

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA**

**INSTITUTO DE HISTÓRIA**

**RENATA SILVA DE OLIVEIRA GALVÃO**

*“Teatro sem arquitetura:” as Brincadeiras do grupo Tá na Rua  
(1980-1983)*

Uberlândia  
Março/2012

RENATA SILVA DE OLIVEIRA GALVÃO

*“Teatro sem arquitetura:” as Brincadeiras do grupo Tá na Rua (1980-1983)*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação  
em História da Universidade Federal de Uberlândia, como  
requisito para obtenção de título de Mestre em História.

Orientação: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup>. Kátia Rodrigues Paranhos.

Uberlândia  
Março/2012

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

---

G182t Galvão, Renata Silva de Oliveira, 1982-  
Teatro sem arquitetura : as brincadeiras do grupo Tá na Rua (1980-1983) / Renata Silva de Oliveira Galvão. - Uberlândia, 2012.

137 f. : il.

Orientadora: Kátia Rodrigues Paranhos.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia,  
Programa de Pós-Graduação em História.  
Inclui bibliografia.

1. História - Teses. 2. Teatro - Aspectos políticos - Teses. 3. Cultura popular - Teses. 4. Identidade social - Teses. I. Paranhos, Kátia Rodrigues. II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em História. III. Título.

CDU: 930

---

RENATA SILVA DE OLIVEIRA GALVÃO

*“Teatro sem arquitetura:” as Brincadeiras do grupo Tá na Rua (1980-1983)*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação  
em História da Universidade Federal de Uberlândia, como  
requisito para obtenção de título de Mestre em História.

Banca Examinadora:

---

Prof.<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Kátia Rodrigues Paranhos

(Orientadora / Inhis-UFU/MG)

---

Prof. Dr. Emerson Dionísio Gomes de Oliveira

(UnB-DF)

---

Prof. Dr. Newton Dângelo

(Inhis-UFU/MG)

## **DEDICATÓRIA**

Ao César Augusto,  
meu marido e meu companheiro,  
que teve muita paciência comigo durante todo o percurso  
da pesquisa e da produção deste texto.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço primeiramente à minha orientadora, professora doutora Kátia Rodrigues Paranhos, que acreditou nesta jornada.

Aos professores doutores Florisvaldo Paulo Ribeiro Júnior, Luciene Lehmkuhl e Newton Dângelo que deram indicações precisas e o norte necessário para os rumos desta pesquisa.

Aos amigos e parceiros desta jornada, Lígia Perini, Poliana e Roberto Camargo, que contribuíram com importantes reflexões neste trabalho.

Aos ex-integrantes e aos atuais integrantes do grupo Tá na Rua, que foram receptivos e atenciosos no fornecimento de fontes para essa pesquisa.

À minha família, em especial aos meus pais pela paciência e pelo apoio, ao longo desses dois anos de pesquisa.

## **RESUMO**

Este trabalho investiga o grupo teatral Tá na Rua nos primeiros anos de formação (1980 a 1983) com o objetivo de entender a elaboração e consolidação de uma identidade que se intitula popular. Com essa análise procuro desvelar o posicionamento político do grupo num debate que se inseri nas concepções de resistência cultural do pós-1964. Para tanto, atenho-me ao roteiro do espetáculo as *Brincadeiras*, que foi construído para as apresentações de rua. Com essa pesquisa tentei visualizar e compreender o processo histórico impresso na composição artística do grupo dando luz as trajetórias de atores que se propuseram “romper” com o circuito do teatro das salas fechadas e “inaugurar” um teatro alternativo que remonta uma cultura popular no âmbito da busca incessante de se aproximar de um público alvo, e é reconhecido pelo grupo como o “povo brasileiro.”

**Palavras-chave:** história, teatro, cultura popular, política e identidade

## **ABSTRACT**

This work investigates the theatrical group "Tá na Rua" in the early formative years (1980 to 1983) in order to understand the development and consolidation of an identity which is called popular. With this analysis I try to unveil the group's political position in a debate that is inserted in the concepts of cultural resistance of the post-1964. For that, I'll stick to the script of the show "As Brincadeiras", which was built for street performances. With this research I tried to visualize and understand the historical process printed on the artistic composition of the group giving birth to the trajectories of actors who proposed "break" with the circuit of the rooms of the theater closed and "inaugurate" an alternative theater that dates back a popular culture in the relentless pursuit of approaching a target, and is recognized by the group as the "Brazilian people."

**Keywords:** history, theater, popular culture, politics and identity

## **LISTA DE ILUSTRAÇÕES**

Figura 01 .....	<b>23</b>
Figura 02 .....	<b>26</b>
Figura 03 .....	<b>29</b>
Figura 04 .....	<b>30</b>
Figura 05 .....	<b>34</b>
Figura 06 .....	<b>86</b>
Figura 07 .....	<b>87</b>
Figura 08 .....	<b>92</b>
Figura 09 .....	<b>122</b>

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>09</b>
<b>“A chegada”: do início de um espetáculo para o começo de uma história .....</b>	<b>22</b>
1.1- A roda abre-se: inicia o espetáculo .....	23
1.2- Dos cenários das salas fechadas às ruas .....	35
1.3- Das ruas às oficinas: o grupo alternativo se institucionaliza .....	52
<b>“O Desfile”: trajetórias pessoais na construção máscaras/personagens .....</b>	<b>58</b>
2.1- Amir Haddad o apresentador/narrador, o ator em meio o personagem .....	60
2.2- Ana Carneiro e a <i>mulher-que-não-fala</i> .....	74
2.3- Arthur Faria em o anti-herói: <i>o homem-que-coça-o-saco-e-mastiga-palito</i> .....	81
2.4- Rosa Douat em a <i>mulher-que-sofre</i> .....	83
2.5- Ricardo Pavão em o <i>negro do grupo</i> .....	87
2.6- Lucy Mafra é a <i>mulher-que-grita-rodopia-e-cai</i> .....	88
2.7- Sérgio Luz, o <i>homem-que-salta</i> .....	91
2.8- Betina Waissman é a <i>mulher-que-se-vira</i> .....	93
2.9- Marilena Bibas e José Gondim .....	94
2.10- A construção de uma imagem: o que se escreveu e o que se leu sobre o Tá na Rua .....	94
<b>“Teatralizações”: a arte de contar histórias .....</b>	<b>101</b>
3.1- Entre piadas e risos se forja uma linguagem teatral.....	102
3.1. 1- A <i>bandida</i> .....	104
3.1. 2- A <i>namorada e o namorado</i> .....	106
3.2- O <i>Campônio</i> : entre a música e o popular .....	112
3.3- A <i>Família Tá na Rua</i> .....	118
<b>Considerações finais .....</b>	<b>126</b>
<b>Fontes.....</b>	<b>129</b>
<b>Bibliografia.....</b>	<b>132</b>

## Introdução

O objeto desta pesquisa de mestrado é o grupo teatral Tá na Rua, que surgiu na cidade do Rio de Janeiro em 1980, sob a coordenação de Amir Haddad, e estabeleceu sede na Lapa. Venho estudando este grupo desde minha graduação. No trabalho de conclusão de curso me centrei em realizar uma reconstrução da trajetória profissional de Amir Haddad até a concepção da trupe. Minha análise focava exclusivamente os fatores preponderantes para a formação do Tá na Rua. Acredito que o início do grupo deve ser interpretado a partir de quatro momentos distintos que se tornaram peças fundamentais para sua constituição.

O primeiro momento marcante foi em 1974, quando Haddad dirigiu o espetáculo *Somma ou Os melhores anos de nossas vidas* e começou a desenvolver questões acerca do trabalho coletivo. O grupo era composto por atores do Conservatório de Teatro e ex-integrantes do Comunidade — conjunto de artistas também comandado por Haddad no final da década de 1960. Esse trabalho foi interrompido pela censura da ditadura militar.<sup>1</sup>

O segundo episódio foi a formação do Grupo Niterói (1975-1980) de teatro, integrado por atores oriundos do *Somma* e liderados por Haddad. Eles se reuniam na sala do Diretório Central dos Estudantes (DCE) da Universidade Federal Fluminense (UFF) e, vivendo um período de regime militar, em que inúmeras medidas políticas proibitivas restringiam a liberdade de expressão, buscaram refletir sobre a realidade política e cultural do Brasil. Esses artistas realizaram importante pesquisa de linguagem teatral que se desenvolveu por meio da peça *Morrer pela pátria*, de Carlos Cavaco (1936). Em 1977, o Niterói começou a promover ensaios abertos, mantendo contato direto com o público, sem separação entre palco e plateia. Esse trabalho foi relevante como suporte teórico para delinear posteriormente o caráter cênico do Tá na Rua. Segundo Ana Carneiro (ex-integrante do grupo), o Niterói é a raiz geradora do Tá na Rua.<sup>2</sup>

Considero 1979 como a terceira parte desse “quebra-cabeça”, com situações que aproximaram os futuros integrantes do Tá na Rua. Em paralelo aos trabalhos do Grupo

---

<sup>1</sup> Esses dados foram recolhidos da dissertação da Ana Carneiro. CARNEIRO, Ana Maria Pacheco. *Espaço cênico e comicidade: a busca de uma definição para a linguagem do ator (Grupo Tá na Rua – 1981)*. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Centro de Letras e Artes/UniRio, Rio de Janeiro, 1998. Porém, a delimitação desses momentos como partes integrantes de um processo de formação do grupo é uma interpretação minha.

<sup>2</sup> *Idem, ibidem.*

Niterói, Amir Haddad ministrou um curso com cordéis<sup>3</sup> no Teatro dos Quatro. Concluídas as atividades, alguns alunos quiseram continuar com Haddad e, para isso, negociaram, com a prefeitura da cidade do Rio de Janeiro, espetáculos que eram apresentados em praças, ruas e favelas.<sup>4</sup>

O último e definitivo momento aconteceu em 1980, quando o Grupo Niterói entrou em crise por causa de discordâncias em relação à montagem da peça *Morrer pela pátria*. Em abril daquele ano, alunos do curso que Haddad ministrou no Teatro dos Quatro (Lucy Mafra, Marilena Bibas e Rosa Douat) e remanescentes do Niterói (Amir Haddad, Ana Carneiro, Artur Faria e Betina Waissman), junto com Ricardo Pavão e José Carlos Gondin, uniram-se para formar o Tá na Rua.<sup>5</sup>

Desde 1980, na extensa trajetória de trinta e dois anos, o Tá na Rua conta com uma vasta lista de apresentações que de certa forma delineia um roteiro histórico de acontecimentos. Nos primeiros anos, de 1980 a 1983, o Tá na Rua focou na consolidação de uma identidade que se propunha popular com as encenações das *Brincadeiras*.<sup>6</sup>

Já com quatro anos de experiências, em 1984 o grupo elaborou o espetáculo *Masculino e feminino – a ópera*, que, com uma antologia de músicas eleitas como populares, propôs-se a compor um panorama das relações entre homens e mulheres. No ano seguinte, o Tá na Rua focou na montagem do texto *Morrer pela pátria*, no Teatro Villa-Lobos no Rio de Janeiro. Entre 1985 e 1989, permaneceu centrado nas apresentações de rua.<sup>7</sup>

Em 1990 o grupo realizou o espetáculo *Uma casa brasileira, com certeza*, de Wilson Sayão — peça com a qual conquistou o prêmio Shell de melhor autor teatral. Nos anos seguintes, o Tá na Rua se empenhou na elaboração e exibição de *Para que servem os pobres*, trabalho realizado na rua e inspirado no ensaio antropológico do norte-americano Herbert Gans, que discute a importância dos pobres nas sociedades capitalistas.<sup>8</sup>

Posteriormente, em 1993, apresentou-se nas ruas com *Febeapá – Festival de besteiras que assola o país*, baseado em artigos jornalísticos de Sérgio Porto. No período natalino, a partir dos anos que se seguiram, desenvolveu o auto de natal *Meu caro jumento*, a partir dos

---

<sup>3</sup> Esse material de cordéis do Grupo Niterói foi cedido a Amir Haddad pelo Grupo de Teatro Livre da Bahia.

<sup>4</sup> Cf. CARNEIRO, Ana Maria Pacheco, *op. cit.*

<sup>5</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>6</sup> Breve histórico do grupo. Texto encontrado no acervo Tá na Rua, no Instituto Tá na Rua, Lapa, Rio de Janeiro.

<sup>7</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>8</sup> *Idem, ibidem.*

poemas do autor nordestino Patativa do Assaré. As apresentações narravam o nascimento de Jesus Cristo na ótica do jumento que transportou José, Maria e seu filho na fuga para Belém.<sup>9</sup>

Em 2002 o grupo encenou *A revolta de São Jorge contra os invasores da lua*, texto de Erotildes Miranda dos Santos que tem como referência a literatura de cordel. O enredo trata da invasão da lua por astronautas norte-americanos e o embate com São Jorge, o santo guerreiro, discutindo a corrida armamentista do período da Guerra Fria. Desde 2004 vem trabalhando o espetáculo *Dar não dói, o que dói é resistir*, com roteiro elaborado para as apresentações de rua e que remonta alguns fatos da resistência cultural da época da ditadura militar de 1964-1985.<sup>10</sup>

Nessa trajetória, muitos atores compuseram a trupe e o único que se mantém desde a formação inicial é o seu coordenador e diretor Amir Haddad. Os primeiros integrantes são reconhecidos pelos atuais participantes como a primeira geração do Tá na Rua e é justamente nessa primeira composição que me atenho. Quando estreou no cenário cultural brasileiro, o grupo era formado por Haddad, Ana Carneiro, Artur Faria, Rosa Douat, Ricardo Pavão, Lucy Mafra, Sérgio Luz e Betina Waissman.<sup>11</sup>

Meu interesse pela primeira fase do Tá na Rua (entre 1980-1983) se justifica por entender que foi nesse momento que ele procurou construir e consolidar uma identidade associada a um teatro popular. Nessa direção, analiso como o grupo se colocou politicamente no debate em torno de uma resistência cultural no pós-1964 e como elaborou mecanismos de aproximação com o público das camadas menos favorecidas economicamente, cunhando, dessa forma, uma imagem de teatro popular.

Para compreender a linguagem teatral<sup>12</sup> do Tá na Rua nessa etapa inicial, abordo a apresentação das *Brincadeiras*, pois acredito que esta análise permite perceber a concepção de popular para o grupo, além de visualizar como a escolha de ir para as ruas se inseriu no movimento de resistência cultural próprio desse período histórico.

O roteiro de *Brincadeiras* foi elaborado a partir das experiências do grupo com as apresentações abertas.<sup>13</sup> Quando decidiu ir para as ruas, a intenção inicial era trabalhar com

---

<sup>9</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>10</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>11</sup> Cf. CARNEIRO, Ana Maria Pacheco, *op. cit.*

<sup>12</sup> Utilizo esta expressão para me referir às maneiras desenvolvidas/elaboradas/ressignificadas pelo Tá na Rua na tentativa de estabelecer uma comunicação com o público que encontrava nas ruas.

<sup>13</sup> A palavra “abertas” se refere às apresentações teatrais em locais que não foram destinados para esse tipo de manifestação artística.

cordéis. A escolha se pautava na ideia de que para fazer um teatro popular deveriam ser utilizados textos que o grupo considerava herança desse legado.

Por isso, no primeiro ano (1980), em junho na cidade de Brasília e em setembro no Largo da Carioca (RJ), a trupe tentou apresentar, respectivamente, *A revolta de São Jorge contra os invasores da lua* e *A moça que beijou um jumento pensando que era Roberto Carlos*, de Gilson da Cruz, baseado na literatura de cordel. Essas atividades foram importantes para que os atores percebessem a dificuldade de realizar espetáculos de textos longos, porque o espaço da rua é passível de muitas interferências e o público, “transitório”. Seria necessário, então, trabalhar com pequenos quadros, rápidos e de fácil compreensão.<sup>14</sup>

Foi com essa proposta que se consolidou nos trabalhos de rua, entre 1980 e 1983, uma linguagem que foi comumente descrita pelos componentes do grupo como as *Brincadeiras*. A apresentação era marcada por pequenos quadros compostos basicamente de quatro estágios. A primeira parte era a *Chegada*, indicada pela música *Ói nós aqui traveis*, que se tornou o hino do Tá na Rua. Depois era a vez do *Desfile*, quando cada um dos atores se apresentava com a sua *máscara/personagem*: Lucy Mafra era a *mulher-que-grita-rodopia-e-cai*; Rosa Douat, a *mulher-que-sofre*; Betina Waissman, a *mulher-que-se-vira*; Ana Carneiro, a *mulher-que-não-fala*; Artur Faria, o *homem-que-coça-o-saco-e-mastiga-palito*, e Sérgio Luz, o cigano que foi roubado quando uma criança de classe média pretendia transformá-lo num bancário, mas que volta às suas origens e se torna o *homem-que-salta*. Acompanhando essa turma, Amir Haddad desempenhava o papel do apresentador/narrador.<sup>15</sup>

Na sequência vinham as *Teatralizações*, que eram dramatizações coletivas de piadas (*do namorado e da namorada; a bandida, a índia, o campônio ou como ama o homem brasileiro, os homens e as mulheres ou como sente o homem brasileiro*), e o número da *Família Tá na Rua*. Os atores finalizavam a apresentação despedindo-se do público com a mesma música cantada no início do espetáculo.<sup>16</sup>

Em 1981 o Tá na Rua aprovou um projeto junto à Fundação Nacional de Artes (Funarte) e passou a receber apoio financeiro para pesquisa teatral. Impulsionado pelos recursos públicos, o grupo, além das apresentações de rua, inaugurou o espaço das Oficinas no Teatro Casa do Estudante Universitário (CEU), onde eram desenvolvidos estudos sobre a interpretação do ator. Nesse ambiente os integrantes se reuniam para estudar vários textos

<sup>14</sup> Informações retiradas de documentos arquivados no Acervo do Tá Na Rua.

<sup>15</sup> Cf. CARNEIRO, Ana Maria Pacheco, *op. cit.*

<sup>16</sup> *Idem, ibidem.*

teatrais, de dramaturgos internacionalmente conhecidos, como Bertolt Brecht, por exemplo. O local também era usado para ministrar cursos gratuitos de teatro para a comunidade. A partir desse momento, pode-se considerar que o grupo se oficializou; afinal, os recursos financeiros exigiram procedimentos administrativos e com isso foram delimitados horários e funções específicas, haja vista a necessidade de prestação de contas.

Assim, nos quatro anos iniciais, o grupo esteve focado em atividades estimuladas pelo dinamismo dos espaços abertos e submerso em pesquisas teórico-metodológicas de interpretação cênica nas oficinas fechadas. Para abranger os debates sobre “teatro inovador”, penso o Tá na Rua, em sua primeira geração, a partir do roteiro que foi utilizado no período de 1980 a 1983. Pretendo captar, nas escolhas e nos discursos presentes nesse enredo, as motivações políticas dentro do panorama de resistência cultural da época.

A linguagem do grupo nasceu querendo distanciar-se do enquadramento do espaço fechado e também da rispidez do teatro militante. Então, os jovens atores foram às ruas para encontrar formas divertidas e irreverentes de tratar de conteúdos que muitas vezes entristeciam a todos.<sup>17</sup>

Não foi por acaso que os espetáculos receberam o nome de *Brincadeiras*. Como disse o próprio Amir Haddad, fundador e atual diretor do grupo:

Associar teatro com prazer, festa, transformação, mistério e magia é uma coisa muito viva dentro de mim. Eu nunca tive vontade de fazer uma peça em que as pessoas se sentissem deprimidas ao sair do teatro, nunca. Mesmo falando da realidade mais dura, mais difícil, mais incontornável, eu sempre acho que você tem que sair dali com uma esperança de que aquilo possa ser modificado.<sup>18</sup>

Mesmo tendo atuado no grupo Oficina<sup>19</sup>, Haddad acredita que o teatro provocativo que ataca diretamente o espectador é um problema, visto que é fundamental conseguir manter

---

<sup>17</sup> Ressalto que essas duas dimensões, forma e conteúdo, são pensadas de maneira indissociável, considerando que as práticas teatrais só podem ser compreendidas em seu todo, pois, ao mesmo tempo em que as formas de transmissão utilizadas pelo grupo se aglutinam aos conteúdos de visualização política da arte, as práticas específicas de transmissão impulsionam a elaboração de uma visão política ligada ao recorte espacial e temporal desses sujeitos.

<sup>18</sup> FARAH, Luciana. Entrevista com Amir Haddad, 1998. Disponível no acervo do Tá na Rua.

