido em 13 de março de 1964 na Central do Brasil. Disponível em: <<http://www.institutojoaogoulart.org.br/conteudo.php?id=31>> Acesso em: 13 jun. 2011.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- GUINSBURG, Jacó; PATRIOTA, Rosângela. Teatro brasileiro: uma longa história e alguns focos. In: BOTELHO, André; SCHWARCZ, Lilia Moritz (orgs.). *Agenda brasileira: temas de uma sociedade em mudança*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 504-517.

HAAG, Carlos. Décio de Almeida Prado é parte do teatro do país. *O Estado de S. Paulo*, 9 ago. 1997.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

HELIODORA, Bárbara. *O trabalho do crítico*. Disponível em: <<http://www.barbaraheliadora.com/frames.htm>>. Acesso em: 21 nov. 2011.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. 5. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

LEHMKUHL, Luciene. A História por entre artes e imagens. *ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte*, v. 8, n. 12, Uberlândia, jan./jun. 2006, p. 7 e 8.

\_\_\_\_\_. Fazer história com imagens. In: PARANHOS, Kátia; LEHMKUHL, Luciene; PARANHOS, Adalberto (orgs.). *História e imagens: textos visuais e práticas de leituras*. Campinas: Mercado de Letras, 2010, p. 53-70.

LOBERT, Rosemary. *A palavra mágica Dzi: uma resposta difícil de se perguntar – a vida cotidiana de um grupo teatral*. 1979. 278 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas/Unicamp, Campinas, 1979.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. *Festa no pedaço: cultura popular e lazer na cidade*. São Paulo: Hucitec/Unesp, 1998.

MARTIN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. 5. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.

MARTINS, Christian Alves. *Diálogos entre passado e presente: “Calabar: o elogio da traição”* (1973) de Chico Buarque e Ruy Guerra. 2007. 193 f. Dissertação (Mestrado em História) – UFU, Uberlândia, 2007.

MAUAD, Ana Maria. Através da imagem: fotografia e história interfaces. *Tempo*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, 1996. Disponível em: <[http://www.historia.uff.br/tempo/artigos\\_dossie/artg2-4.pdf](http://www.historia.uff.br/tempo/artigos_dossie/artg2-4.pdf)>. Acesso em: 15 jun. 2011, p. 1-15.

\_\_\_\_\_. O olhar engajado: fotografia contemporânea e as dimensões políticas da cultura visual. *ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte*, v. 10, n. 16, jan./jun. 2008, p. 33-50.

\_\_\_\_\_. *Sob o signo da imagem: a produção da fotografia e controle dos códigos de representação social da classe dominante, no Rio de Janeiro, na primeira metade do século XX*. 1990. 340 f. Dissertação (Mestrado em História) – UFF, Rio de Janeiro, 1990.

MENDONÇA, Renato. *Ói o teatro político aqui traveiz?* Disponível em: <<http://www.renatomendonca.com/blog.php>>. Acesso em: 21 nov. 2011.

MICELI, Sérgio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MONTEIRO, Rodrigo. *O nome Marighella*. Disponível em: <<http://teatropoa.blogspot.com/search/label/O%20amargo%20santo%20da%20purifica%C3%A7%C3%A3o>>. Acesso em: 21 nov. 2011.

MOREIRA, Eduardo. *Um espetáculo deve ser sempre avaliado pelos mesmos critérios e críticos?* Disponível em: <<http://www.jornaldeteatro.com.br/materias/colunas/199-um-espetaculo-deve-sempre-ser-avaliado-pelos-mesmos-criterios-e-criticos.html>>. Acesso em: 21 nov. 2011.

MOSTAÇO, Edécio. *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião*. São Paulo: Proposta Editorial, 1982.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. A figura caricatural do gorila nos discursos da esquerda. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 9, n. 5, jul./dez. 2007, 195-212.

NANDI, Ítala. *Oficina: onde a arte não dormia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PARANHOS, Adalberto. Política e cotidiano: as mil e uma faces do poder. In: MARCELLINO, Nelson C. (org.). *Introdução às Ciências Sociais*. 17. ed. Campinas: Papirus, 2010.