<sup>19</sup> O Oficina é um grupo de teatro fundado em 1958 por alunos da Escola de Direito do Largo do São Francisco. Segundo Jussara Moreira, o Oficina ressaltava uma forma teatral provocativa em relação ao público, realizando uma forte crítica à sociedade burguesa. Em 1961, Amir Haddad se desligou do Teatro Oficina, motivado por uma discordância com os procedimentos cênicos implantados por José Celso Correa. Ver MOREIRA, Jussara Trindade. *A pedagogia teatral do Grupo Tá na Rua*. 2007. 140 f. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Centro de Letras e Artes/UniRio, Rio de Janeiro, 2007.

um bom relacionamento com o público, mesmo quando se questiona a sociedade. A crítica ao Oficina se baseia na concepção de um teatro festivo. Para o dramaturgo, era essencial que a apresentação cênica causasse uma sensação boa na plateia. O público tem que sair do espetáculo feliz, mesmo quando este traz reflexões sobre a dura realidade; o teatro deve trazer a “esperança” de mudança.

Para pensar a relação entre teatro e política de maneira histórica é necessário enfrentar a interdisciplinaridade de duas áreas do conhecimento: história e teatro. Isso porque as obras de arte se tornam legítimas como documentos para a pesquisa histórica, pois, segundo o historiador francês Marc Bloch, “a diversidade dos testemunhos históricos é quase infinita. Tudo que o homem diz ou escreve, tudo que fabrica, tudo que toca pode e deve informar sobre ele”.<sup>20</sup>

A variabilidade de testemunhos artísticos possibilitou que os historiadores encontrassem no processo cultural um caminho de estudo, a partir de uma compreensão do imaginário, percebendo as construções de símbolos, representações, práticas culturais e apropriações — tudo isso traz embutida uma historicidade própria de determinada época.<sup>21</sup>

Desse modo, com olhar atento às produções e manifestações culturais, os historiadores perceberam no teatro um instigante objeto de estudo, como destaca Roger Chartier na obra *Do palco à página*. O autor salienta que o espetáculo teatral é um espaço enriquecedor de interlocução, traz à luz os interesses e tensões que circundam o fazer político-cultural de uma dada historicidade e acentua que “a historicidade de um texto vem, ao mesmo tempo, das categorias de atribuição, de designação e de classificação dos discursos peculiares à época e ao lugar a que pertencem, e dos seus próprios suportes de transmissão.”<sup>22</sup>

Assim, assumir o teatro como fonte nos permite analisar a história a partir do processo cultural, o que implica conhecer um pouco sobre essa tipologia artística. A própria palavra “teatro” possibilita pensar, no mínimo, em dois significados, como afirma Sábato Magaldi na obra *Iniciação ao teatro*. De acordo com o autor, o termo pode remeter ao espetáculo artístico em si, que é transmitido para o público por intermédio do ator, bem como para o espaço físico onde ocorrem as apresentações.

---

<sup>20</sup> BLOCH, Marc. *Apologia da história ou o ofício de historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002, p. 79.

<sup>21</sup> Ver a obra de CHARTIER, Roger. *À beira da falésia: a história entre certezas e inquietudes*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002.

<sup>22</sup> CHARTIER, Roger. *Do palco à página*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002, p. 11.

Quando se pensa na expressão teatral é importante ater-se à complexidade dessa forma artística. Segundo Magaldi, o teatro é composto por uma tríade (ator, texto e público) possuidora de um caráter de síntese que une e ao mesmo tempo ressignifica várias outras expressões artísticas, mostrando assim toda a sua originalidade.<sup>23</sup>

A historiografia contemporânea que se propõe a explorar o binômio história e teatro, mesmo que ainda tímida, procura abrir novos caminhos, sem se prender apenas aos textos das peças, preocupando-se em observar também as especificidades da linguagem teatral (música, figurino, cenografia, arquitetura). Há que se considerar, nesse contexto, o aspecto transitório dessa arte, que se desfaz a cada fim de espetáculo: o que resta daquele momento “mágico” são fragmentos em suspenso na memória do espectador.

Sábato Magaldi enfatiza o caráter efêmero da arte teatral, argumentando que uma apresentação nunca será igual à outra, porque as interpretações dos atores, o público, o momento se modificam a cada novo espetáculo. Portanto, ater-se apenas ao texto da peça significa perder a completude dessa manifestação artística.<sup>24</sup>

Ademais, ao visualizar toda a dinâmica que o espaço cênico fornece<sup>25</sup>, observa-se uma inevitável interação de ideias que justifica a importância dessa expressão da arte como meio para compreensão de um momento histórico e as tensões sociais nele presentes. Afinal, esse é o espaço em que o homem dialoga com dois extremos completamente opostos, a ficção e a realidade, intensificando embates e reflexões que expõem maneiras subjetivas de construir a realidade social.

Entendo que, para abstrair do teatro informações de um momento histórico, é preciso entender essa arte em sua completude, transcender a análise do texto e explorar os contornos de uma síntese artística. Voltando o olhar para esse espaço complexo e diversificado das artes cênicas, aos poucos são desvelados conflitos e tensões sociais, principalmente quando o espetáculo é exibido em locais públicos.

Acredito que compreender esse processo específico do Tá na Rua permitirá visualizar o debate da resistência cultura do pós-1964. Isso porque o grupo, impregnado com ideias da

<sup>23</sup> MAGALDI, Sábato. *Iniciação ao teatro*. São Paulo: Buriti, 1965.

<sup>24</sup> *Idem, ibidem*.

<sup>25</sup> A expressão espaço cênico se refere ao local onde acontece o teatro, que tanto pode ser aquele delimitado por estruturas físicas das salas de teatro como os limites construídos nas apresentações abertas, como aquelas do Tá na Rua, em que os atores formam uma roda delimitando o espaço da cena. Porém, apesar de o espaço cênico ser amplo e englobar qualquer espaço de apresentação, isso não significa que o local não possa se diferenciar quanto à sua natureza. As salas fechadas possuem particularidades, como delimitações físicas que determinam onde é palco, onde fica o público, a iluminação, a sonoplastia, enquanto o local aberto possui outras singularidades, como um público em trânsito e interferências externas (do movimento da rua).

contracultura, foi para as ruas à procura do público que considerava popular, para nele se inspirar e elaborar um teatro também popular.

Essa busca de “novos” espaços, principalmente voltado à periferia das grandes cidades, configurava o cenário teatral brasileiro desde a década de 1950 com o Grupo Arena e os trabalhos realizados por Augusto Boal em São Paulo. Nos anos 1960 podem ser destacados os Centros Populares de Cultura (CPC) no Rio de Janeiro, que iam para as ruas apresentar textos curtos e didáticos de cunho social.

A obra de Silvana Garcia identifica algumas experiências de grupos teatrais que procuraram novos espaços para o fazer teatral em São Paulo na década de 1970.<sup>26</sup> Um deles é o Núcleo Expressão de Osasco, idealizado e organizado por Rubens Pignatari e Ricardo Dias, que surgiu na periferia de São Paulo. Com existência curta, de apenas três anos (1966 a 1969), num caminho inverso ao da maioria de grupos teatrais da época, saiu do subúrbio para o centro da cidade em busca de visibilidade.

O Teatro Alegria dos Pobres, fundado em 1974 sob a direção de Beatriz Tragtenberg, dedicou-se a pesquisar a cultura popular, por meio da literatura de cordel, e tinha um sentido mais pedagógico. Garcia destaca, na década de 1980, o Grupo Forja. Formado por trabalhadores, dirigido por Tin Urbinati e ligado ao Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema, apresentava pequenos esquetes de rua com temáticas sociais em assembleias e atividades culturais do sindicato.

A tendência de exploração de novos espaços de apresentação e de aproximação com o público não se resumia ao circuito do Rio de Janeiro e São Paulo. Para percebermos essa ampliação de abordagem, podemos citar também o livro *O fazer teatral: forma de resistência*, de Erotilde Honório Silva<sup>27</sup>, que trata da trajetória do grupo teatral Grita, criado em 1973 na cidade de Fortaleza por estudantes da Universidade Federal do Ceará (UFC) e recém-graduados do curso de arte dramática. A trupe ia para as periferias da capital na busca da cultura regional e da proximidade com os problemas da realidade social da população. Outra experiência interessante no Nordeste é a do Grupo Imbuça em Aracaju (SE), formado em 1978, que também se volta para a literatura de cordel, bem como para festas da cultura popular nordestina.

---

<sup>26</sup> GARCIA, Silvana. *Teatro da militância: a intenção do popular no engajamento político*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

<sup>27</sup> SILVA, Erotilde Honório. *O fazer teatral: forma de resistência*. Fortaleza: EUFC, 1992.

Assim, desde os anos 1950 é verificado, no campo das artes cênicas brasileiras, um direcionamento para as periferias, habitadas por uma população que geralmente não tem condições financeiras de frequentar as grandes salas de teatro. Com esse foco, os movimentos teatrais de resistência se organizavam para encontrar alternativas que os aproximasse desse público. Segundo Garcia, eles foram herdeiros de um panorama anterior historicamente construído.

As experiências de teatro popular surgidas a partir da segunda metade do século passado introduzem alguns elementos fundamentais que irão informar as propostas de teatro popular contemporâneas, embora ainda de forma muito embrionária e dispersa. São experiências motivadas principalmente pelo anseio de popularização do espetáculo teatral, no sentido de seu alcance, e se valem ainda de uma dramaturgia alheia aos conteúdos específicos da problemática de classe e da classe operária em particular, bem como reproduzem procedimentos cênicos tradicionais, sem uma proposta mais definida de reformulação de linguagem.<sup>28</sup>

No início de sua obra, Garcia informa como a Europa, no final do século XIX, estava fervilhando de movimentos culturais com tendências de popularização artística. A autora acentua que, naquele momento, o teatro ainda não havia se configurado com propostas definidas de resistência e/ou militância social e aponta a existência de dois movimentos na dramaturgia europeia, o profissional e o amador. Destaca que justamente a junção desses dois elementos iria promover a formação de um projeto cultural engajado que, inicialmente, “não apareceu com clareza de propósitos nem definição ideológica senão paulatinamente, forjado ao longo do processo de maturação de um movimento político particular, que leva primeiro à eclosão da Revolução Russa e, depois, à luta por sua consolidação.”<sup>29</sup>

Com a formação dos chamados teatros de agitação, o teatro engajado adquiriu importante espaço no âmbito político, na luta revolucionária, delineando intenções nítidas de mudanças sociais. Silvana Garcia apresenta um histórico aprofundado sobre o desenvolvimento dos *agitprop* na Rússia e nos demais países da Europa, destacando importantes grupos que desempenharam um intenso papel nesse processo histórico.

A autora desenvolve análise na tentativa de compreender “a matriz histórica do teatro de natureza política” e afirma:

---

<sup>28</sup> GARCIA, Silvana, *op. cit.*, p. 1.

<sup>29</sup> *Idem, ibidem*, p. 3.

O vínculo direto com o programa político-econômico do Governo — aqui fundido com a figura do Partido — e a inserção no seio do processo de organização do movimento operário são moldes que informam historicamente o teatro de agitação e propaganda durante essa primeira década da Revolução Russa.<sup>30</sup>

Sobre a formação dos princípios do teatro político, Garcia salienta que “tanto na URSS quanto nos países capitalistas, em especial a Alemanha, o teatro militante e o *agitprop* nascem e se desenvolvem compelidos por uma situação política e objetivando se afirmar como manifestação legítima de cultura das classes trabalhadoras.”<sup>31</sup> Podemos observar então, nessa análise, o diálogo que a arte e a política estabelecem.

A relação entre arte e política foi focalizada por Maria Elisa Cevasco no prefácio de *Panorama do rio vermelho*, no qual salienta que a autora do livro, Iná Camargo Costa, acredita ser impossível desvincular as apresentações artísticas das ações políticas e explicita a inesperada aproximação que Costa faz entre teatros militantes e os grandes cânones do teatro mundial, dizendo que “políticas são todas as peças: a crítica é que escolhe o epíteto para separar as que não lhe interessa, por razões igualmente políticas [...].”<sup>32</sup> Sendo assim, no bojo do espaço cênico sempre estarão presentes as questões políticas, mesmo quando as peças não se proponham a focar os problemas sociais. O simples fato da escolha por se omitir pode ser considerado uma ação política.

Para desvelar as questões políticas nas apresentações de rua desenvolvidas pelo Tá na Rua, parto do espetáculo para perceber referências e inferências estabelecidas pelo grupo sobre o momento vivido. Pautando-me no roteiro de exibições feitas entre 1980 e 1983, observo quatro números (*Chegada, Desfile, Teatralizações e Despedida*) específicos, possíveis de serem trabalhados separadamente.

Esta dissertação está organizada em três capítulos que fazem referência às partes nas quais se divide esse roteiro. No primeiro, intitulado *A Chegada*, atenho-me ao começo do espetáculo *Brincadeiras*, quando era cantada a música *Ói nós aqui traveis* (Geraldo Blota/Joseval Peixoto). Analiso a concepção de *Chegada* no viés da aproximação do grupo com o público, propiciado pelos espetáculos de rua, focando o espaço, os espectadores e as especificidades do teatro de rua.

---

<sup>30</sup> *Idem, ibidem*, p. 19.

<sup>31</sup> *Idem, ibidem*, p. 77.

<sup>32</sup> CEVASCO, Maria Elisa. Prefácio. In: COSTA, Iná. *Panorama do rio vermelho: ensaios sobre teatro norte-americano moderno*. São Paulo: Nankin Editorial, 2000, p. 15.

Observo que o início do espetáculo era representado no discurso do grupo como o encontro com o popular, logo, tento compreender o que o Tá na Rua pensava sobre cultura popular, retomando debates teóricos sobre este tema.

Selecionei duas fotografias publicadas no livro *Tá na Rua*, produzido pelo grupo em 1983, e republicadas em 2008. A partir do cruzamento de informações dos textos escritos e visuais procurei interpretar as imagens utilizadas para representar esse momento específico e a maneira pela qual elas foram ressignificadas, ganhando novos sentidos na reprodução de 2008.

Para analisar esses textos iconográficos, apoio-me na concepção de que a imagem pode ser compreendida como um documento histórico. Cabe salientar que, mesmo com as novas abordagens historiográficas que ampliaram o conceito de documento, ainda é escassa a bibliografia que trata da análise de imagens fotográficas.

A maior parte da bibliografia existente refere-se ao estudo das técnicas da fotografia que reconstitui a sua história. Proliferam, ainda, os estudos que utilizam a fotografia como ilustrações para reforçar o conteúdo do texto e os estudos que partem da fotografia como objeto de trabalho, mas que não passam de relatos superficiais [...].<sup>33</sup>

No primeiro capítulo, caminho no sentido contrário das tendências que elegem a fotografia como mera ilustração e “mergulho” na tentativa de desvendar o texto visual e entender a reconstrução de sentidos feita pelo grupo com a apropriação dessas imagens nas publicações de 1983 e 2008. O objetivo central é verificar como símbolos contidos nas fotografias são utilizados de diferentes maneiras no decorrer da trajetória do grupo.

Para tanto, identifico e interpreto os símbolos presentes nessas fotografias que foram amplamente utilizadas no discurso do grupo. Tenho como referência o trabalho desenvolvido pelos historiadores Eleonora Zicari Costa de Brito e Emerson Dionísio Gomes de Oliveira que analisam a representação visual feita de Roberto Carlos pelo artista Nelson Leirner, mapeiam e interpretam como os diversos símbolos utilizados nesta obra de arte denotam uma imagem de adoração / de ídolo.<sup>34</sup>

---

<sup>33</sup> MIGUEL, Maria Lúcia Cerutti. A fotografia como documento: uma instigação à leitura. *Acervo - Revista do Arquivo Nacional*. Rio de Janeiro, v. 6, n. 01/02, jan./dez. 1993, p. 124.

<sup>34</sup> BRITO, Zicari Costa de Brito e OLIVEIRA, Emerson Dionísio Gomes de. Roberto Carlos no altar de Nelson Leirner. In: *Artcultura*, Uberlândia, v. 11, n. 19, p. 197-209, jul-dez. 2009.

No segundo capítulo — *Desfile de máscaras* —, abordo a segunda parte do espetáculo *Brincadeiras*, na qual era realizada a apresentação de personagens específicos com atores fixos, refletindo sobre a representação das máscaras/símbolos e os significados dentro do espetáculo. A partir da composição da personagem, penso o ator, sua história pessoal, seu lugar social e a circulação dele entre seus pares, considerando que a elaboração das máscaras/personagens se compatibilizava às características pessoais dos atores.

O corpus documental utilizado é constituído principalmente de entrevistas: duas concedidas a mim por Ana Carneiro (a primeira em 2006 e a segunda em 2009), outra feita por mim e Ligia Perini<sup>35</sup> com Amir Haddad em 2006 e mais uma com todo o grupo, realizada em 1983 por Lauro Góes<sup>36</sup> e publicada na revista *Tá na Rua*<sup>37</sup> em 2008.

Para trabalhar essas duas modalidades de entrevista — uma realizada no momento da ação em 1983 e as outras concedidas muitos anos depois — foi necessário buscar apoio teórico-metodológico que desse suporte para compreender a história oral, entendendo que, como salienta a historiadora Verena Alberti,

a postura envolvida com a história oral é genuinamente hermenêutica: o que fascina numa entrevista é a possibilidade de tornar a vivenciar as experiências do outro, a que se tem acesso sabendo compreender as expressões de sua vivência. Saber compreender significa realizar um verdadeiro trabalho de hermeneuta, de interpretação.<sup>38</sup>

Dessa maneira, a partir dos relatos vividos, tentei desvelar experiências e visões que estão situadas num tempo e espaço e por isso contêm visões de mundo que podem ser historicizadas.

No terceiro capítulo dirijo meu olhar para a terceira parte do espetáculo, em que são teatralizadas piadas (*da namorada e do namorado e a bandida*), interpretada a música *Coração materno* (Vicente Celestino) e dramatizado o número *Família Tá na Rua*. Observo os discursos do grupo e as práticas relativas à concepção de um teatro colaborativo, buscando também captar as relações de poder dentro do grupo, bem como as vozes dos atores que

<sup>35</sup> Mestranda de História da Universidade Federal de Uberlândia (UFU).

<sup>36</sup> Lauro Góes fez essa entrevista em 1983 durante pesquisa sobre a criação coletiva do grupo, desenvolvida para sua dissertação de mestrado em comunicação. GÓES, Antônio Lauro de Oliveira. *A criação coletiva: Grupo Tá na Rua. 1983. 61 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação)* – Faculdade de Comunicação/UFRJ, Rio de Janeiro, 1983.

<sup>37</sup> GÓES, Antônio Lauro de Oliveira. *A criação coletiva: Tá na Rua. Entrevista com o grupo Tá na Rua, março de 1983. Revista Tá na Rua*, ano 1, n. 1, jul. 2008, p. 13.

<sup>38</sup> ALBERTI, Verena. *Ouvir contar: textos em história oral*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2007, p. 19.

destoam desses discursos. Então, penso a formação de uma identidade de grupo a partir de uma memória construída.

Adoto como corpus documental o texto teatral que descreve essa parte do roteiro das apresentações e orienta como o espetáculo será conduzido. Direciono minha análise no sentido apontado por Roger Chartier, de que a arte teatral de um dado momento nos indica como determinados artistas veem e representam o momento que vivem.

A historicidade de um texto vem, ao mesmo tempo, das categorias de atribuição, de designação e de classificação dos discursos peculiares à época e ao lugar a que pertencem, e dos seus próprios suportes de transmissão. Esta “materialidade do texto”, que deve ser entendida como a inscrição de um texto na página impressa ou como modalidade de sua performance na representação teatral, introduz uma primeira descontinuidade, fundamental, na história dos textos: as operações e os atores necessários ao processo de publicação não são mais os mesmos antes e depois da invenção de Gutenberg, da industrialização da imprensa ou do começo da era do computador.<sup>39</sup>

No roteiro, examino quais os assuntos sociais que o Tá na Rua elege como importantes para serem abordados e como trabalha essas realidades. A obra de João das Neves foi muito importante para entender essa perspectiva de análise. Neste trecho ele explica sua concepção de texto teatral:

Antes de mais nada, uma obra de arte. E, como obra de arte, ao primeiro contato, inúmeras emoções, freqüentemente contraditórias. Mas essas emoções, por contraditórias que sejam, significam o primeiro passo para percepção do objetivo da peça teatral. Mas é preciso deixar bem claro: apenas o primeiro passo, a nossa primeira experiência sensível com a matéria-prima que temos diante dos nossos olhos e que não foi criado por nós. Há por trás dessa obra de arte outro criador que a ela emprestou sua intuição, sua experiência de vida, suas observações: que nela imprimiu sua visão de mundo.<sup>40</sup>

Quando o autor diz que quem produz uma peça teatral imprime nela “sua visão de mundo”, reafirma a ideia de extraír do teatro a historicidade presente em sua construção. Nessa direção, pretendo, a partir do roteiro elaborado pelo grupo, extraír as visões de mundo impressas pelo Tá na Rua no seu trabalho.

---

<sup>39</sup> CHARTIER, Roger. *Do palco à página, op. cit.*, p. 11.

<sup>40</sup> NEVES, João das. *Análise do texto teatral*. Rio de Janeiro: Inacen, 1987, p. 8.

## Capítulo 1

### “A Chegada”: do início de um espetáculo ao começo de uma história

Orientando-me na perspectiva de Foucault, penso a *Chegada* — o início do espetáculo *Brincadeiras* — em seu interior, ou seja, a partir do objeto, para refletir as questões que o circundam. Segundo o autor,

[a história] considera como sua tarefa primordial, não interpretá-lo [documento], não determinar se diz a verdade, nem qual o seu valor expressivo, mas sim trabalhá-lo no interior e elaborá-lo: ela o organiza, recorta, distribui, ordena e reparte em níveis, estabelece séries, distingue o que é pertinente do que não é, identifica elementos, define unidades, descreve relações. O documento, pois, não é mais, para a história, essa matéria inerte através da qual ela tenta reconstruir o que os homens fizeram ou disseram, o que é o passado e o que deixa apenas rastros: ela procura definir, no próprio tecido documental, unidades, conjuntos, séries, relações.<sup>41</sup>

Assim, evidencio a interioridade documental da primeira parte da apresentação e, no tecer dos recortes, elaboro análises que ultrapassam o próprio sentido de *Chegada* como início de espetáculo. Afinal, a *Chegada* também permite pensar no viés da aproximação do grupo com o público, propiciado pelos espetáculos de rua — o espaço da rua/público e as especificidades do teatro de rua. Além disso, é importante destacar as construções discursivas do grupo sobre a *Chegada*, vista como o encontro com o público popular, e analisar o que o Tá na Rua pensa sobre cultura popular, colocando em pauta o debate teórico acerca do tema.

Ademais, a *Chegada* foi construída não apenas no seu ato de concepção, isto é, na apresentação em si do roteiro, mas também nas formas pelas quais esse episódio foi descrito e representado pelo grupo nos diversos meios. Esse aspecto nos remete imediatamente a outra questão fundamental: o documento em si, que, como afirma Le Goff, “não é inócuo. É antes de mais nada o resultado de uma montagem consciente ou inconsciente.”<sup>42</sup> Sabendo que irei lidar com muitos documentos produzidos e/ou organizados pelo próprio grupo, é necessário lembrar que estes transmitem a autoimagem do grupo ou a imagem que ele pretendeu forjar de si.

<sup>41</sup> FOUCAULT, Michael. *Arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004, p. 7.

<sup>42</sup> LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. In: ROMANO, Ruggiero (org.). *Encyclopédia Einaudi*, v. 1. (Memória/história). Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985, p. 103.

A figura 01 não tem local ou data especificados, mas se refere às apresentações das *Brincadeiras*. É provável que a fotografia tenha sido tirada até 1983, uma vez que foi publicada nesse ano. O livro *Tá na Rua* é resultado dos trabalhos realizados nos anos anteriores e que haviam recebido financiamento público do Instituto de Arte e Cultura do Rio de Janeiro (Rioarte).

À primeira vista é possível perceber o destaque dado à trouxa, que aparece no primeiro plano da imagem. O enquadramento indica que esse objeto tem certa importância simbólica para o grupo. Esse valor é observado em outras imagens, nas quais a trouxa também é destacada, e é reafirmado pelo discurso literal contido no livro. De acordo com o grupo, “a trouxa é uma coisa concreta, é o nosso monte de pano. Nossa material de trabalho. É nela que está contida a força, a energia, o mágico do nosso trabalho. O que a torna simbólica.”<sup>44</sup>

Sendo assim, essa fotografia deve ser pensada como um documento e, como tal, não é inócuia. Há que se considerar, como afirma Philippe Dubois<sup>45</sup>, que o ato de fotografar em si é justamente a construção de um recorte, uma seleção humana a partir de uma técnica que estabelece sentidos.

A foto não é apenas uma imagem (o produto de uma técnica e uma ação, o resultado de um fazer e de um saber-fazer, uma representação de papel que se olha simplesmente em sua clausura de objeto finito), é também, em primeiro lugar, um verdadeiro ato icônico, uma imagem, se quisermos, mas que não se pode conceber fora de suas circunstâncias, fora do jogo que a anima sem comprová-la literalmente: algo que é, portanto, ao mesmo tempo e consubstancialmente, uma imagem-ato.<sup>46</sup>

A fotografia se apresenta como a junção de uma ação técnica com métodos objetivos que aliam procedimentos físico-químicos para imprimir a escolha do fotógrafo, que é um ato, acima de tudo, carregado de subjetividade. Logo, é um recorte que se impõe enquanto imagem. Assim, quando o fotógrafo selecionou aquele enquadramento da figura 01, excluiu tudo o que estava em volta e indicou que essa era uma cena importante para ser vista.

Esse recorte visual, como afirma a filósofa Susan Sontag em seu livro *Sobre fotografia*, torna-se um “novo código visual” que amplia um dado momento e o modifica; direciona o que deve e, principalmente, o que merece nosso olhar, formando assim uma “ética

<sup>44</sup> GRUPO TÁ NA RUA. O teatro de rua do Grupo Tá na Rua. Rio de Janeiro: Rioarte, 1983, p. 13.

<sup>45</sup> DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. Campinas: Papirus, 1990.

<sup>46</sup> *Idem, ibidem*, p. 15.

do ver”, ao mesmo tempo em que cria uma impressão de poder ter todo o mundo ao alcance de nossas mãos.<sup>47</sup>

Acredito que o recorte fotográfico já é uma mensagem que se impõe, bem como o livro escrito pelo grupo *Tá na Rua* em 1983, que em seu conjunto possui uma mensagem editorial própria. A partir do momento em que a imagem é utilizada num determinado *corpus* documental, no ponto de vista de Le Goff<sup>48</sup>, ela estabelece interlocuções e ganha novos sentidos.

Por isso devemos pensar que o fotógrafo fez uma escolha, selecionou a cena a ser registrada e esta foi ressignificada no ato da organização do livro. Pode ser que essa imagem não tenha sido feita exatamente no início do espetáculo, ou seja, na *Chegança*. No entanto, ao dialogar com o suporte do livro *Tá na Rua*, é essa mensagem que ela constrói, de início. Vale ressaltar que a fotografia por si só já possui uma autonomia de mensagem, porém, ao ser colocada numa relação dialógica com o discurso do livro, ela recebe novos contornos interpretativos.

O cruzamento entre a letra da música *Ói nósis aqui traveis* (sobrescrita na imagem), o texto visual que dá ênfase à trouxa ainda intocada e a sua disposição/localização (logo nas primeiras páginas) da obra conduz a uma impressão de início, de *chegada*. É como se a imagem dissesse: o espetáculo está por começar, a trouxa já vai se abrir, pois *Ói nósis aqui traveis!* A criança que divide a cena com a trouxa reforça a mensagem; anuncia o início com o símbolo da infância, do começo de uma vida.

Além do caráter simbólico de infância/início, o menino em meio ao espetáculo suscita outra questão de grande importância: a da aproximação com o público. A posição do garoto conota a presença do público que se mistura com os atores. Essa representação é confirmada por Ana Carneiro: “A relação do grupo com seu público é a mais informal e aberta possível. [...] é uma relação que abre espaço para a participação desse público na representação, ocupando o centro da roda.”<sup>49</sup>

A imagem correspondente à figura 01 deixa transparecer a mensagem de um teatro que não estabelece fronteiras entre público e atores, como se a roda surgisse espontaneamente, sem nenhum trabalho aparente. No discurso do livro, a roda representa mero contorno e não uma delimitação que determina aquele que vê e aquele que é visto. O texto visual deixa isso

---

<sup>47</sup> SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 13.

<sup>48</sup> LE GOFF, Jacques, *op. cit.*, p. 103

<sup>49</sup> CARNEIRO, Ana Maria Pacheco, *op. cit.*, p. 143.

claro quando comparamos o plano de fundo com a cena em destaque e observamos movimento nos contornos da roda. Ao mesmo tempo, a ênfase no menino/público em primeiro plano confirma que a roda não segregava plateia e espetáculo.

Na publicação de 1983, sobre a figura 01 foi escrita a letra da música *Ói nós aqui traveis*, atribuída ao cantor Adoniran Barbosa, que na verdade não a compôs, apenas a interpretou com o grupo Demônios da Garoa. Para compreender como o grupo se apropriou da música e a reelaborou, dando novos significados, primeiro é necessário entender qual era o sentido inicial da música.

Composta por Geraldo Blota em parceria com Joseval Peixoto, a música (letra transcrita a seguir) foi gravada no álbum (*long play*) de mesmo nome, em 1969, pelos Demônios da Garoa (figura 02).



Figura 02 – Capa do álbum *Ói nós aqui traveis*  
Fonte: Blog da música brasileira (2010)

Voceis pensam que nós fumos embora  
Nóis enganemos voceis  
Fingimos que fumos e vortemos  
Ói nósis aqui traveis  
Nóis tava indo  
Tava quase lá  
E arresorvemo  
Vortemos prá cá  
E agora, nósis vai ficar fregueis  
Ói nósis aqui traveis.<sup>50</sup>

Essa canção foi elaborada para homenagear o clube de futebol Corinthians. Os compositores eram jornalistas esportivos, circulavam entre os ambientes de rádio e televisão e sempre deixaram clara a paixão pelo “Timão”.

O campeonato de futebol Torneio Roberto Gomes Pedrosa reuniu clubes de vários estados brasileiros na disputa por um título nacional entre os anos de 1967 e 1970. No primeiro ano, apesar de o Corinthians ter conseguido ficar entre os finalistas, foi o Palmeiras que conquistou a vitória. Em clima de revanchismo, a música foi escrita em 1968 e trazia a mensagem de que, um ano depois da derrota, o Corinthians estava de volta e pronto para triunfar.

No momento de produção, a canção adquiriu uma conotação de homenagem bem humorada ao Corinthians — o retorno do “Timão”. A letra e a sonoridade convidam os ouvintes a pensar num time que luta com garra para conquistar a vitória. A letra foi composta, propositalmente, sem obedecer a regras gramaticais da norma culta para demonstrar a informalidade de um jogo considerado “popular”. O ritmo do samba embala a letra, dando um caráter alegre e festivo.

A questão da linguagem é algo importante a se analisar, pois constitui um dos fatores que levaram o Tá na Rua a se “apropriar” — termo aqui usado na concepção de Chartier — dessa música nos espetáculos de rua. Esse tipo de “linguagem popular”, Amadeu Amaral denominou “dialeto caipira”, uma forma própria de falar da região paulista.

---

<sup>50</sup> BLOTA, Geraldo; PEIXOTO Joseval, *op. cit.*

Ao tempo em que o célebre falar paulista reinava sem contraste sensível, o *caipirismo* não existia apenas na linguagem, mas em todas as manifestações da nossa vida provinciana. De algumas décadas para cá tudo entrou a transformar-se. A substituição do braço escravo pelo assalariado afastou da convivência cotidiana dos brancos grande parte da população negra, modificando assim um dos fatores da nossa diferenciação dialetal.<sup>51</sup>

Percebo que esse dialeto, como identifica Amaral, é uma forma de agir que ultrapassa a própria linguagem e está ligada às camadas excluídas da sociedade. De certo modo, ao pensar que o dialeto caipira se refere às “manifestações” de determinada parcela da população que é excluída, deduzo que a reutilização dessa linguagem pelo grupo se fez no sentido de uma aproximação com um público que ele considerava à margem.

Na apropriação feita pelo Tá na Rua, a música se torna um hino do início do espetáculo; passa a ser cantada pelos atores com acompanhamento do bumbo desde as primeiras apresentações. Com o grupo, a canção ganha significados ligados principalmente ao retorno do teatro às ruas e à aproximação com o público.

A música não foi escolhida ao acaso. O grupo pensou no público-alvo da periferia que, na perspectiva do Tá na Rua, é popular. Assim, a canção foi introduzida no espetáculo como uma linguagem que viabilizava o diálogo com esse tipo de plateia e, por isso, foi usada logo na *Chegada*, no encontro.

No diálogo entre a imagem, o discurso do livro e o da música, é possível entender a representação da *Chegada*, que simbolizava não apenas o início do espetáculo, mas também, como o próprio Tá na Rua afirmou, a volta do teatro às ruas. Entretanto, o mesmo discurso que reconhece esse processo como um “retorno” contraditoriamente o identifica como uma “construção teatral inovadora” com uma linguagem atorial<sup>52</sup> que se elabora no encontro com o “popular”.

A imagem correspondente à figura 01 foi republicada em 2008, no livro *Tá na Rua: teatro sem arquitetura, dramaturgia sem literatura, ator sem papel*. Nessa nova publicação o texto visual foi reeditado, recebendo novos sentidos (figura 03).

---

<sup>51</sup> AMARAL, Amadeu. *Dialeto caipira.* Disponível em: <<http://www.letras.ufscar.br/linguasagem/edicao12/pdfs/dialeto.pdf>>. Acesso em: 20 out. 2011.

<sup>52</sup> Aatorial é um termo elaborado por Ana Carneiro em sua dissertação para definir a linguagem desenvolvida pelo ator do grupo no diálogo com a rua. Ver: CARNEIRO, Ana Maria Pacheco, *op. cit.*..

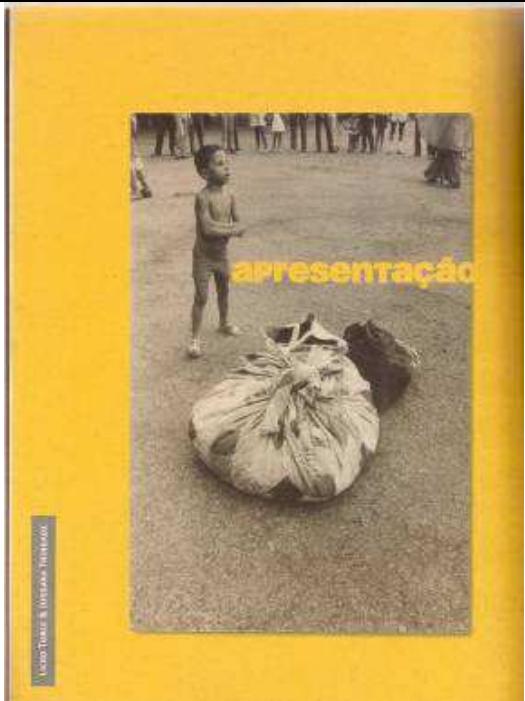


Figura 03 – Imagem publicada no livro *Tá na Rua*: teatro sem arquitetura, dramaturgia sem literatura, ator sem papel

Fonte: *Tá na Rua* (2008, p. 16)

Comparando as fotografias 01 e 03 no contexto das duas publicações, constato que, se na primeira (de 1983), a intenção era marcar a chegada do grupo no espaço público, representada pela trouxa intocada, na segunda (de 2008), a imagem é reutilizada para indicar o início de uma história e não o começo do espetáculo.

Com novo enquadramento, uma moldura amarela e associado ao vocábulo “apresentação”, que aparece em destaque, o texto visual ganhou outra conotação. A palavra escrita remete ao início não do livro, mas sim da trajetória do grupo. Esse efeito de sentido foi intensificado com a manipulação técnica da imagem, que teve a cor convertida para sépia, dando a impressão de foto envelhecida.

O símbolo do velho permite acessar a ideia de algo que já passou e ao remexer, cavar no “baú da memória”, deparamo-nos com o começo de um percurso artístico. O discurso cuidadosamente articulado, construído no decorrer do livro, desvela a afirmação da autoimagem de um grupo consolidado. Com esse novo significado, o símbolo da infância na figura do menino se transmuta para o início de uma história artística, em vez do início de espetáculo.

Outra imagem que se refere à *Chegada* e que também chama a atenção corresponde à figura 04.



Figura 04 – Outra fotografia publicada no livro *Tá na Rua* em 1983  
Fonte: *Tá na Rua* (1983, p. 12).

A figura 04 é uma fotografia produzida em 02 de agosto de 1981, durante a apresentação do espetáculo na comunidade Cidade de Deus, no Rio de Janeiro, e publicada também no livro *Tá na Rua* de 1983. A partir da imagem, dentre as reflexões elaboradas pelo grupo no livro, pode-se ler:

[...] os critérios de um novo teatro não são de bom, mau, bonito ou feio. Eles estabelecem ao nível das contradições, da expressão, do raciocínio em movimento. [...] Chegando na praça batemos o bumbu e começamos a cantar

e rodar, atraindo logo a atenção das pessoas que vão se aproximando, curiosas e ao mesmo tempo intrigadas.<sup>53</sup>

Essa imagem também procura representar o que era a *Chegada*, com o registro da caminhada do grupo até o lugar de apresentação. Mesmo que não seja diretamente associada ao início do espetáculo, dentro do corpus documental do livro é a esse momento que ela se refere, da mesma forma que a figura 01.

O próprio enquadramento da imagem, ao mostrar os atores e o público caminhando em direção à câmera, induz a pensar que estes estariam indo a algum lugar. Essa mensagem visual é reafirmada no discurso verbalizado do livro, mais precisamente na legenda que aparece ao lado da fotografia: “Chegando na praça batemos o bumbu e começamos a cantar e rodar.”<sup>54</sup>

O texto faz menção a dois procedimentos do começo do espetáculo: primeiro a interpretação da música *Ói nós aqui traveis*, que era cantada pelos atores com o acompanhamento do bumbo; depois a formação da roda, com os atores girando para formar o espaço de encenação — era a *Chegada* ou *Chegança*, uma preparação para os números que iriam se seguir. Logo no primeiro plano da imagem, visualizamos um ator mascarado com a trouxa nas costas. Aqui temos dois símbolos de extrema importância: de um lado, a máscara, e de outro, a trouxa.

Para analisar a máscara no teatro do Tá na Rua é importante verificar os vários usos dessa indumentária e pensar a sua historicidade, os diversos significados que ganhou ao longo do tempo. De acordo com a pesquisadora Ana Maria Amaral, a máscara é usada desde tempos remotos em manifestações religiosas, no culto a entidades. A autora afirma que, com o uso da máscara nos ritos, “ocorre uma identificação com o que se pretende imitar, seja com uma entidade sobrenatural, seja com forças da natureza ou com animais”<sup>55</sup>, acrescentando que “à medida que os rituais decaíram, [...] a máscara se dessacralizou e deixou de representar o divino, passou a representar apenas conceitos genéricos.”<sup>56</sup> Assim, a “máscara, no teatro, amplia conceitos, exagera fatos, amplifica a vida, mostra algo além do que aparenta.”<sup>57</sup>

<sup>53</sup> TÁ NA RUA, 1983, *op. cit.*, p. 12.

<sup>54</sup> *Idem, ibidem*, p. 12.

<sup>55</sup> AMARAL, Ana Maria. *Teatro de formas animadas: máscaras, bonecos e objetos*. São Paulo: Editora da USP, 1996, p. 33.

<sup>56</sup> *Idem, ibidem*, p. 34.

<sup>57</sup> *Idem, ibidem*, p. 34.

Num panorama geral do uso das máscaras, Amaral mostra como elas foram amplamente usadas no mundo. No Oriente eram ligadas às danças nos teatros rituais. No Ocidente se associavam aos festejos populares nas tradições religiosas. Segundo a autora, a volta da máscara no teatro contemporâneo está atrelada principalmente à “descoberta” da arte primitiva africana e suas assimilações em movimentos artísticos europeus, tais como o dadaísmo, o cubismo e o futurismo.

Depreende-se que, nesses vários processos, a máscara foi empregada prioritariamente no intuito de representar, ou melhor, apresentar aquilo que se quer representar. Nesse sentido, entendo o uso da máscara pelo Tá na Rua na perspectiva de teatro que o grupo se propôs a fazer: um teatro épico, em que o ator deve apresentar a personagem e não vivê-la. A máscara indica esse distanciamento entre personagem e ator e, neste aspecto, a proximidade com os trabalhos do dramaturgo marxista Bertolt Brecht é inegável.

Mesmo que, em discurso, o grupo tenha negado as influências do teatro brechtiano<sup>58</sup> para afirmar o caráter “inovador” da linguagem que adotava, é impossível não perceber as aproximações quando se analisa cuidadosamente o trabalho do Tá na Rua. Brecht, ao criar uma linguagem sem um método definido, retomou o épico e, para atingi-lo, necessitava do ator distanciado, crítico, com opinião sobre os acontecimentos. O dramaturgo alemão elaborou um estilo teatral que se preocupou em estabelecer uma relação de diálogo com seu público.<sup>59</sup>

De acordo com Augusto Boal, “Brecht era marxista: por isso, para ele, uma peça de teatro não deve terminar em repouso, em equilíbrio. Deve, pelo contrário, mostrar por que caminhos se desequilibra a sociedade, para onde caminha, e como apressar sua transição.”<sup>60</sup>

É para essa direção de teatro épico que vai a linguagem do Tá na Rua, procurando sempre dramatizações e mecanismos que permitam distanciar o ator da personagem e evitar as perspectivas cênicas realistas, contribuindo para isso o uso de máscaras.