\_\_\_\_\_. Vozes dissonantes sob um regime de ordem-unida: música e trabalho no “Estado Novo”. *ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte*, v. 4, n. 4, Uberlândia, jun. 2002, p. 89-97.

\_\_\_\_\_. *Os desafinados: sambas e bambas no “Estado Novo”*. 2005. Tese de doutorado em História Social. São Paulo: PUC-SP, 2005.

PARANHOS, Kátia Rodrigues. *Mentes que brilham: sindicalismo e práticas culturais dos metalúrgicos de São Bernardo*. 2002. 374 f. Tese (Doutorado em História) – IFCH/Unicamp, Campinas, SP, 2002.

\_\_\_\_\_. O teatro operário entra em cena: duas versões do mundo do trabalho. *ArtCultura*, v. 4, n. 4, Uberlândia, 2002, p. 67-79.

\_\_\_\_\_. Teatro e trabalhadores: textos, cenas e formas de agitação no ABC paulista. *ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte*, v. 7, n. 11, Uberlândia, jul./dez. 2005, p. 101-115.

\_\_\_\_\_. Por uma literatura sem rancor: a “literatura proletária” estado-novista. In: PEREIRA, Victor Hugo Adler; PONTES, Geraldo (orgs.). *O velho, o novo, o reciclável Estado Novo*. Rio de Janeiro: De Letras, 2008, p. 69-80.

PEIXOTO, Fernando. Dramaturgia e grupo. *Máscara Revista de Teatro*, Ribeirão Preto, ano 2, n. 2, 1993.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, v. 2, n. 3, Rio de Janeiro, 1989, p. 3-15.

\_\_\_\_\_. Memória e identidade social. *Estudos Históricos*, v. 5, n. 10, Rio de Janeiro, 1992, p. 200-212.

PORTELLI, Alessandro. O que faz a história oral diferente. *Projeto História*, n. 14, São Paulo, Edusc, fev. 1997, p. 25-39.

\_\_\_\_\_. Tentando aprender um pouquinho: algumas reflexões sobre a ética na história oral. *Projeto História*, São Paulo, n. 15, 1997, p.13-49.

REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (orgs.). *O golpe e a ditadura militar: quarenta anos depois (1964-2004)*. Bauru: Edusc, 2004.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da tv*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

SEIXAS, Jacy Alves de. Percursos de memórias em terras de história: problemáticas atuais. In: BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia (orgs.). *Memória e (res)sentimento: indagações sobre uma questão sensível*. Campinas: Unicamp, 2004, p. 37-58.

SILVA, Armando Sérgio. *Oficina: do teatro ao te-ato*. São Paulo: Perspectiva, 1982.

SILVA, Erotilde Honório. *O fazer teatral: uma forma de resistência*. Fortaleza: Edições UFC, 1992.

SILVA, Roberta Paula Gomes. *Da encenação à publicação: o processo criativo de Bumba, meu queixada do grupo União e Olho Vivo*. 2010. 181 f. Dissertação (Mestrado em História) – UFU, Uberlândia, 2010.

SCHMIDT, Benito Bisso. *O patriarca e o tribuno: caminhos, encruzilhadas, viagens e pontes de dois líderes socialistas – Francisco Xavier da Costa (187?-1934) e Carlos Cavaco (1878-1961)*. 2002. 625 f. Tese (Doutorado em História) – IFCH/Unicamp, Campinas, 2002.



SIRINELLI, Jean-François. A geração. *In*: BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia (orgs.). *Memória e (res)sentimento*: indagações sobre uma questão sensível. Campinas: Unicamp, 2004, 131-138.

THOMPSON, Edward Palmer. *Costumes em comum*: estudos sobre a cultura popular tradicional. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

TONELLI, Bayard. *Dzi 'in 'verso*. Rio de Janeiro: Ibis Libris, 2008.

TROTTA, Rosyane. *Paradoxo do teatro de grupo*. 1995. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Centro de Letras e Artes/UniRio, Rio de Janeiro, 1995.

TURLE, Licko; TRINDADE, Jussara (orgs.). *Teatro de rua no Brasil*: a primeira década do terceiro milênio. Rio de Janeiro: E-papers, 2010.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura e sociedade*: 1789-1950. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1969.

\_\_\_\_\_. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

\_\_\_\_\_. *Tragédia moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.