---

<sup>58</sup> Na entrevista que Amir Haddad concedeu à historiadora Lígia Perini e a mim em agosto de 2006, várias vezes negou sua aproximação com o Teatro de Brecht, atribuindo ao Tá na Rua o título de teatro inovador, diferente de tudo que já havia surgido até então. A ex-integrante Ana Carneiro, em entrevista concedida a mim em 2009, afirmou que Amir Haddad ficava muito irritado quando o seu trabalho era apontado pela mídia como influência da escola de Brecht; afinal, para ele, não tinha como aproximar dois trabalhos que se desenvolveram suscitados por ambientes tão diferentes: de um lado, Brecht na Alemanha, e de outro, Amir Haddad no Brasil.

<sup>59</sup> BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

<sup>60</sup> BOAL, Augusto. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980, p. 110.

As máscaras assim, são, no trabalho do grupo, eficaz elemento auxiliador no rompimento com a linguagem realista e na busca da realização de uma linguagem épica, distanciada; na recuperação da teatralização, do poético; no desenvolvimento das possibilidades de projeção da imagem do ator, sem que seu uso jamais se prenda ao psicologismo, ou seja, sem se ater ao desenvolvimento de um caráter comportamental individual, baseado em peculiaridades psicológicas e sociais [...]<sup>61</sup>

Logo, a ênfase dada ao ator de máscara na fotografia revela, no texto visual, a importância deste objeto que dá luz a uma perspectiva teatral do faz de conta épico, distanciado, reafirmando a proximidade com a tradição brechtiana. Claro que não devemos pensar no Tá na Rua como uma cópia dos trabalhos de Brecht, mas podemos perceber, na linguagem que ele explora, uma forte influência desse viés dramatúrgico.

O enquadramento fotográfico concede à figura central uma conotação de personagem descolada de seu intérprete, pois o ator sem rosto não se mistura e nem “incorpora” a personagem, distanciando-se dos moldes do dramaturgo Stanislavski. Para além disso, a figura mascarada pode ser interpretada também como o próprio espetáculo do Tá na Rua, que traz consigo uma trouxa nas costas, induzindo a pensar em apresentações itinerantes, que não têm lugar específico para acontecer, em meio ao público que se mistura com os atores.

Outra questão importante e visível na fotografia é que tanto a personagem central como todas as outras pessoas estão em movimento; até a bandeira parece esvoaçante. Nessa imagem podemos pensar o movimento, para além da questão física do andar, alcançando o aspecto simbólico incidente no discurso do grupo, que qualifica o espetáculo como jogo dinâmico. Sem emitir nenhum som, a figura 04 transmite sonoridade, alegria, como se o ato de apresentação de rua fosse uma movimentada festa. Nós, espectadores, podemos sentir e até ouvir essa sonoridade ao apreciarmos demoradamente a imagem publicada.

A mesma fotografia é reapropriada (figura 05) pelo grupo no livro *Tá na Rua: teatro sem arquitetura, dramaturgia sem literatura, ator sem papel*, de 2008.

---

<sup>61</sup> CARNEIRO, Ana Maria Pacheco, *op. cit.*, p. 72.



Figura 05 – Outra fotografia publicada no livro *Tá na Rua*: teatro sem arquitetura, dramaturgia sem literatura, ator sem papel

Fonte: *Tá na Rua* (2008, p. 71)

Tecnicamente, pode-se perceber que, na reapropriação, a imagem foi editada, ganhando novos contornos. A figura 04 tem um aspecto espelhado, formado pelas sombras alongadas das pessoas. Com novo enquadramento, a figura 05 perde essa característica de ampliação do movimento. Esta fotografia também passa pelo processo de coloração sépia que dá um aspecto envelhecido e remete a um tempo distante, ao passado.

Verifico, ao comparar as duas imagens, que a figura 04 traz o ícone da *chegança*, fazendo referência ao início do espetáculo, à aproximação com a comunidade, ao teatro de volta às ruas. Já na figura 05 essa noção, a partir das manipulações técnicas e do diálogo com o suporte (o livro de 2008), passa a representar uma *chegada* reelaborada, no aspecto de início de história, de memórias de uma trajetória. Desvela também uma ideia de função social do teatro, que se democratiza na medida em que os atores caminham para as ruas e se misturam com o público, concretizando a imagem de uma tipologia teatral que dialoga diretamente com o popular.

## 1.2 Dos cenários das salas fechadas às ruas

Neste primeiro capítulo, trato da *chegada* do Tá na Rua como se brincasse com a forma estrutural do roteiro utilizada pelo grupo no período de 1980 a 1983. Transcendo o espetáculo com o símbolo da *chegada* para pensar o início desse encontro entre atores e público nos ambientes abertos.

Ultrapasso assim o próprio espetáculo, percebendo a *Chegada* não apenas como início de uma apresentação, mas como parte constitutiva de um processo de busca pela “democratização”<sup>62</sup> do espetáculo teatral encampada pelo Tá na Rua, o que é evidenciado num duplo viés: de um lado, pela procura de um espaço aberto (as vias públicas) que não segmentasse e nem excluísse o público de renda baixa; de outro, pelo apego à concepção do ator próximo de seu público e que elimina as estruturas físicas das salas fechadas, como as que separam o palco e a plateia, e instiga a participação no espetáculo de quem assiste.

Portanto, é necessário refletir as singularidades desse espaço que dá ao grupo, desde 1980, um enriquecedor combustível para as apresentações cênicas e, a partir disso, pensar a concepção de cultura popular construída pelo Tá na Rua.

Como já mencionado, foi em abril de 1980 que alguns atores do Tá na Rua (Lucy Mafra, Marilena Bibas e Rosa Douat) e os remanescentes do Grupo de Niterói (Amir Haddad, Ana Carneiro, Artur Faria e Betina Waissman) se juntaram a Ricardo Pavão e José Carlos Gondin para formar a estrutura do Tá na Rua.<sup>63</sup> Em junho do mesmo ano o grupo foi convidado para se apresentar em Brasília.

Os primeiros espetáculos de rua foram experimentais, quase como um laboratório de prova. Foi em Brasília que esse teste teve um ponto importante para elaboração de um espetáculo próprio para o meio aberto. O grupo tentou apresentar *São Jorge contra os invasores da lua*, mas percebeu a impossibilidade de realizar apresentações de textos longos por causa das múltiplas interferências presentes nas ruas e do pouco tempo disponível do público. Seria necessário então exibir pequenos quadros, rápidos e de fácil compreensão.

Foi nesse momento que a trupe começou a planejar o roteiro das *Brincadeiras*. O que parecia ser o que o próprio nome literalmente significa, transformou-se num trabalho sério de pesquisa, desenvolvido pelo Tá na Rua com o propósito de estudar formas de interpretação do

---

<sup>62</sup> BOAL, Augusto, *op. cit.*, p. 110.

<sup>63</sup> CARNEIRO, Ana Maria Pacheco, *op. cit.*

ator, sua linguagem e expressão corporal. Mas para entender essa modalidade interpretativa é preciso primeiro compreender que tipo de teatro o grupo estava buscando. No livro *Tá na Rua*, publicado em 1983 com recursos públicos municipais, o grupo definiu sua opção pela rua:

Quando procuramos a rua pela primeira vez, fomos em busca de um espaço livre, aberto, que não poderia ser encontrado entre as paredes institucionalizadas das salas de espetáculos. Uma busca de atores insatisfeitos que já vinham trilhando um caminho de investigação, de pesquisa, voltado para o desmonte minucioso da linguagem **tradicional**, que consideramos autoritária.<sup>64</sup> (grifo no texto original)

Para analisar esse fragmento textual, considero fundamental, antes, identificar o que o grupo compreendia como teatro “tradicional”, do qual pretendia se afastar. A palavra tradicional é usada aqui como sinônimo de uma forma de fazer teatral já consolidada durante um longo período de tempo, como se não existisse outra maneira de fazer teatro além da produzida nas salas fechadas.

Na tentativa de desmonte e/ou desconstrução do que o grupo entendia como visão cristalizante, é preciso pensar como o teatro fechado/tradicional se forma e se consolida, caracterizando-se por um aparato físico/material que delimita o espetáculo. O dramaturgo Sábato Magaldi, em suas discussões sobre como foram construídos os espaços físicos próprios às apresentações, mostra como estes foram utilizados conforme as necessidades de cada momento histórico.

O autor delineia uma síntese cronológica, partindo da Grécia Antiga até chegar aos debates sobre os espaços físicos comuns ao período contemporâneo. Magaldi faz uma análise da utilização desses ambientes e como eles serviram para promover diferenciações sociais. Ressalta, principalmente nas arquiteturas italianas do período moderno, a elitização dos tipos de espetáculos teatrais fechados<sup>65</sup>, tecendo considerações importantes sobre a relação entre público, ator e espaço.

No estilo italiano, os lugares são claramente delimitados. O ator se posiciona no centro da ação e o espectador é visto como aquele que assiste ao espetáculo, mas não participa dele. Paralelamente a essa bipartição entre plateia e ator, há também subdivisões de público,

<sup>64</sup> TÁ NA RUA, 1983, *op. cit.*, p. 5.

<sup>65</sup> MAGALDI, Sábato, *op. cit.*

pautadas numa concepção burguesa de diferenciação social, marcada pelo posicionamento de cada espectador na sala do teatro. Quebrar essa ordem do que o grupo definiu como tradicional é pensar em modos de romper essas duas delimitações. De um lado, a separação entre público e ator, e de outro, a segregação social do público.

No Brasil, para Djalma Thürler, a noção de tradicional está atrelada ao modelo de teatro que fora por muito tempo indicado pelo Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) na década de 1940. Segundo o autor, o TBC “nasceu ligado ao processo de desenvolvimento industrial no Brasil, num momento de aceleração do desenvolvimento econômico [...]”, o teatro se tornava, a partir de então, uma mercadoria passível de ser consumida [...]”<sup>66</sup> Nesse aspecto, quando o Tá na Rua se intitula um grupo de teatro que rompe com o tradicional, refere-se a essa tradição numa perspectiva de teatro mercantil e massificado, desenvolvido com o advento da indústria que se atrela também à cultura no Brasil; separa ator e espectador e segmenta socialmente o público.

Do ponto de vista do grupo, o teatro mercantil das salas fechadas não apenas segregava socialmente o público, definindo aquele que pode pagar para assistir, ou o que melhor pode pagar, como também se torna “autoritário”, pois impede a participação do público no espetáculo. Com essa concepção o grupo foi para as ruas na tentativa de romper com esse teatro fechado.

Nesse viés, a *Chegada* é a porta de entrada para pensar o encontro com o público; isso considerando que na rua não há os limites traçados pelos palcos. Contudo, mesmo propondo eliminar esses limites, o grupo cria outros, como a roda. Sobre essa questão, Carneiro argumenta:

A saída para as ruas provoca uma reviravolta na relação básica do grupo com seu espaço de trabalho: se nos espaços fechados, utilizados no início da pesquisa, procurava-se rompimento de uma área de jogo preestabelecida, [...] palco/platéia, utilizar a rua como espaço de representação significa, para o grupo, aprender a lidar com espaço aberto [...] o que demanda delimitar um espaço para acontecimento.<sup>67</sup>

Percebo que, de certa forma, com a roda o grupo delimita um espaço cênico, separando aquele que encena daquele que assiste. É certo que a horizontalidade do espetáculo

---

<sup>66</sup> THÜRLER, Djalma. *Dzi Croquettes: a instabilidade como imperativo, o hibridismo como riqueza*, p. 8. Disponível em: <[http://www.sistemassmart.com.br/ram/arquivos/9\\_6\\_2011\\_14\\_9\\_49.pdf](http://www.sistemassmart.com.br/ram/arquivos/9_6_2011_14_9_49.pdf)>. Acesso em: 27 jul. 2011.

<sup>67</sup> CARNEIRO, Ana Maria Pacheco, *op.cit.*, p. 61-62.

possibilitou um contato mais direto e até mesmo propiciou a participação do espectador no teatro. No entanto, como afirma Carneiro, “a armação da roda é importante, na medida em que o grupo precisa de um espaço de trabalho bem delimitado.”<sup>68</sup>

O debate sobre a separação ator/público vem de longa data. Assim, devemos analisar o Tá na Rua dentro de um movimento mais complexo, advindo de suas próprias indagações acerca de seu trabalho cênico — questionamentos que estimulam e são estimulados por um processo que pode ser entendido como uma tentativa de democratizar o teatro.

Ao afirmar que “fomos em busca de um espaço livre, aberto, que não poderia ser encontrado entre as paredes institucionalizadas”<sup>69</sup>, o grupo coloca em pauta questões latentes no cenário teatral, não só no Brasil, mas em todo mundo, a exemplo desta: o público deve ou não ser ativo nas produções cênicas? Cabe aqui referir, novamente, o importante trabalho desenvolvido por Bertolt Brecht (1898-1956), que via o teatro como uma ação política imbricada à realidade, defendendo que a arte deve proporcionar ao público uma atitude ativa diante do espetáculo.

O dramaturgo alemão construiu suas obras dialogando com os problemas sociais que atingiam seu país e a Europa. Com linhagem marxista, usou do materialismo dialético para elaborar uma nova estética que tinha forte cunho político. Brecht delineou um teatro épico de caráter didático, narrativo e descritivo, cuja temática aborda as questões sociais de maneira dialética e materialista.<sup>70</sup>

Quando o Tá na Rua foi às ruas estava imerso nas questões de percepção de um público ativo e atuante no processo cênico. Neste momento se faz necessário ressaltar que esse é o discurso do grupo, que parte de uma ótica de existência de passividade no espectador de teatros fechados — noção que, a meu ver, deve ser pensada de forma muito cuidadosa, porque pode levar a interpretações equivocadas da passividade, como aquelas concepções ortodoxas marxistas de meios ideológicos de dominação.

Como ressaltou Raymond Williams, não é possível pensar numa pura recepção passiva e dominante — e aqui chamo a atenção para os espectadores de teatros fechados — sem considerar as tensões embutidas nesse processo. Por isso, destaco aqui os padrões hegemônicos que são retomados pelo autor ao resgatar Gramsci. O conceito de hegemonia abarca e imediatamente transcende dois conceitos anteriores: “cultura como todo um processo

---

<sup>68</sup> *Idem, ibidem*, p. 63.

<sup>69</sup> TÁ NA RUA, 1983, *op. cit.*, p. 5.

<sup>70</sup> BRECHT, Bertolt, *op. cit.*

social, no qual os homens definem e modelam todas as suas vidas, e o de ideologia, em qualquer de seus sentidos marxistas, na qual um sistema de significados de valores é expressão ou projeção de um determinado interesse de classe.”<sup>71</sup>

Para Williams, é no reconhecimento da totalidade do processo que o conceito de hegemonia vai além da ideologia; desse modo, a hegemonia não envolve apenas o sistema consciente de ideias e crenças, mas sim todo o processo. Com isso, é dada luz à ação humana real que pode ser “consciente, relativamente consciente, confusa, incompleta ou inarticulada do homem real.”<sup>72</sup>

A produção das práticas hegemônicas é algo ativo. O sentido político e cultural da realidade hegemônica é ampliado e, embora seja dominante, jamais será total e exclusivo. Williams ainda acentua que dentro desse campo de forças se desenvolvem políticas e culturas alternativas que têm efeitos significativos no próprio processo hegemônico.<sup>73</sup>

É evidente que, num espaço aberto, a aceitação e a rejeição do espetáculo eram mais nítidas e poderiam alterar o espetáculo em tempo real. Tanto isso é verdade que, desde a primeira apresentação de *São Jorge contra os invasores da lua*, a recepção colaborou para os atores pensarem na formulação de um espetáculo mais dinâmico, com quadros menores. De acordo com relatos do grupo sobre a apresentação desse cordel, realizada em Guará (Brasília) em 27 julho de 1980, a experiência mostrou que

é muito difícil uma história longa linearmente na rua; não é popular. O que vem aparecendo é que talvez seja mais interessante separar cada bloco, cada movimento da história em si, inteira. Como fazemos quando ensaiamos — separamos os momentos, os assuntos, as passagens. Talvez deixar isso ficar mais claro, separar mesmo, dar nome às partes, anunciar. Mais próximo do teatro épico parece ser mais popular.<sup>74</sup>

Quando o Tá na Rua foi ao encontro do público no espaço aberto (ruas e praças), abriu um canal de contato direto e as reações/interferências do público foram sentidas no calor da apresentação, quase como um termômetro. Porém, isso não significa que os espectadores das salas fechadas, por causa dos limites físicos, tornem-se passivos ao espetáculo, pois isso descartaria as reelaborações e as ressignificações enfatizadas por Chartier.<sup>75</sup>

<sup>71</sup> WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979, p. 140.

<sup>72</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>73</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>74</sup> TÁ NA RUA *apud* CARNEIRO, Ana Maria Pacheco, *op. cit.*, p. 146-147.

<sup>75</sup> CHARTIER, Roger. *À beira da falésia*, *op. cit.*

Também não se pode afirmar de forma categórica que as apresentações de rua do grupo eliminaram totalmente o espectador (no sentido de quem vê o espetáculo), pois, apesar de não haver a separação material imposta pelo espaço fechado, havia uma delimitação colocada pelos atores ao público: a roda. O que ocorria na rua era que a trupe estabelecia meios próprios de realizar o espetáculo, encontrando outras maneiras de delimitar o local de encenação, um espaço que, pela horizontalidade, permitia a quem assistisse participar da apresentação.

Com isso, o ambiente se torna um importante elemento, pois propicia uma apresentação no plano horizontal, o que define os contornos dessa modalidade — o teatro de rua. Logo, aprofundar a análise desse tipo de teatro implica refletir sobre as utilizações do espaço público nas diversas temporalidades.

As ruas tiveram diferentes utilidades desde o processo de desenvolvimento das cidades na Idade Média. Em sua origem, as ruas eram usadas como vias de trânsito para os habitantes da cidade e aos poucos foram assumindo várias funções de acordo com a necessidade dos usuários e com o compasso do crescimento urbano. Segundo Carreira, a mudança na utilização das ruas esteve diretamente ligada à divisão da sociedade em classes, principalmente a partir da concepção de cidade moderna.<sup>76</sup>

A cidade mantinha a estrutura herdada da Idade Média, ao mesmo tempo em que começavam a florescer os novos usos do espaço urbano, próprios do desenvolvimento capitalista. A rua, que antes funcionava especialmente como prolongamento do espaço religioso foi se transformando diversas cerimônias sociais.<sup>77</sup>

No século XVIII as vias públicas passaram a ser utilizadas pela grande massa como palco de lutas políticas e sociais, a exemplo da Revolução Francesa (1789) e posteriormente a Comuna de Paris (1840) — eventos marcados por frequentes manifestações de rua. Em meio a esses processos, o teatro transitou entre espaços abertos e fechados. Aos poucos os espetáculos perderam o seu caráter festivo das ruas e ganharam um valor de mercadoria, ao

---

<sup>76</sup> CARREIRA, André Luiz Antunes Netto. *Teatro de rua: (Brasil e Argentina nos anos 1980) – uma paixão no asfalto*. São Paulo: Hucitec, 2007, p. 33.

<sup>77</sup> *Idem, ibidem*, p. 43.

mesmo tempo em que as apresentações de rua passaram cada vez mais a ocupar um espaço de marginalidade.

Na contemporaneidade, o teatro de rua é colocado como uma arte marginal de manifestação inconstante, haja vista a dificuldade de delimitar as múltiplas manifestações agregadas a esse modo de fazer teatral. Fabrizio Cruciani e Clélia Falletti, na obra *Teatro de rua*, destacam que esse tipo de teatro abrange uma grande diversidade de formas artísticas. Por isso, neste capítulo, não se pode pensar no teatro como conhecemos nas salas, mas sim reconstituído ao ar livre:

[...] pode-se pensar no espetáculo itinerante, que é verdadeiro somente quando é verdadeiro, quando entretém as pessoas para dali tirar seu sustento; ou no espetáculo mais ou menos espontâneo como podemos ver hoje no Beaubourg nas estações de metrô de Nova York ou Paris, ou ainda nas múltiplas artes do circo; ou nos espetáculos que poderíamos definir de difusão ou contágio nas festas.<sup>78</sup>

Isso fica mais claro quando retomamos os roteiros de apresentação (1980-1983) do Tá na Rua, que permitem visualizar como o grupo teve que elaborar um espetáculo que se adaptasse ao espaço, adotando um roteiro narrado e dramatizado com pequenos quadros que poderiam ser compreendidos isoladamente. Além disso, havia o cuidado de pensar o roteiro a partir do local onde se daria a apresentação, como explica Carneiro:

Nos dias que antecedem a apresentação, é feita uma *visita* ao local em que ela ocorrerá. Nesse momento o grupo escolhe o *espaço* em que vai atuar (abrir a *roda*) e estabelece contato com pessoas que possam servir como elemento de ligação entre seus membros e os moradores da região.<sup>79</sup>

O espetáculo era então pensado/elaborado a partir do público-alvo. O teatro desenvolvido pelo grupo buscava abranger sempre muitas linguagens (verbais e não-verbais), músicas, mímicas, piadas. O teatro de rua dá essa liberdade, no sentido de que pode lidar com variadas formas de encenar.

---

<sup>78</sup> CARNEIRO, Ana Maria Pacheco, *op. cit.*, p. 14.

<sup>79</sup> *Idem, ibidem*, p. 19.

Essa variabilidade encontrada no Tá na Rua é própria da essência desse tipo de teatro e é exatamente essa característica que dificulta uma definição conceitual para essa tipologia de teatro. Sobre esse aspecto, Carreira acentua:

A expressão *teatro de rua* tem sido utilizada para definir uma muito ampla gama de espetáculos teatrais ao ar livre, como consequência, o campo de pesquisa se fez muito amplo e difuso. O esforço em busca de uma delimitação do conceito de teatro de rua tem como objetivo possibilitar a abordagem e análise do fenômeno do teatro de rua como mobilidade teatral particular, uma forma de teatralidade. Prefiro definir o teatro de rua como modalidade teatral e não como gênero, porque as características que o definem se relacionam mais com o fazer teatral e a utilização do espaço cênico, como acontecimento concreto da teatralização do que como as regras canônicas da elaboração do texto dramático.<sup>80</sup>

Esse “fazer teatral” mencionado pelo autor está intimamente relacionado à manifestação artística que se configura nos meios abertos. Nesse tipo de prática teatral, as ruas se tornam parte da apresentação, dando dinamismo ao espetáculo. Assim, ao romper com a “ordem” pré-estabelecida da encenação teatral normalmente utilizada nos espaços fechados, a interação entre teatro e rua interfere diretamente na rotina das ruas. Carreira chama essa atividade de “intervenção transgressora” da rua:

O simples fato de que o teatro de rua existe implica um potencial transgressor, mas a concretização dessa transgressão manifesta-se em diferentes ordens. Em primeiro lugar, o teatro de rua transgride o caótico deslocamento das pessoas nas ruas, pois, mesmo momentaneamente, propõe uma ruptura no uso cotidiano da rua. Recria o espaço da rua e inventa uma nova ordem, ao mesmo tempo que impõe às pessoas que caminham pela rua uma mudança: de simples pedestres a espectadores. [...] Em segundo lugar, ao ocupar a rua, o teatro se faz permeável à influência do que se poderia chamar “cultura da rua”, que seria a mescla de todas as culturas dos usuários do espaço da rua [...].<sup>81</sup>

É justamente essa concepção transgressora, no sentido de ruptura com a ordem pré-estabelecida, que o Tá na Rua explora desde o início da sua carreira. Mas para além disso, no discurso do grupo, a rua não é vista apenas como o cenário alternativo que rompe com o “autoritarismo” das salas fechadas, mas também como o local do encontro com a cultura popular, da qual o grupo acredita se nutrir para elaborar um “novo” teatro.

---

<sup>80</sup> CARREIRA, André Luiz Antunes Netto, *op. cit.*, p. 43.

<sup>81</sup> *Idem, ibidem*, p. 41-42.

A concepção de “novo” teatro foi colocada pelo grupo na tentativa de se diferenciar de um teatro comercial, de buscar outro caminho de encenação que objetivava ir ao encontro dos setores mais pobres, aqueles que não podem pagar. Essa perspectiva converge para o debate do teatro engajado, que já existia no cenário teatral brasileiro.

Na década de 1950 o Brasil vivenciava uma efervescência dos movimentos teatrais que procuravam estabelecer uma relação mais próxima com as classes menos favorecidas. Neste sentido, é importante lembrar um contemporâneo desse período, o dramaturgo Augusto Boal, que fala sobre o embate da responsabilidade social ou não dos artistas nesse momento: “de um lado se afirma que a arte é pura contemplação e de outra que, pelo contrário, a arte apresenta sempre uma visão do mundo em transformação e, portanto, é inevitavelmente política, ao apresentar os meios de realizar essa transformação, ou de demorá-la.”<sup>82</sup>

Em sua obra *Teatro do oprimido*, Boal apontava a necessidade de se construir um espetáculo teatral com o espectador, na tentativa de eliminar o público passivo, pois só assim seria possível construir o teatro popular. Para ele, esse era o grande desafio do artista.

A historiadora Rosangela Patriota apresenta, em seu texto *História, memória e teatro: a historiografia do teatro de Arena de São Paulo*, uma avaliação dos movimentos teatrais engajados da década de 1950. Destaca a importância de alguns grupos, como o Teatro de Arena e o Teatro Oficina, ambos de São Paulo, os Centros Populares de Cultura (CPC) do Rio de Janeiro (RJ) e o Movimento de Cultura Popular (MPC) de Pernambuco. Segundo a autora, “embora houvesse diversidade no processo de criação e no público alvo, estas companhias viveram intensamente a expectativa de transformar a realidade, particularmente, no período anterior a 1964.”<sup>83</sup>

Observa-se uma incursão de vários grupos teatrais brasileiros na busca de uma aproximação entre os artistas teatrais e o público desde a década 1950. Porém, como indica a historiadora Dolores Puga Alves de Sousa, foi com os CPCs, na década de 1960, que o teatro de rua ganhou notoriedade entre os atores engajados — eles foram aos morros, às praças e aos bairros mais distantes, com intuito de realizar agitações políticas e pedagógicas.<sup>84</sup>

---

<sup>82</sup> BOAL, Augusto, *op. cit.*, p. 5.

<sup>83</sup> PATRIOTA, Rosangela. História, memória e teatro: a historiografia do Teatro de Arena de São Paulo. In: MACHADO, Maria Clara Tomaz; PATRIOTA, Rosangela (orgs.). *Política, cultura e movimento sociais: contemporaneidades historiográficas*. Uberlândia: Editora UFU, 2001, p. 171.

<sup>84</sup> SOUSA, Dolores Puga Alves de. O Brasil do teatro engajado: a trajetória de Vianinha, Paulo Pontes e Chico Buarque. *Revista de História e Estudos Culturais*, v. 4, n. 4, jan./fev./mar. 2007, p. 3. Disponível em: <[www.revistafenix.pro.br](http://www.revistafenix.pro.br)>. Acesso em: 12 out. 2011.

À primeira vista, o Tá na Rua se aproxima muito dessas tendências; no entanto, numa análise mais cuidadosa, podemos indicar um importante distanciamento.

A necessidade em promover um teatro de debates e reflexões, que fosse ligado ao “povo brasileiro” e se aproximasse dele e de suas angústias, tornasse uma das principais características da arte pensada e promovida por Vianinha. Por este ponto de vista, o dramaturgo ligaria suas concepções — fundamentais pelo ideológico do PCB — ao projeto de Augusto Boal na criação do Teatro de Arena, defendendo assim, um estilo artístico: o realismo.<sup>85</sup>

Foi justamente no que tange ao estilo artístico que o Tá na Rua se diferenciava. Apesar de seguir a mesma concepção de aproximação com o “povo brasileiro”<sup>86</sup> para debater com a arte cênica questões sociais, não a realizava de forma realista. Tentou deixar isso claro com o distanciamento da personagem, com as máscaras (no sentido literal da palavra) e os figurinos caricaturais.

Também devemos lembrar que o modelo ideológico do Teatro de Arena propagava uma noção de teatro projetado no interior das grandes questões sócio-históricas, considerando que a função da arte não é desencadear o prazer, mas sim propagar mensagens críticas.<sup>87</sup> Diferentemente dessa perspectiva de teatro, o Tá na Rua procurou aliar prazer e análise crítica. Essa concepção teatral que se pauta também na diversão não é uma exclusividade do grupo. Experiência anterior que propunha a mesma iniciativa foi a do grupo formado somente por homens em 1973, chamado Dzi Croquettes, assim descrito por Thürler:

[...] inspirado no conjunto norte-americano “The Coquettes” e no movimento gay atuante na *off-Broadway*, [...] os Dzi Croquettes [...], diferentemente do que pensava Vianinha, juntava num mesmo caldeirão, prazer, mensagem, comunicação e muita, mas muita purpurina e irreverência.<sup>88</sup>

Vestido com roupas femininas, o grupo dançava, cantava e representava, reelaborando questões do cotidiano de maneira irreverente. Neste aspecto, o Tá na Rua se aproxima muito dos Dzi Croquettes, visualizando na arte um campo fértil para o humor crítico.

Por outro lado, o Tá na Rua justifica seu distanciamento do realismo pelo fato de considerar que essa corrente estética surgiu concomitantemente ao que os integrantes do

<sup>85</sup> *Idem, ibidem*

<sup>86</sup> É importante ressaltar que a noção de “povo brasileiro” cunhada pelo teatro engajado nesse momento se refere ao segmento popular desfavorecido financeiramente, às classes mais pobres da população.

<sup>87</sup> THÜRLER, Djalma, *op. cit.*, p. 13.

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

grupo entendem ser o teatro burguês. A respeito disso, Artur Faria e Ricardo Pavão explicaram, na entrevista concedida a Lauro Góes:

Artur Faria – Só passou a ser burguês quando começou a discutir as questões particulares, os afetos, as relações dessa classe que ascendeu, entendeu? Aí, vai cair no realismo, no naturalismo, no psicologismo, esses correntes aí. Até Brecht rompendo.

Ricardo Pavão – E paralelo a isso de construir a dramaturgia foram eles também que inventaram o edifício teatral. A burguesia inventou o edifício teatral.<sup>89</sup>

O espaço aberto passa a ultrapassar o debate de separação ator/público, abarcando também as concepções de um teatro democratizante que rompe com o segundo viés das salas fechadas — o da segregação social. A ação de ir às ruas também é justificada pela forte tendência de possibilitar a acessibilidade de pessoas que não têm condição financeira de frequentar as salas de teatro.

É bastante claro que no teatro de hoje há uma tendência para quebrar as paredes e levar o teatro para o espaço aberto para dar vida a um rito popular. A forma habitual do teatro é repressiva porque obriga o público a situação de imobilidade. [...] É preciso irmos para as praças, em primeiro lugar para destruir as formas da vida diária, e em segundo lugar porque as nossas vidas são demasiadas alienadas.<sup>90</sup>

Os atores partiram justamente dessa visibilidade “salvadora” do teatro, que sai do seu espaço para encontrar o público. Esse era o debate enfrentado na trajetória do Tá na Rua. O grupo estava embriagado pelas concepções de democratização do teatro e na busca do espectador que nem sempre podia pagar — “o povo”.

Cabe ressaltar a visão do grupo de um povo idealizado, ou seja, o discurso do Tá na Rua, em vários momentos, acentua uma homogeneidade dos brasileiros de baixa renda, que compõem a maioria da população, como uma categoria unívoca de povo, como se fosse possível pensar uma população tão plural no singular. Esse “povo” se torna, praticamente, um ideal inatingível, assim como sinalizou Marx<sup>91</sup> na crítica ao idealismo de Hegel, em que até a

<sup>89</sup> GÓES, Antônio Lauro de Oliveira, *op. cit.*, p. 39.

<sup>90</sup> CRUCIANI, Fabrizio; FALLETTI, Clélia. *Teatro de rua*. São Paulo: Hucitec, 1999, p. 82.

<sup>91</sup> MARX, Karl. O método da economia política. In: MARX, Karl. *Contribuição à crítica da economia política*. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1983. p. 218-226.

noção de povo deveria ser problematizada para não se tornar uma abstração. Afinal, essa categoria é fragmentada, segmentada, constitui uma realidade multifacetada.

É complicado, portanto, acreditar que o fato de ir para a rua e utilizar-se de uma linguagem popular poderia aglutinar as várias facetas sociais de baixa renda na categoria de povo. Ir para os espaços abertos propiciou, na verdade, um encontro direto com um público no plural. Ao tratarem das características do teatro de rua, Fabrizio Cruciani e Clélia Falletti falam sobre esse público:

Assim nasceu o teatro de rua, e das especiais características topográficas de seu nascimento extraiu alguns de seus traços e de seus desdobramentos. Na rua, cruzamento obrigatório da comunidade, encontram-se passando o público conhecedor e os que estão abaixo do nível: donas-de-casas e contadores, adolescentes e avós, leitores de ensaios e analfabetos.<sup>92</sup>

Quando o Tá na Rua saiu às ruas, procurava um público específico, as classes mais pobres da sociedade. Tanto é verdade que, nas listas de apresentações desse período, os bairros mais visitados foram os periféricos e pobres do Rio de Janeiro.<sup>93</sup> Segundo Carneiro, a maioria desse público era formada por imigrantes nordestinos e moradores das favelas, onde é marcante a presença de afro-brasileiros.<sup>94</sup> Para o grupo, esses segmentos sociais seriam portadores de uma valorização de suas origens culturais.

O grupo direcionou sua prática artística para as vias públicas no intuito maior de se aproximar do público que não tinha condições financeiras de ir ao teatro, identificando-os como popular, logo, como portadores de práticas culturais populares. Carneiro destaca que essa ação assegurou ao grupo a possibilidade de estabelecer um contato com as tradições da cultura popular, o que lhe permitiu desenvolver um teatro popular.<sup>95</sup>

Assim, o Tá na Rua cunhou para si a imagem de popular, justificada pelo fato de ter desenvolvido o seu teatro no contato com o público que categorizou como popular. Essa relação deve ser observada com muita ressalva, bem como a própria polêmica que cerca a noção de cultura popular.

---

<sup>92</sup> *Idem, ibidem*, p. 16.

<sup>93</sup> Informações encontradas no relatório de apresentações do período entre 1980 a 1983 no acervo Tá na Rua, *op. cit.* Ver também CARNEIRO, Ana Maria Pacheco, *op. cit.* Anexos.

<sup>94</sup> CARNEIRO, Ana Maria Pacheco, *op. cit.*, p. 14.

<sup>95</sup> *Idem, ibidem.*

Por muito tempo a vertente teórica folclorista acreditou que essas tradições deveriam ser preservadas, isoladas e pacificadas. Michael Certeau, no texto *A beleza do morto*, explana sobre a perspectiva folclorista, focando especificamente a cultura popular europeia da segunda metade do século XIX.<sup>96</sup> A cultura popular era vista como uma literatura ingênuua que aproximava o povo ao ideário de criança/infantil. O autor salienta que, para lidarmos com os contos populares precisamos levar em consideração os filtros, isto é, perceber como isso é construído pelos letreados.

Nesse sentido, considero que o grupo pode até adotar algumas práticas culturais que se convencionou chamar de populares, como, por exemplo, o uso do folclore, mas sempre aplicando um filtro, traduzido pela reelaboração.

Ademais, como destaca o historiador Renato Ortiz, a partir dessa concepção folclorista do século XIX, artistas e intelectuais retomavam o passado quase como colecionadores de relíquias, o que impedia a percepção de que as práticas culturais se transformam de acordo com a nova ordem social<sup>97</sup>, não se redesenhandoo com o aparecimento da cultura de massa. É justamente nesse ponto que o pesquisador Martin-Barbero acentua o risco de se pensar na cultura popular isoladamente e descolada de sua classe geradora, afirmando que essas visões criam um “povo mito”, no sentido de que o separa de sua realidade, deixando-o intocável. O autor aponta a necessidade de se pensar cultura popular não apenas como oposição ao massivo, mas principalmente a partir das “mediações” culturais e políticas imbricadas nas práticas sociais cotidianas e das interações entre o espaço da produção e da recepção.<sup>98</sup>

Não podemos esquecer que o centro da atenção aqui é um grupo de jovens universitários que, impulsionados pelo movimento de crítica ao teatro mercantil massificado, foi ao encontro de um público de baixa renda. Impactado pelas teorias de um teatro político, que conduziam para uma busca de transformação da realidade, provavelmente os componentes do Tá na Rua, assumindo um posicionamento político, elaboraram o seu “teatro popular” no sentido de autoafirmação, de construção de uma identidade de grupo em oposição ao que consideravam mercantil e massificado, vislumbrando quase de modo folclorista, nas práticas culturais, alcançar um “povo mito” brasileiro.

---

<sup>96</sup> CERTEAU, Michel de. *A cultura no plural*. Campinas: Papirus, 1995.

<sup>97</sup> ORTIZ, Renato. *Cultura popular: românticos e folcloristas*. São Paulo: Olho d’água, 1992.

<sup>98</sup> MARTIN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro, UFRJ, 1997.

Mesmo que em discurso o grupo negasse uma militância partidária, o debate que permeia o roteiro, pautado na elaboração de uma linguagem popular, desvela um posicionamento político claro, contrapondo-se ao teatro mercantil massificado. Na trajetória do Tá na Rua o teatro político se apresenta no viés de um humor crítico que se vale de práticas do popular.

Visualizo, então, duas grandes questões: pensar essa relação entre mundo “letrado” e práticas populares e a criação de um teatro que se intitula popular e em oposição ao que considera comercial e massificado. No primeiro ponto, vale retomar Thompson, que, ao se debruçar sobre a relação entre patrícios e plebeus ingleses do século XVIII e XIX, afirma que o termo cultura é tão complexo que ele prefere utilizar costumes, principalmente no que tange à noção de cultura popular. Para o autor, costume é mais abrangente que hábito, pois dá visibilidade aos campos de força entre dois tipos de costumes.<sup>99</sup>

Thompson não abandona a ideia do conflito permanente, compreendendo a cultura como materialidade, ou seja, nas tensões e relações entre cultura letrada e cultura popular, mas percebe esse embate a partir da luta de costumes. Nesse viés, o popular se vincula às camadas pobres.<sup>100</sup>

Partindo do princípio de que a cultura popular se produz em meio às camadas mais pobres e se transforma em um processo dinâmico de “lutas de costumes” entre os diversos setores da sociedade, não podemos vincular o teatro do Tá na Rua ao conceito de popular. Isso porque a linguagem teatral do grupo é produzida por “letrados” e o fato de se utilizar de costumes e valores de outro segmento social, de forma caricatural, não significa partilhar dessas práticas com os mesmos significados com os quais eles foram produzidos.

Na mesma medida, ao delinear a cultura popular como práticas próprias a alguns setores da sociedade, para evitar interpretações equivocadas, temos que ter o cuidado de pensá-las a partir de quem as produz. Afinal, segundo Stuart Hall, no próprio conceito de cultura popular está embutida uma visão aristocrática de cultura que delimita o que é cultura erudita e o que é cultura popular, sendo esta vista como uma cultura menor. Para o autor,

---

<sup>99</sup> THOMPSON, Edward P. *Costumes em comum: estudos sobre a cultura popular*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

<sup>100</sup> *Idem, ibidem*.

precisamos compreender o popular no plural e a partir da visão dos sujeitos que as produzem, percebendo-os como participantes desta.<sup>101</sup>

Vale lembrar que os integrantes do Tá na Rua eram letrados/eruditos e, por isso tinham acesso a uma gama diversificada de leituras. Assim, temos que ter claro que a utilização pela trupe, em suas apresentações, de certos tipos de práticas culturais — músicas, cordéis, piadas, expressões populares — difere do modo pelo qual elas foram produzidas, mesmo porque elas foram reelaboradas e apresentadas de acordo com a compreensão e interpretação do grupo.

O historiador Peter Burke, ao analisar a cultura popular do início da Europa moderna, abre caminhos para refletir sobre a abordagem indireta do tema. Afirma que quaisquer que sejam os documentos existentes (dos anos 1500-1800 na Europa), na maioria estarão presentes os mediadores, letrados que irão registrar o fato a partir de sua visão sobre a cultura popular.<sup>102</sup>

Assim, quando os atores constroem dramatizações individuais e ou coletivas a partir de práticas comuns da cultura popular, na verdade eles produzem sentidos e significados próprios, a partir das noções que possuem sobre essas práticas e, com isso, se tornam filtros. É o caso da utilização de cordéis e músicas populares que foram usadas para o trabalho e a composição da linguagem dos atores e também, é claro, para efetivar uma aproximação com o público.

Ressalto que problematizar a concepção de teatro popular sustentada pelo Tá na Rua não significa pensar o popular como algo isolado, muito pelo contrário. Esse debate reafirma a necessidade de entender a cultura como um campo de lutas, além de se afastar da ideia de passividade, que foi o ponto crucial da crítica empreendida pelo grupo às plateias dos teatros fechados. Segundo Martin-Barbero, a desconstrução de uma recepção passiva se constrói na crítica a algumas perspectivas marxistas que enxergam os meios de comunicação como um espaço de dominação.<sup>103</sup>

Nessa discussão enriquecedora para compreendermos como o grupo vê a cultura popular, Carneiro analisa a construção da linguagem teatral da trupe a partir de uma analogia

---

<sup>101</sup> HALL, Stuart. *Da diáspora: identidade e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG/Brasília: Unesco, 2003.

<sup>102</sup> BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

<sup>103</sup> MARTIN-BARBERO, *op. cit.*

com a concepção do riso nas manifestações populares trabalhadas por Bakhtin<sup>104</sup>. A autora estabelece uma ponte entre o trabalho realizado pelo Tá na Rua e a ideia da ordem rompida pelo carnaval bakhtiniano.

Segundo Carneiro, o Tá na Rua possui uma linguagem teatral aberta, que busca justamente o rompimento da ordem institucionalizada das vias públicas. O grupo constrói uma “nova” linguagem teatral “carnavalesca”, que retrata uma “lógica às avessas”, com traços de “comicidade” e uma “concepção grotesca” — por isso se apresenta sob uma perspectiva bakhtiniana.<sup>105</sup>

A festa carnavalesca, para Bakhtin, está vinculada ao espaço público, que permite o contato direto com a cultura popular. Para compreender essa realidade, o autor volta às origens dessa cultura e retoma desde os ritos greco-romanos até os folclore dos povos pagãos e suas reelaborações no espaço festivo, revelando um aspecto importante da cultura daquela época que por muito tempo esteve escondido por trás da seriedade da vida religiosa difundida na historiografia.

Bakhtin formula uma concepção do grotesco no espaço carnavalesco vinculada essencialmente ao movimento corporal e à comicidade. Com base nessa teoria, Carneiro traçou um paralelo com a linguagem corporal livre dos atores do Tá na Rua e percebeu a importância da comicidade para as representações cênicas desse tipo de linguagem.

Ao associar o teatro do Tá na Rua ao conceito de Bakhtin, a autora delineia a visão de cultura popular do grupo<sup>106</sup>, indicando a existência de rompimento do que está estabelecido. No que tange a essa perspectiva de circularidade cultural de Bakhtin, Martin-Barbero aponta o problema de perceber a cultura popular a partir apenas de uma transgressão daquilo que está institucionalizado, como se os setores mais pobres não conseguissem produzir sem ter como referência a cultura erudita.

Chego neste momento a segunda grande questão anteriormente mencionada: a oposição entre popular e massivo. Ora, se por muito tempo a cultura popular foi pensada em sentido contrário à cultura erudita, num antagonismo entre nobres e plebeus, com as novas ordenações sociais no desenrolar do sistema capitalista — entendido aqui como um conjunto que aglutina a economia, a política e a cultura — e com elas o desencadear da indústria

---

<sup>104</sup> BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na idade média e no renascimento*. Brasília: Ed. da UnB, 1993.

<sup>105</sup> Ver CARNEIRO, Ana Maria Pacheco, *op. cit.*, p. 13.

<sup>106</sup> Afirmo que a perspectiva de ver que a linguagem do Tá na Rua converge com a concepção de festa popular de Bakhtin é uma visão do grupo e não apenas de Ana Carneiro, pois essas relações já foram afirmadas no livro *Tá na Rua*, de 1983, muito antes de Ana Carneiro defender sua dissertação em 1998.

cultural, muitas vezes a antiga oposição foi suplantada pelo antagonismo entre burguesia e popular. Tanto o primeiro quanto o segundo binômio adversativo encortinam a dinâmica contínua de elaboração que Martin-Barbero identificou como “as mediações” que constroem um campo de embate e assimilações que convergem para uma hegemonia cultural, assim como definiu Gramsci<sup>107</sup>.

A oposição entre o massivo e a cultura popular está no centro dos debates no Brasil desde a popularização dos grandes veículos de comunicação, principalmente com a televisão a partir da década 1960. O embate era percebido como uma ameaça à cultura popular, então, muitos olhares convergiram para a concepção folclorista de cultura popular, visualizando a necessidade de preservação, num sentido de resgate, de um “povo mito” na construção da identidade nacional.

O que estou tentando apontar é que nesse contraponto massivo versus popular incide uma visão que não percebe as relações existentes entre eles, ou seja, “as mediações”. Bem, se o grupo constrói sua concepção a partir desse antagonismo, logo, também silencia essas relações. Vale aqui mencionar o trabalho da Socióloga Maria Celeste Mira<sup>108</sup>, que analisa como os programas do SBT são influenciados por práticas próprias do circo — manifestação artística convencionada como popular — e o estudo de José Guilherme Cantor Magnani<sup>109</sup>, que verificou, no circo da década de 1970, a utilização de referências da indústria cultural, como personalidades da TV e músicas de sucesso.

Desse modo, não se pode identificar o teatro do Tá na Rua como popular na essência deste conceito, como sendo produzido por setores mais pobres da população. Na verdade, no espetáculo as *Brincadeiras*, o grupo retomou referências das tradições da cultura popular de maneira ressignificada, noutro sentido a elas conferido durante o processo dinâmico da cultura que envolve as mediações culturais. Assim, mesmo querendo romper com a indústria cultural, o grupo estabeleceu relações com esta.

Interessa aqui voltar aos estudos de Carreira, que afirma ser um equívoco pensar no teatro de rua como um sinônimo de teatro popular:

---

<sup>107</sup> GRAMSCI, Antônio. *Concepção dialética da história*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

<sup>108</sup> MIRA, Maria Celeste. *Circo eletrônico: Silvio Santos e o SBT*. São Paulo: Loyola / Olho Dágua, 1995.

<sup>109</sup> MAGNANI, José Guilherme Cantor. *Festa no pedaço: cultura popular e lazer na cidade*. São Paulo: Hucitec / UNESP, 2003.

Talvez não seja uma novidade propor uma clara diferenciação entre a idéia de teatro popular e do teatro de rua. De forma reiterada, estudiosos do teatro se referem ao teatro de rua como um componente do teatro popular. Mas de fato, quando nos debruçamos sobre o teatro de rua contemporâneo podemos ver uma miríade de projetos cênicos que exploram formas teatrais que se relacionam muito mais com experiências vanguardistas do que com a cultura popular.<sup>110</sup>

Nesse viés de interpretação, percebo o Tá na Rua não como um teatro popular pautado na “ruptura” com o teatro fechado, mesmo porque essa separação não aconteceu e isso era evidenciado na medida em que os atores — inclusive Amir Haddad —, paralelamente às atividades do Tá na Rua, realizavam trabalhos em teatros comerciais fechados, e o próprio grupo também apresentava peças em espaços fechados.

Pode-se então compreender o Tá na Rua dentro de um processo de busca de formas alternativas de encenação na tentativa de se opor a um teatro mercantil e massificado e vislumbrando a construção de um teatro popular a partir do encontro com um “povo mito”. O grupo procurou elaborar um teatro que pretendia reler o que se convencionou chamar de cultura popular, no intuito de se aproximar daquele público que não tinha acesso aos espetáculos fechados e que a trupe considerava ser popular. Para atingir tal objetivo, os atores foram às ruas, movidos por ideias — intensamente difundidas no cenário artístico daquele momento — de um teatro político que almejava a democratização do teatro e com isso a transformação de uma realidade excludente.

### **1.3 Das ruas às oficinas: o grupo alternativo se institucionaliza**

Podemos compreender o ano de 1980 como um momento de estruturação na história do grupo Tá na Rua. Isso porque, se de um lado, Amir Haddad passava por um momento de crise dentro do Grupo Niterói, motivada por discordâncias entre os integrantes sobre o trabalho realizado com a peça *Morrer pela pátria*, de outro, o mesmo diretor se via estimulado com os trabalhos realizados com os seus ex-alunos do Teatro dos Quatro, que formaram o Tá na Rua para continuar os trabalhos.

---

<sup>110</sup> CARREIRA, André Luiz Antunes Netto. Teatro popular no Brasil: a rua como âmbito da cultura popular. *Revista de Estudos Teatrais na América Latina*, n. 4, dez. 2002, p. 5.

Em abril do mesmo ano, alguns atores do Tá na Rua (Lucy Mafra, Marilena Bibas e Rosa Douat) e os ex-integrantes do Grupo Niterói (Amir Haddad, Ana Carneiro, Artur Faria e Betina Waissman), com Ricardo Pavão e José Carlos Gondin, optaram pela união dos dois grupos. Esse núcleo, ao qual se juntou ainda Sérgio Luz, foi chamado em junho de 1980 pela Fundação Rio e recebeu uma proposta para a realização de seis apresentações nesse mesmo ano. Além disso, a Funarte, a partir dessa combinação, prometeu manter-se aberta para futuras negociações.

Foi a partir desse “canal” que o grupo, em outubro de 1980, apresentou, à instituição carioca, um anteprojeto para financiamento de pesquisa teatral que pretendia, em linhas gerais, obter recursos financeiros para desenvolver trabalhos que englobavam apresentações de rua, documentação e uma oficina de pesquisa teórica e metodológica, como explicita este trecho da proposta:

Cada uma dessas partes compreendia: Núcleo irradiador – treinamento do ator, exercícios, jogos e a elaboração da prática; Rua – é a frente de trabalho que busca aprofundar o despojamento da linguagem teatral. A maneira como a discussão é apresentada, vai levando ao surgimento de uma dramaturgia própria para espaços abertos; Oficinas – é um trabalho com o público, em espaço fechado, que através de cenas escolhidas ou de dramaturgia de um ator, busca discutir o conteúdo ideológico dos textos e o exercício de uma linguagem teatral não autoritária, popular que apresente os conteúdos, expondo-os à análise crítica do espectador [...] Documentação – o registro do processo de pesquisa, sua elaboração e análise crítica, é hoje indispensável para a formulação e consolidação de nossas conquistas no nível da linguagem.<sup>111</sup>

Visualizo bem que o grupo tinha conjecturado basicamente três frentes de trabalho: as práticas de rua em espaço aberto, o estudo da linguagem atorial nas oficinas em espaço fechado e a organização de um arquivo de registro desses trabalhos com fins de pesquisa, análise e memorial. Para tanto, o anteprojeto solicitava um valor total de CR\$ 3.200,000 (três milhões e duzentos mil cruzeiros, moeda corrente no período), sendo que esse montante poderia ser parcelado em duas ou três vezes; em contrapartida, o grupo se comprometia a realizar 60 atividades mensais entre oficinas e apresentações de rua em nome da Fundação Rio.<sup>112</sup>

---

<sup>111</sup> *Anteprojeto para financiamento de pesquisa teatral*. Acervo Tá na Rua, p. 2-4.

<sup>112</sup> *Idem, ibidem*.

As negociações aconteceram durante os meses de janeiro e fevereiro e a Fundação Rio acabou aprovando o valor total de CR\$ 2.400,000 (dois milhões e quatrocentos mil cruzeiros), o que reduziu o número de apresentações para 40 mensais. Com o acordo firmado, os trabalhos passaram a ser formalizados, com registro fotográfico das apresentações de rua — realizado pelo fotógrafo Chico Ybarra — e estruturação de um espaço de treinamento do ator: as oficinas.<sup>113</sup>

O ano de 1981 iniciou já com a necessidade de se organizar todo o trabalho desenvolvido pelo Tá na Rua, visto que, a partir de então, o grupo teria que prestar contas do financiamento público. A Oficina surgiu com a finalidade de implantar um espaço de aulas abertas que, em contornos gerais, transformou-se num lugar de treinamento do ator e de reflexão sobre questões que eram sugestionadas pelas apresentações de rua.

É importante analisar os significados do financiamento público para uma atividade cultural nesse momento. Sabemos que desde 1964, com o golpe militar, as manifestações culturais de cunho social foram deixadas à margem pelo Estado. Contudo, existiu um direcionamento por parte do governo federal de investimentos na cultura, na tentativa de consolidar uma indústria cultural padronizante. Theodor Adorno<sup>114</sup> escreve sobre o conceito de indústria cultural no âmbito do processo de industrialização da cultura, que tem por fim homogeneizar gostos e consciências:

Na realidade, é por causa desse círculo de manipulações e necessidades derivadas que a unidade do sistema torna-se cada vez mais impermeável. O que não se diz é que o ambiente em que a técnica adquire tanto poder sobre a sociedade encarna o próprio poder dos economicamente mais fortes sobre a mesma sociedade. A racionalidade técnica hoje é a racionalidade da própria dominação, é o caráter repressivo da sociedade que se auto-alienou.<sup>115</sup>

Ao abordar as manipulações do setor dominante, Adorno enfatiza que as relações entre as classes mais abastadas e as classes mais pobres acontecem numa via de mão dupla. É difícil negar a forte influência dos modismos lançados pela indústria cultural, porém, há que se considerar que isso acontece a partir de mediações, como salientou Martin-Barbero.

Foi na tentativa de implementar uma dominação total que as políticas públicas da ditadura direcionaram recursos para impulsionar a indústria cultural. Contradictoriamente, o

---

<sup>113</sup> Breve histórico do grupo. In: Acervo Tá na Rua.

<sup>114</sup> ADORNO, Theodor. *Indústria, cultura e sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

<sup>115</sup> *Idem, ibidem*, p. 6.

regime militar, mesmo que com objetivos claros de homogeneização cultural, permitiu a organização de frentes de políticas públicas culturais.

[...] é também no governo militar que se começa a esboçar, pela primeira vez, uma política oficial de cultura coordenada, envolvendo vários setores da atividade cultural. Entre fins de 1960 e início de 1970 foi criado o Plano de Ação Cultural, que definia metas para buscar resultados mais diretos na cultura. [...] O regime militar [...] atuou mais no sentido de criar condições tecnológicas e econômicas que permitissem a expansão da indústria cultural, ampliando o mercado de consumo dos bens culturais.<sup>116</sup>

Apesar de ter ganhado espaço para políticas públicas, no período militar a cultura ainda se via atrelada ao Ministério da Educação e esse quadro só foi modificado na década de 1980 com a criação de um órgão específico para o setor cultural: o Ministério da Cultura (MinC). Esse processo, intensificado no período militar e consolidado com a criação do MinC, envolveu várias iniciativas públicas de financiamento.

Mesmo que, inicialmente, toda essa estruturação política estivesse dentro de um projeto maior de controle e padronização cultural, o encontro das políticas culturais homogeneizantes com propostas dissidentes, inseridas nos contornos de mediações, criou polissemias nesse percurso. O financiamento acordado com o Tá na Rua em 1980 era da esfera municipal, da Fundação-Rio, porém, não devemos esquecer que, na época, os governos estaduais eram escolhidos pelo poder Executivo da União e é claro que o representante do Estado tinha a responsabilidade de observar de perto as políticas municipais de sua região, o que provocava, em certa medida, centralização de decisões no âmbito federal.

Portanto, pensar as políticas públicas nesse cenário implica compreender esse momento do regime militar. Segundo a pesquisadora de ciências políticas da Universidade de São Paulo (USP), Maria D' Alga G. Kinzo, os anos de 1974 a 1989 podem ser entendidos como um logo processo político de transição de uma ditadura para a redemocratização. O que foi comumente considerado como o momento mais brando da ditadura se traduziu, na verdade, por medidas legais e projetadas para a “redemocratização” do Brasil.

---

<sup>116</sup> TOLENTINO, Átila Bezerra. Cultura, mercado e políticas públicas: breves considerações históricas. *Revista Eletrônica Jovem Museologia: estudos sobre museus, museologias e patrimônio*, v. 2, n. 4, 2º semestre de 2007. Disponível em: <<http://www.unirio.br/jovemmuseologia/>>. Acesso em: 6 maio 2011.

A ascensão do General Geisel na presidência da República, em 1974, e o anúncio de seu projeto de distensão “gradual e segura” marcaram o início de um novo período do governo militar-autoritário, uma fase que passaria a ser o ponto de partida do processo de democratização no Brasil. A revogação parcial da censura à imprensa e os sinais, por parte do governo, de valorização das eleições legislativas daquele ano (1974) indicavam que as declarações do novo presidente eram algo mais do que promessas de retorno à democracia tão frequentemente elucidadas por seus antecessores na presidência.<sup>117</sup>

Numa primeira análise, pode parecer incoerente o Tá na Rua, um grupo politizado, praticante de um teatro marginal, receber financiamento público. No entanto, ao se examinar o fato com base no panorama de transição política brasileiro, fica mais fácil compreender esse processo. Em outras palavras, pode-se dizer que havia um projeto político de institucionalização da cultura pelo poder público como estratégia para dominar e controlar a produção cultural e não para dar espaço para manifestações que não se enquadravam nos padrões do regime. Porém, o financiamento concedido ao Tá na Rua demonstrou que as táticas do governo acabaram, em alguns momentos, desviando-se da sua rota. Especificamente no caso desse grupo de teatro carioca, os recursos do Estado contribuíram para patrocinar artistas que se opunham de maneira vigorosa ao projeto de massificação cultural. Assim, dar luz a esse fato implica perceber as dissidências, as polissemias e, principalmente, as “mediações”.

Por isso, não podemos pensar em um plano de dominação como algo que seja colocado em prática tal qual se imaginou, sob pena de, como alertou Raymond Willians, incorrermos no erro de nos ater a concepções reducionistas de dominação, sem levar em conta as tensões e os conflitos que se apresentam das mais diversas formas. Posso entender então que, mesmo estando-se vinculado a mecanismos oficiais, há a possibilidade de se encontrar subterfúgios para transgredir, destoar do que está colocado.

Foi o que aconteceu com o Tá na Rua, que recebeu financiamento para desenvolver um projeto que pretendia romper com o teatro hegemônico mercantilista — foco das políticas públicas direcionadas à cultura naquele momento.

A Oficina, uma das frentes de trabalho do grupo a partir de então, tornou-se refúgio para estudos dos atores. E é justamente nos documentos recolhidos pela outra frente de

---

<sup>117</sup> KINZO, Maria D’ Alga G. A democratização brasileira: um balanço do processo político desde a transição. *São Paulo em Perspectiva*, v. 15, n. 4. São Paulo, out./dez. 2001. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-88392001000400002&script=sci\\_arttext&tlang=es](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-88392001000400002&script=sci_arttext&tlang=es)>. Acesso em: 20 out. 2011.

trabalho que nos deparamos com uma série de referenciais teóricos que permitem fazer um mapeamento das influências incidentes sobre o grupo.

O Tá na Rua, como já foi dito, tem aproximações claras com as concepções teatrais de Brecht, com as noções de um teatro épico e as perspectivas de uma representação distanciada da personagem. O dramaturgo alemão desenvolveu trabalhos marcadamente marxistas com o objetivo de permitir, àquele que assiste, perceber no espetáculo a diferença entre ator e personagem e, ao mesmo tempo, possibilitar ao ator um posicionamento em relação à personagem por ele interpretada.

O teatro elaborado por Brecht procura se afastar dos modelos de encenação desenvolvidos pelo dramaturgo Stanislavski<sup>118</sup>, nos quais o ator deve “encarnar” a personagem, vivê-la, para que o público não consiga diferenciar o ator da figura cênica. No espaço da Oficina, todas essas questões eram trabalhadas a partir de questionamentos específicos que surgiam nas apresentações de rua e que envolviam principalmente três aspectos do espetáculo aberto: a intervenção do público, a manutenção da roda e o distanciamento entre ator e personagem.

Tanto a questão do público quanto a da manutenção da roda levaram o Tá na Rua a realizar vários exercícios cênicos nos trabalhos realizados na Oficina, relacionados à centralidade do corpo. Destaca-se a influência do dramaturgo polonês Jerzy Grotowski (1933-1999)<sup>119</sup>, que centrava os trabalhos de preparação do ator de seu Teatro Laboratório na tensão levada ao extremo, no despojamento íntimo, na eliminação das resistências e na entrega total, estimulando o ator a pensar com o corpo.

O que foi possível observar, na análise até aqui desenvolvida, é que o financiamento público recebido pelo Tá na Rua foi fundamental para o que chamo de “institucionalização do grupo”, isto é, para uma existência oficial que propiciou uma organização funcional em três frentes básicas: as práticas das ruas, o espaço de pesquisa das oficinas e a elaboração de acervo memorial necessário para a construção da autoimagem do grupo.

---

<sup>118</sup> STANISLAVSKI, Constanti. *A preparação do ator*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

<sup>119</sup> GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

## **Capítulo 2**

### **“O Desfile”: trajetórias pessoais na construção de máscaras/personagens**

Continuando as *Brincadeiras*, ao chegar à rua a trupe formava a roda e para mantê-la era preciso chamar a atenção do público. Então se iniciava o *Desfile de máscaras*. A segunda parte da apresentação pode ser entendida como as dramatizações de personagens específicos ao som da narração de Amir Haddad sobre episódios do cotidiano.

Como já mencionado anteriormente, cada um dos atores se apresentava com a sua máscara/personagem: Lucy Mafra era a *mulher-que-grita-rodopia-e-cai*; Rosa Douat, a *mulher-que-sofre*; Betina Waissman, a *mulher-que-se-vira*; Ana Carneiro, a *mulher-que-não-fala*. Artur Faria era o *homem-que-coça-o-saco-e-mastiga-palito*; Ricardo Pavão era o *negro do grupo* e Sérgio Luz, o *homem-que-salta*, além, é claro, da figura do apresentador/narrador, papel desempenhado por Amir Haddad.<sup>120</sup>

As máscaras, na verdade, não se referem a uma indumentária, mas sim a personagens específicos, criadas a partir de características e aptidões próprias dos atores; por isso, geralmente eram realizadas pelos mesmos componentes do elenco. Contradicoriatamente ao discurso do grupo, que sempre ressaltou a impessoalidade do ator, essas máscaras marcavam alguma particularidade pessoal dos artistas. Talvez essa parte do espetáculo tenha recebido o nome *Desfile de máscaras* justamente na tentativa de delimitar fronteiras entre personagem e ator, nas trilhas de um teatro épico.

Para analisar a segunda etapa do enredo das *Brincadeiras*, utilizei como fonte documental algumas entrevistas realizadas com integrantes da primeira formação do Tá na Rua. Pode-se dividir essa documentação em dois blocos: um reúne as entrevistas realizadas em 1983, ou seja, no momento da “ação”; o outro abrange aquelas concedidas posteriormente, em 1998, 2006 e 2009. Tentarei localizar, nos discursos, as permanências e as rupturas em relação ao posicionamento político do grupo no processo cultural brasileiro, verificando as mudanças ao longo dos anos.

---

<sup>120</sup> CARNEIRO, Ana Maria Pacheco, *op. cit.*

Separar essa documentação em dois blocos me fez pensar em duas parcelas temporais convencionadas: o presente e o passado. O que considero o momento da “ação” (1983) é o presente para os integrantes que foram entrevistados naquela época e representam o passado nas entrevistas mais recentes.

Nesse processo de organização, motivada pela necessidade de explicar a documentação a ser utilizada neste capítulo, enfrento a complexidade dessas dimensões temporais, as possíveis fronteiras entre presente e passado, assim descritas pelo historiador Alberto Lins Caldas:

O passado, que não é outro tempo, é vital dimensão do presente. Presente e passado não são duas coisas, mas uma só; não estão em dois tempos diferentes, mas num só; não aconteceu um deles e o outro está acontecendo: os dois acontecem ao mesmo tempo-vivo. Separar passado e presente é fossilizar um e inutilizar o outro: dimensões da despolitização.<sup>121</sup>

Para evitar essa fossilização é fundamental considerar uma noção de tempo ampliada, que aglutina presente e passado num processo dinâmico. No caso do Tá na Rua, esses tempos se misturam, porque ele ainda está atuando, com outra formação, mas com uma história de grupo que não se perdeu. Trata-se de uma trajetória em curso e, portanto, lidar com as entrevistas recentes é enfrentar aquilo que os participantes compreendem por começo e, para além disso, com a maneira pela qual eles querem ser vistos nessa história.

Como num efeito em cadeia, lidar com as entrevistas recentes é explorar a memória desses sujeitos. Trabalhar com a memória, de acordo com Caldas,

é praticamente o mesmo levado a cabo na criação de um texto ficcional. Ela não é um arquivo: sua forma de existência, a imagem que talvez a exprima, não é estrutural, sistêmica, ou orgânica, mas *poética, virtualidade e metafórica*, ritmo e movimento, que nunca é aquilo que diz nem o metafísico e inapreensivo aquele que viveu, mas *abertura em processo*, sentido da ficcionalidade ontológica do ser social na órbita da singularidade, puro calidoscópio atravessado pelas múltiplas vivências do mundo.<sup>122</sup>

Entendo o campo da memória na perspectiva da construção, da elaboração, das leituras do vivido, no mesmo sentido indicado por Le Goff: “a memória [é] um campo de mais

---

<sup>121</sup> CALDAS, Alberto Lins. *Oralidade, texto e história*. São Paulo: Loyola, 1999, p. 53.

<sup>122</sup> *Idem, ibidem*, p. 58.

liberdade e mais possibilidades criativas”<sup>123</sup>. Sendo assim, tento verificar o que converge e o que destoa entre as entrevistas do momento da ação e as concedidas mais recentemente, correlacionando-as à vivência pessoal de cada integrante.

Neste segundo capítulo, sigo a lógica própria deste trabalho, partindo do espetáculo para pensar o Tá na Rua. Para isso, observo as personagens específicas e recupero as trajetórias desses atores, no esforço de refletir sobre “o lugar social” — expressão utilizada pelo historiador Michael Certeau<sup>124</sup> — desses profissionais. Acredito ser importante observar e analisar os ambientes de circulação desses sujeitos e, sobretudo, examinar seus históricos para compreender não apenas os atores em si mesmos, mas como participantes de um processo. Para adentrar no universo que visualiza personagem/ator e ator/personagem terei que usar como instrumento a narrativa de fatos e eventos, procurando analisar a elaboração dos discursos do grupo na construção de uma memória.

## 2.1 Amir Haddad: o apresentador/narrador, o ator e o personagem

No espetáculo as *Brincadeiras*, Amir Haddad assumia a função do apresentador/narrador. Logo, seu papel não se iniciava e nem se acabava na apresentação do *Desfile de máscaras*. Ele estava no centro de todo o espetáculo. Na *Chegada*, fazia a apresentação do grupo à comunidade, dando início ao espetáculo, e prosseguia na segunda fase, não apenas apresentando as *máscaras*/personagens, mas também narrando situações que seriam dramatizadas pelos atores.

No discurso do livro de 1983, o grupo afirmava que “o ator da rua [é] o que não tem nenhum papel fixo, e por isso, pode fazer todos”<sup>125</sup>. Mas como pensar em um ator “livre” se ele era conduzido, direcionado pelos enunciados do narrador/apresentador? Além do mais, sabe-se, a partir das pesquisas feitas nos relatórios de apresentação contidas no acervo<sup>126</sup>, que durante o período de 1980 a 1983, nos espetáculos de rua as *Brincadeiras*, o único a desempenhar essa função foi Haddad.

<sup>123</sup> LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Unicamp, 1994, p. 423.

<sup>124</sup> CERTEAU, *op. cit.*

<sup>125</sup> TÁ NA RUA, 1983, *op. cit.*, p. 28.

<sup>126</sup> Em agosto de 2006 fui ao acervo do Tá na Rua, localizado na Avenida Rio Branco, no centro da cidade do Rio de Janeiro. A informação de que Amir Haddad era o único que tinha a função de narrador/apresentador foi coletada num relatório intitulado *Histórico Tá na Rua*, que resume os trabalhos com as *Brincadeiras* realizados entre 1980 a 1983. Ver também CARNEIRO, Ana Maria Pacheco, *op. cit.*

Para compreender o sentido do narrador/personagem dentro do espetáculo, bem como fora dele, é necessário pensar nos significados atribuídos a essas qualificações funcionais no teatro. Analisando o roteiro<sup>127</sup> do espetáculo, presente no acervo Tá na Rua, observo que as falas, ou melhor, os temas, eram elencados para serem narrados por Haddad, sinalizando não só a ordem de apresentação, mas também o que seria debatido em cada um dos números.

Dessa maneira é possível visualizar um narrador/apresentador bem próximo do que descreveu o crítico literário Décio de Almeida Prado:

O narrador, por excelência [...] impessoal, pretensamente objetivo, que se comporta como um Deus, não só por haver tirado as personagens do nada como pela onisciência de que é dotado. Ele está em todos os lugares ao mesmo tempo, abarca com o seu olhar a totalidade dos acontecimentos, o passado como presente, é ele quem descreve o ambiente [...] quem analisa as personagens [...] discorre sobre os mais variados assuntos [...] dando-lhe sentido social, psicológico, moral, religioso e filosófico.<sup>128</sup>

Nesse sentido, o narrador assume centralidade, afinal, o espetáculo depende de sua condução. E como acentua Prado, as pretensas noções de impessoalidade e objetividade para com as histórias narradas não se consolidam, pois, ao discorrer sobre a temática, o narrador dá um sentido, seja ele “social, psicológico, moral”.

No caso do Tá na Rua, as narrações referenciavam eventos do cotidiano. Haddad procurava questionar com o público as motivações e significados das *máscaras* que estavam sendo apresentadas: elas choravam, ou riam, ou caíam, ou pulavam, entre outras demonstrações corporais de sentimento.

Pressupõe-se que o fato de Haddad ter assumido esse papel desde o início no grupo esteja associado à sua representatividade no meio cênico, antes mesmo da formação do Tá na Rua. Segundo Carneiro, “as origens mais remotas do Tá na Rua vão ser encontradas, sem dúvida, nas inquietações de Amir Haddad, coordenador do grupo, sobre o fazer teatral”.<sup>129</sup> Percebo implícito nessa informação um processo pessoal, a trajetória de um sujeito que, de certo modo, norteia o grupo e que merece ser investigado.

Amir Haddad, filho de sírios, nasceu em Guaxupé (Minas Gerais) em 1937. Morou grande parte da sua vida em Rancharia, interior de São Paulo, e em 1954 decidiu estudar na

---

<sup>127</sup> Arquivado no acervo Tá na Rua.

<sup>128</sup> PRADO, Décio de Almeida. A personagem no teatro. In: CÂNDIDO, Antônio (org.). *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1968, p. 86.

<sup>129</sup> CARNEIRO, Ana Maria Pacheco, *op. cit.*, p. 222.

capital. Ingressou na Faculdade de Direito de São Paulo (USP) e abandonou o curso em 1957 para dedicar-se ao teatro.<sup>130</sup>

Na entrevista concedida a Luciana Farah, em março de 1998, Amir Haddad destacou como a sua tradição árabe colaborou para seu interesse pelo teatro:

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 3<sup>a</sup> pessoa, não encarna um personagem; você vai narrando a história dele. E o meu teatro é muito narrativo, eu não trabalho por identificação, euuento histórias. Eu me desenvolvi ao longo desses quarenta anos por aí, e o teatro de rua me deu mais clareza disso, porque eu vi que o povo não gosta de ator na primeira pessoa, o povo gosta de jogo, do humor, da brincadeira. O teatro popular é bem humorado, cheio de brincadeiras, é a máscara, não é o ator.<sup>131</sup>

Essa entrevista foi realizada quando o grupo havia sofrido algumas alterações quanto aos integrantes. Vários atores da primeira geração estavam saindo do grupo, muitos motivados por questões pessoais, como, por exemplo, Ana Carneiro (vida acadêmica), Artur Faria (questões familiares), Betina Waissman (vida acadêmica) e José Gondin. Em contrapartida, um pouco antes, outros atores ingressaram no grupo, como Licko Turle três anos antes, em 1995.

A entrevista tem como ponto de referência a visão do coordenador de um grupo que possui 18 anos de existência. Haddad não só vinculou a linguagem teatral do Tá na Rua à sua história pessoal, como também interligou a concepção de um teatro narrativo à tipologia teatral de rua definida por ele como teatro popular.

Na fala do diretor, o teatro narrativo desenvolvido por ele no Tá na Rua é fruto de uma herança cultural síria, porém, ao indicar isso, silencia outras influências bem mais próximas em tempo e espaço. Vejo na linguagem teatral do grupo uma forte proximidade com o teatro de revista, que teve seu auge entre as décadas de 1930 e 1940 no Brasil. João Roberto Faria afirma que o teatro de revista se consolidou com uma linguagem fragmentada e saliente:

Os acontecimentos são teatralizados em quadros sempre autônomos, cada qual valendo por si. Para contornar a dispersão e evitar a confusão na mente do espectador, os revistógrafos inventavam um personagem que comenta a ação e explica o seu desenvolvimento, chamando a atenção para a passagem

---

<sup>130</sup> FARAH, Luciana. Entrevista com Amir Haddad, 1998. *Revista Sexta Básica*. Disponível no acervo do Tá na Rua.

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

de um quadro a outro [...] a todo momento rompendo a “quarta parede” naturalista, dirigindo-se diretamente à plateia para não deixá-la perder o fio da meada.<sup>132</sup>

A aproximação é clara. Tanto no teatro de revista como no Tá na Rua há um roteiro fragmentado, com números autônomos, além de uma figura central que dialoga com o público, explicando a cena. Assim, a concepção de uma narrativa “livre” é identificada no espetáculo as *Brincadeiras* na medida em que o apresentador/narrador interrompe a cena — e no caso específico do Tá na Rua, interfere simultaneamente na ação — com diálogos com o público. Essa elaboração teatral é demarcada, na fala de Haddad, como sendo fruto de uma criação que parte do contato com o popular.

Percebo que, quando o coordenador do grupo alega que essa elaboração é oriunda da sua tradição síria e do contato com o público da rua, nega ou, pelo menos, silencia outras influências que são claramente próximas ao teatro realizado pelo Tá na Rua. Na mesma proporção, reafirma uma identidade de teatro popular que se forja, na concepção de Haddad, por se construir no contato com o popular.

Investigar esses posicionamentos suscita a necessidade de analisar a historicidade da trajetória de Haddad. Vale lembrar que historicidade aqui é pensada como o historiador Alberto Lins Caldas demarcou:

[...] não podemos pensar a historicidade sem ter de demonstrar todo o sistema instaurado como consequência lógica dessa temporalidade e de suas despoliticidades, pois não há temporalidade fora de uma visão política de mundo, fora dos enquadramentos de significados de uma sociedade. As historicidades como as conhecemos estão intimamente ligadas ao modo como as sociedades criam, ao mesmo tempo, mercadorias e imaginários, concretude e ilusão, subjetividade e objetividade, interioridade e mundo.<sup>133</sup>

Para pensar a formação político-social-artística de Haddad (atendo-me aqui a uma composição completa e não segmentada dessas esferas) é importante destacar algumas experiências pessoais da trajetória desse diretor teatral. Com José Celso Martinez Corrêa e Renato Borghi formou o grupo teatral Oficina, engajado politicamente na crítica do teatro

<sup>132</sup> FARIA, João Roberto. Artur Azevedo e a revista de ano. In: FARIA, João Roberto. *O teatro na estante: estudos sobre a dramaturgia brasileira e estrangeira*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998, p. 69

<sup>133</sup> CALDAS, Alberto Lins, *op. cit.*, p. 53.

mercantil, e participou de espetáculos como *Vento forte para papagaio subir* (1958) e *A incubadeira* (1959), de José Celso Martinez Corrêa.<sup>134</sup>

O grupo procurou inovar a construção de espetáculos que se opunham ao teatro empresarial, ao trazer um modo alternativo de linguagem teatral. O Oficina ressaltava uma forma teatral provocativa em relação ao público, realizando uma crítica ao que considerava como sociedade burguesa. Em 1961 Amir Haddad se desligou do Teatro Oficina, motivado por uma discordância com os procedimentos cênicos implantados por José Celso Correa. “Amir Haddad revela que um dos motivos de seu rompimento com o Teatro Oficina foi o seu desacordo quanto ao relacionamento do elenco com o público durante as apresentações.”<sup>135</sup>

Como já foi mencionado, para Haddad, o teatro provocativo que ataca diretamente o espectador é um problema, visto que é fundamental conseguir manter um bom relacionamento com o público, mesmo quando se questiona a sociedade. A crítica ao Oficina se baseia na concepção de um teatro festivo. Neste sentido, ao acabar o espetáculo, o público tinha que ter esperança de um recomeço. A partir desse momento, Haddad deixa clara a sua “marca” teatral: a apresentação cênica deve ser representada e não vivida pelo ator. Por isso, o ator deve tratar a personagem com alegria, pois, por mais sério e/ou triste que seja o tema em questão, tudo, como no teatro, pode se transformar.

Nessa concepção teatral identifico outra vez a influência que foi muitas vezes silenciada e outras até negada<sup>136</sup> por Haddad com relação à proximidade com a perspectiva teatral de Bertolt Brecht, segundo a qual o ator não deveria incorporar a personagem, mas sim apresentá-la, para se posicionar criticamente em relação a ela.

Mesmo que Haddad negue a aproximação, não há como fechar os olhos para essa concepção de ator distanciado presente no discurso do Tá na Rua e ressaltada na fala do diretor. Para ele, “se o personagem morre, o ator sai de cena vivo, e muito vivo. A festa para mim é essa ressurreição, essa transformação do ator que passa pela tragédia, mas sai do teatro feliz.”<sup>137</sup>

<sup>134</sup> TÁ NA RUA. [S.I.]: Encyclopédia de teatro, 2006. Disponível em: <[http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades\\_biografia&cd\\_verbete=693](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=693)>. Acesso em: 03 jul. 2011.

<sup>135</sup> *Idem, ibidem*, p. 16.

<sup>136</sup> Na entrevista concedida à historiadora Ligia Perini e a mim em agosto de 2006, Amir Haddad chegou até a ficar exaltado quando perguntamos da possível influência brechtiana, afirmando que o trabalho do Tá na Rua tem uma linguagem própria, sem qualquer relação com qualquer outra tipologia teatral.

<sup>137</sup> FARAH, Luciana, *op. cit.*

É justamente pelo fato de o ator conseguir apresentar e não encarnar a personagem que Haddad conclui que o teatro é uma festa, pois contém uma esperança. Por isso, é impossível desvincular o humor do Tá na Rua da matriz teatral política e crítica, porque a sátira cômica acontece numa concepção de teatro que visualiza uma expectativa de mudança, de transformação da realidade social.

Depois de sair do Oficina, o dramaturgo seguiu para Belém, no Pará, onde trabalhou como professor de uma escola de teatro. Foi o momento em que entrou em contato com as tradições populares nordestinas mais de perto. Em 1965 se instalou no Rio de Janeiro, onde atuou como professor na Escola de Teatro Martins Pena e na Escola de Teatro da Federação das Escolas Federais Isoladas do Estado da Guanabara (Fefierg) — hoje Universidade do Rio de Janeiro (UniRio). As experiências adquiridas nesse período foram importantes para a reelaboração e vinculação às noções de teatro político e de teatro popular — bandeira tão defendida posteriormente no Tá na Rua.

Mas foi somente após ter passado três anos lecionando numa escola de teatro em Belém, no Pará, em meados dos anos 60, que suas reflexões sofreram amplo redirecionamento: as questões antes entendidas como “existenciais” — “coisas pessoais”, passam a “voltar-se para a realidade”. O contato com atores ligados à “realidade paraense” muda também suas concepções acerca do trabalho do ator, que juntamente com os questionamentos relacionados ao espaço cênico constituiriam, futuramente, os eixos centrais das pesquisas do Tá na Rua.<sup>138</sup>

As experiências com o teatro Oficina fortaleceram o interesse de Haddad pela crítica social que se materializou na crítica ao teatro fechado mercantil, que impede o acesso das camadas mais pobres ao teatro. Na medida em que o teatro passou a ser um espaço para o debate das desigualdades sociais, não era mais o público das salas fechadas que os artistas queriam encontrar, mas sim aquele proveniente das classes mais pobres. Mas foram as vivências em Belém do Pará que conduziram o diretor teatral a formar a ideia de utilização da cultura popular como suporte para construção de uma linguagem próxima ao público que queria atingir: a população de baixa renda.

Quando foi para o nordeste do país, onde é comum o uso da literatura de cordel — folhetos que têm impressas histórias oriundas da literatura oral — como prática popular, Haddad “mergulhou” nessa tradição, buscando munição para elaborar o que classifica como

<sup>138</sup> REIS, Letícia Isnard Graell. *A usina de prata da casa: um estudo sobre uso do teatro em projetos sociais*. Rio de Janeiro: UFRJ - IFCS/PPGSA, 2001, p. 57.

teatro popular. Constatou que o uso dessa tradição e de outras expressões populares, como samba, futebol, carnaval, são na verdade subterfúgios para estabelecer proximidade com esse público e criar um vínculo identitário com o teatro popular.

É importante ressaltar que o Tá na Rua não foi o único a utilizar cordéis no teatro. Em 1950 essa prática já era adotada pelo dramaturgo Ariano Suassuna, com o Grupo Teatro do Estudante de Pernambuco, que em 1960 se tornou o Teatro Popular de Pernambuco. Pode-se destacar nessa trajetória a peça *O Auto da Comadecida*, baseada na literatura de cordel e que tem como marca a linguagem coloquial.<sup>139</sup>

Em 1966 outro dramaturgo que se empenhou em encenar, no teatro de Vila Velha em Salvador, alguns folhetos de cordel foi o carioca João Augusto. Além dele, destacam-se outros dramaturgos que na década de 1960 também direcionaram as suas produções teatrais para as bases da literatura de cordel: Oduvaldo Viana Filho, Ferreira Gullar e João das Neves.<sup>140</sup>

Nos anos 1970 temos o grupo de Teatro Popular União e Olho Vivo, de São Paulo, que desenvolveu um teatro político e engajado e para isso se valeu da literatura de cordel, traçando uma aproximação com o público das periferias dessa cidade.<sup>141</sup> Também se destacou, na mesma década, o trabalho desenvolvido pelo grupo paulista Teatro Circo Alegre.<sup>142</sup>

Esse mapeamento de alguns grupos e dramaturgos que exploraram a literatura de cordel mostra como essa prática estava difundida no circuito teatral. Sobre isso, o professor Mark Curran comenta:

Temos seguido a evolução do cordel desde o começo dos anos de 1960: desde sua produção e consumo na região de origem, passando pelo êxito que obteve entre imigrantes nordestinos nas grandes cidades do Centro-Sul do Brasil, assim como pelo interesse que despertou na classe média brasileira e nos turistas estrangeiros no Rio e em São Paulo, nos anos 1970 e 1980.<sup>143</sup>

<sup>139</sup> Cf. PIMENTEL, Lindolfo Alves. *A busca de um sentido nacional*. Rio de Janeiro: Dionysios-MEC/SEC/SNT, 1969, p. 69.

<sup>140</sup> Cf. KÜHNER, Maria Helena; ROCHA, Helena. *Opinião: para ter opinião*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Prefeitura, 2001, p. 92-93.

<sup>141</sup> Cf. SILVA, Roberta Paula Gomes. Da encenação à publicação: o processo criativo de Bumba, meu queixada do grupo União Olho Vivo. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto da Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2010.

<sup>142</sup> Cf. GARCIA, Silvana, *op. cit.*

<sup>143</sup> CURRAN, Mark J. *História do Brasil em cordel*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001, p. 19.

Essa movimentação em torno da literatura de cordel sugere uma estratégia de aproximação com o público de baixa renda, bem como a constituição de uma imagem pela qual esses artistas queriam ser reconhecidos: um teatro popular autenticamente brasileiro. Por isso, talvez possamos compreender o silêncio e, até mesmo, a negação de Haddad em relação à influência externa, na defesa da construção de uma identidade nacional do grupo.

Seguindo ainda a trajetória desse diretor, destaco o ano de 1965, quando ele foi convidado pelo Teatro Universitário Carioca para dirigir *O coronel de Macambira*, de Joaquim Cardoso, no Rio de Janeiro. Desde então ele mantém ligação com o cenário artístico dessa cidade. Haddad foi um dos fundadores do grupo Comunidade, organizado no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ) e se projetou com o espetáculo *A construção* (1968), de Altímar Pimentel, que proporcionou a ele o prêmio Molière de melhor direção. A montagem desse espetáculo foi muito importante na carreira de Amir Haddad, não só por ter-lhe dado uma importante premiação, mas principalmente por ter sido um instrumento de pesquisa acerca de questões relacionadas ao “palco italiano”.<sup>144</sup>

Foi com as experiências com o grupo Comunidade que Haddad começou a instrumentalizar suas críticas às estruturas do teatro “tradicional”, aprofundando reflexões acerca do espaço cênico e da relação ator/público. Em 1970 realizou mais dois espetáculos (*Agamêmnon*, de Ésquilo, e *Depois do corpo*, de Almir Amorim) com o grupo. Em 1971 ganhou o segundo Molière pelo trabalho na peça *O marido vai à caça*, de George Feydeau.<sup>145</sup>

Em 1970 Amir Haddad já tinha uma sólida carreira como diretor teatral. Entretanto, foi somente em 1974, no contato com o Teatro Mágico<sup>146</sup> e na união “de atores formada por ex-alunos do Conservatório de Teatro e ex-integrantes do grupo Comunidade”<sup>147</sup> que ele realizou a experiência teatral que se tornou o divisor de águas de sua carreira cênica: *Somma ou Os melhores anos de nossas vidas*.

Foi nesse momento que, com o propósito de se afastar do teatro mercantil das salas fechadas, Haddad caminhou para a articulação de uma linguagem teatral que aproxima a

---

<sup>144</sup> CARNEIRO, Ana. *Resgatando nossa memória*: grupo de teatro Tá Na Rua. *OuvirOUver*, n. 1, 2005, p. 137-144. Disponível em: <[www.seer.ufu.br/index.php/ouvrirouver/artide/viewArticle/31](http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/artide/viewArticle/31)>. Acesso em: 12 abr. 2008.

<sup>145</sup> Disponível em: <[www.itaucultural.org.br/.../index.cfm?fuseaction=personalidades\\_biografia&cd\\_verbete=693](http://www.itaucultural.org.br/.../index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=693)>. Acesso em: 20 set. 2007.

<sup>146</sup> De acordo com a dissertação de Jussara Trindade Moreira, o Teatro Mágico era uma pequena companhia teatral formada por ex-alunos da Escola de Teatro da Fefierj, que nessa época era dirigido por José Luiz Coelho Ligiéro. Cf. MOREIRA, Jussara Trindade, *op. cit.* p. 23.

<sup>147</sup> CARNEIRO, Ana. *Resgatando nossa memória*, *op. cit.*

narrativa livre do teatro de revista, associada à concepção de um ator distanciado da personagem. Esse processo começou no *Somma* e posteriormente se consolidou no Tá na Rua.

Para melhor compreender a trajetória de Haddad, interessa investigar mais de perto essa apresentação. O espetáculo foi realizado no palco João Caetano. Tinha uma estrutura livre e aberta que reunia fragmentos/cenas de textos para serem apresentados de acordo com o fluir da encenação. O grande rompimento notado no *Somma* foi a eliminação do distanciamento entre ator/público, espaço de representação/camarins.<sup>148</sup> As mudanças estruturais nesse trabalho deram a Haddad a base teórica e prática e firmaram a sua busca pessoal de uma linguagem que tinha como premissa a desconstrução.

Somma ou Os melhores anos de nossas vidas foi um espetáculo construído coletivamente, com improvisações realizadas pelo elenco a partir da coletânea de textos com os quais Amir Haddad trabalhara nos últimos anos de sua carreira como diretor teatral. Para dar conta de tarefa tão complexa, os atores do Teatro Mágico trabalharam em torno de seis horas por dia, seis vezes por semana, de novembro de 1973 a julho de 1974, quando estreou no palco do Teatro João Caetano, no Rio de Janeiro. Toda a dedicação do grupo foi, todavia, destruída pela ação predatória da censura.<sup>149</sup>

O espetáculo *Somma ou Os melhores anos de nossas vidas* é uma produção que traz no seu âmago os reflexos de um processo cultural vivenciado no Brasil do pós-1964, quando foi instaurada a ditadura militar (1964-1985), marcada por fortes restrições políticas e por uma intensa repressão (censura) às manifestações sociais e culturais.

A efervescência cultural remanescente da década de 1950 teve importante representatividade no cenário brasileiro. O cinema novo, o Teatro de Arena, os CPCs ligados à UNE e o Teatro Oficina são exemplos dessa explosão artística que se concentrava, de modo geral, em pensar a nossa sociedade. A respeito dessa ebulação cultural brasileira, Sírley Cristina de Oliveira acentua que, “no campo cultural — especialmente naqueles setores ligados à esquerda —, foi visível o florescimento artístico, que a partir de diferentes linguagens suscitou efervescentes debates entre arte e política [...] mesmo diante desse cenário sombrio de repressão e censura.”<sup>150</sup>

---

<sup>148</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>149</sup> REIS, Letícia Isnard Graell, *op. cit.* p. 24.

<sup>150</sup> OLIVEIRA, Sírley Cristina de. A década de 1960 no Brasil: reflexões sobre a ditadura militar e a produção de um teatro de resistência. *Práxis – Revista do Instituto Luterano de Ensino Superior de Itumbiara*, Canoas: Ulbra, n. 8, jan/jun. 2006, p. 28.

Apesar do golpe de 1964 e de suas formas de opressão a tudo o que a ditadura julgasse ofensivo à ordem estabelecida, o movimento cultural conseguiu se reorganizar e estabelecer novas estratégias de ação.

No pós-1964, as artes que ainda mantinham uma forte disposição amadora e artesanal viram-se diante de uma tendência nacional de enquadramento na indústria cultural. As reações a isso foram diversas. De um lado, artistas e intelectuais se colocavam contra o avanço desse sistema que forma uma estética comum voltada ao consumismo e se propunham a produzir arte de estilo engajado/militante e arte “rebelde”, entranhadas no movimento de contracultura (a busca de um modo alternativo de cultura), o *happening*. De outro lado, era possível identificar setores artísticos que apostavam nos benefícios da modernização desse setor vanguardista; alguns acreditaram ser possível “entrar nas estruturas da modernidade conservadora, implantadas após o golpe militar, para poder superá-las e sair delas”.<sup>151</sup>

Esse era o momento de contestação e de busca por novos caminhos. Foi justamente esse processo que estava no cerne do *Somma*, ou seja, a procura por um novo teatro, uma nova linguagem teatral, uma alternativa para aquele teatro mercantilizado advindo da indústria cultural.

As questões pensadas a partir dessa nova perspectiva estavam fincadas na proposta de ruptura com o chamado teatro “tradicional” burguês e de mudanças na estética teatral que denotavam a insatisfação concreta quanto à própria sociedade capitalista. Ao colocar esse tipo de teatro em xeque e propor novas alternativas cênicas, questionavam-se também as propostas “tradicionais” pautadas na sociedade da época.

*Somma ou Os melhores anos de nossas vidas* foi um exemplo dessa tentativa de romper com o tradicional, notadamente porque não tinha um texto contínuo. O roteiro era composto pela colagem de vários textos cuja ordem de apresentação era alterada a cada espetáculo. O que havia de fixo era o enredo, mas como ele seria encenado, em qual sequência, isso só se estabelecia no momento da apresentação, o que favorecia trabalhar com improvisação. Era uma criação mais dinâmica e colaborativa<sup>152</sup>. Os espectadores eram colocados no mesmo espaço físico (o palco) que os atores, quebrando a clivagem público/espetáculo.

---

<sup>151</sup>RIDENTI, Marcelo Siqueira. *O fantasma da revolução brasileira*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993, p. 96.

<sup>152</sup> A partir do estudo de Góes a respeito da criação coletiva do Tá na Rua, é possível compreender que esse processo se pauta no comprometimento ideológico do grupo, ressaltando-se o caráter popular de sua linguagem. GÓES, Antônio Lauro de Oliveira, 1983, *op. cit.*

O roteiro de *Somma* era formado por 112 cenas de 18 obras teatrais selecionadas por Amir Haddad, que já encenara a maioria delas. Eram elas: *Agamenon*, de Ésquilo (1970)<sup>153</sup>; *O tango*, de Slawomir Mrozec (1972); *Numância*, de Miguel de Cervantes (1968); *O marido vai à caça*, de Feydeau (1971); *Festa de aniversário*, de Harold Pinter (1973); *Fim de jogo*, de Samuel Beckett; *Síndica, qual é a tua?*, de Luis Carlos Góes (1972); *No paço*, de Getúlio Alho; *O jacaré dorminhoco*, infantil de Getúlio Alho; *O espelho mágico ou A mulher e a vassoura*, de Getúlio Alho; *Depois do corpo*, de Almir Amorim (1970); *O refrigerante*, de Getúlio Alho; *A construção*, de Altímar Pimentel (1969); *Às armas*, de Miguel Oniga (1972); *Prece para Nossa Senhora das Graças*, de Miguel Oniga; *A passagem da rainha*, de Antonio Bivar; *A dama do camarote*, de Castro Viana; *A regadeira*, de domínio público.<sup>154</sup>

A linguagem do *Somma* trouxe uma polêmica que repercutiu no meio artístico e jornalístico. Vários críticos de teatro se puseram a tecer considerações sobre essa “embrionária” linguagem. Alexandre Souza Santini Rodrigues faz um importante levantamento de textos da época que se atêm a essa questão, como este, de Yan Michalski<sup>155</sup>:

“Venha somar, não conferir”: o *slogan* de lançamento de *SOMMA ou Os melhores anos de nossas vidas* é uma sutil e ingênuas 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 ver com a atitude certa.<sup>156</sup>

E segue dizendo:

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

<sup>153</sup> As datas em parênteses mostram as peças e os anos em que elas foram dirigidas por Amir Haddad.

<sup>154</sup> MOREIRA, Jussara Trindade, *op. cit.*, p. 38

<sup>155</sup> Yan Michalski (1932-1988), polonês naturalizado brasileiro, responsável pela coluna teatral do *Jornal do Brasil* de 1963 até 1982. Foi professor da Escola de Teatro da UniRio (1970-1982) e coordenador dos cursos da Casa de Artes de Laranjeiras (CAL).

<sup>156</sup> MICHALSKI, Yan. “Somando e conferindo”. *Jornal do Brasil*, 21/05/1974. In: RODRIGUES, Alexandre de Souza Santini. *Só o teatro salva!* Edição crítica, seleção e organização de documentos sobre a trajetória de Amir Haddad. Rio de Janeiro: UniRio, 2004, Anexo B, p. 6.

não inclui o espectador na sua equação criativa, e sim esgota-se no circuito fechado da própria equipe que participa do processo.<sup>157</sup>

Na opinião do crítico, o projeto teatral não se implementou porque o diálogo ator/público não se configurou. Uma arte que tinha como premissa a desconstrução da estrutura de teatro tradicional das salas fechadas não havia encontrado, no olhar de Yan Michalski, caminhos para reconstrução de uma linguagem própria teatral.

O projeto cênico de Haddad — que não deixa de ser político — se direcionava para a estrutura (física/cênica) do teatro fechado. Não há como negar que os famosos palcos à italiana contribuíram muito para o aprimoramento das técnicas cênicas, principalmente no que tange à sonoplastia, acústica, cenografia, iluminação, visibilidade e conforto para o público, entre outros benefícios. A utilização desse tipo de palco facilitou, de um lado, a expansão de uma hierarquização social nesses espaços, com a diferenciação de lugares, selecionando os espectadores de acordo com a sua classe social.<sup>158</sup> De outro lado, nessa arquitetura é delimitado o local próprio do espectador como aquele que vê o espetáculo, não como aquele que o faz. Logo, naquele momento, quebrar essa ordem implicava promover a inserção “democrática” do público no teatro.

A proposta do *Somma* de eliminar a clivagem ator/público foi também debatida pelo crítico Aldomar Conrado:

Agora, em *SOMMA*, não há a menor dúvida que um espírito fraterno baixou em Amir e seus companheiros. Uma democracia real domina o espetáculo e os espectadores. A gente senta, levanta, toma café, pode sair pra fumar um cigarrinho, volta e o espetáculo continua, sem hora para terminar. No início, pelo inédito da experiência, a gente fica um pouco angustiado de não poder dominar tudo que está acontecendo no palco (já que se está dentro dele) e muitas vezes a dicção deficiente de alguns atores nos aflige. Se estão falando é porque a gente precisa ouvir, mas a aflição termina, porque há um tal charme nos movimentos, na luz, nos integrantes do elenco, que se torna muito difícil a aflição se transformar em irritação. Cenas de peças de Ésquilo, Cervantes, Beckett, Miguel Oniga, Antônio Bivar, Altímir Pimentel, Getúlio Alho, Luiz Carlos Góes, Almir Amorim, Pinter vão alternando-se ao gosto dos atores. Certamente, os especializados em teatro, conhecedores dos textos, entram numa curtição mais legal. Não posso jurar, mas acredito que o espectador comum deve entrar numa baratinhação total. Ou então, quem sabe, esteja num tal grau de pureza que essas exigências de

---

<sup>157</sup> *Idem, ibidem*, p. 6.

<sup>158</sup> CARNEIRO, Ana Maria Pacheco, *op. cit.*, p. 96.

coerência, de um fio lógico, sejam frutos de uma cultura errada, cheia de preconceitos... Não acredito.<sup>159</sup>

Esse trecho expressa bem a discussão sobre a ideia de democratização do fazer teatro. Traz à luz um debate muito acentuado, não só no Brasil, mas em todo o mundo, indicando proximidade com os trabalhos de Brecht.

O espetáculo *Somma* também trabalhava o espectador como um sujeito ativo na produção cênica, mas de uma maneira diferente. Em vez de fazer com que o público se identificasse com o que estava sendo apresentado, ele era chamado para participar do espetáculo no próprio palco, confundindo assim ator e espectador.

Quando o público chegava ao Teatro João Caetano, para assistir ao espetáculo “Somma ou os melhores anos de nossas vidas”, era recebido por atores que o conduziam pela lateral dos camarotes (ainda havia camarotes lá, nessa época), até uma porta de serviço que dava no palco. A platéia permanecia escura e vazia, com a cortina de boca de cena fechada. O público entrava então no palco, que estava livre de “tapadeiras”, totalmente nu dos aparatos que tradicionalmente criam a “ilusão cênica”. Cordas e paredes à mostra, rodeadas por treze pequenas mesas, com espelhos iluminados, que serviam de camarins para cada um dos atores; muitas “araras”, com uma enorme variedade de roupas penduradas; além de muitos adereços, tais como bengalas, chapéus, mantos, óculos, máscaras, chicotes, revólveres, bolsas de todo tipo, flores, mapas, cartolas, panos, bijuterias; muitos praticáveis, bancos, cadeiras e tablados de diversos tamanhos, todos espalhados pelo espaço. Havia, também, refletores soltos pelo chão, balanços, escadas, espelhos, baús e um enorme porco empalhado.

No centro do palco, próximo à parede de fundo, havia uma espécie de balcão, em forma de U, que abrigava duas vitrolas e uma infinidade de *long-plays* de músicas de todo tipo, que eram escolhidas pelo sonoplasta que, junto com os atores, improvisava os climas e as seqüências musicais que apoiavam ou desencadeavam cenas. Alguns microfones podiam ser usados pelos atores ou por quem quisesse. O espetáculo era totalmente improvisado, e cada noite era diferente da anterior [...]. A seqüência das cenas e a duração do espetáculo eram variáveis. Os atores conheciam todas as cenas e nenhuma tinha personagem definido e, naturalmente, tendiam a fazer as cenas de que mais gostavam. As varas de refletores podiam ser manipuladas tanto pelos atores quanto pelo público, que também podia se vestir como quisesse ou dançar ou iluminar uma cena. Podia até mesmo contracenar com algum ator, porque havia cenas datilografadas espalhadas pelo palco à disposição de todos. Não havia frontalidade, separação entre palco e platéia e nem mesmo entre palco e camarins. O público estava dentro do espaço cênico, do qual os camarins faziam parte. As cenas poderiam acontecer às

<sup>159</sup> CONRADO, Aldomar. SOMMA ou Os melhores anos das nossas vidas. *Diário de Notícias*, 19/05/1974. In: RODRIGUES, Alexandre de Souza Santini, *op. cit.*, Anexo B, p. 5.

suas costas, ao seu lado, na sua frente, ou mesmo numa varanda bem alta do teatro, bem em cima do palco [...]. Até mesmo o final do espetáculo, que acontecia quando algum ator abria a cortina da boca de cena e surgia, então, aquela imensa platéia de mil lugares vazios e escuros, criava uma imagem muito forte, feita de poltronas, camarotes e corredores vazios, de uma sala de espetáculos muda que olhava para aquele palco cheio de luz, cor, gente, personagens que, por um momento, apreciavam a beleza física e fria da platéia. Era muito lindo, era um choque.<sup>160</sup>

Toda essa noção de democratização e liberdade trazida pelo *Somma* contrastava com a ordem fechada do regime militar. Não demorou muito para o espetáculo ser censurado. Não era de admirar que os órgãos do governo fossem se preocupar com uma arte que estava em busca da quebra de padrões, afinal, ordem era a “palavra do dia”. Grande parte daqueles que se rebelava contra o conceito de ordem, mesmo que fosse no palco, era considerada subversiva.

Em 11 de julho de 1974, na coluna *Periscópio* do *Diário de Notícias*, foi publicada a seguinte nota:

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 à nova exibição conforme prevê o dispositivo legal. Assim existe a possibilidade de a peça, que está dando bilheteria, voltar a ser encenada, embora com algumas modificações. Apesar dos prejuízos que a medida certamente provocará, resta aos responsáveis pela peça o consolo da suspensão ter provocado interesse nas pessoas que nem tinham tomado conhecimento dela.<sup>161</sup>

A busca de liberdade do enredo, a dinâmica da apresentação, a tentativa de democratizar a elaboração do espetáculo e a interlocução direta entre ator e espectador causaram suspeitas nos órgãos de censura. Na dúvida, o melhor era assumir a estratégia do ataque como defesa, ou seja, após quinze dias de apresentação, a censura decidiu suspender o espetáculo. Entretanto, a permanência de alguns desses atores junto a Amir Haddad, com o

---

<sup>160</sup> REBELLO, Ângela *apud* MOREIRA, Jussara Trindade, *op. cit.*, p. 40.

<sup>161</sup> Coluna Periscópio, *Diário de Notícias*, 11/07/74. In: RODRIGUES, Alexandre de Souza Santini, *op. cit.*, Anexo B, p. 6.

intuito de compreender os motivos e/ou razões que determinaram a interrupção das apresentações, deu origem à formação do Grupo Niterói.

Não é difícil perceber que tanto no Grupo Niterói, criado em 1974, como no Tá na Rua, formado em 1980, Haddad se inseriu como uma liderança, como aquele que coordena, que norteia o grupo. Com isso, o discurso de um teatro colaborativo, no sentido de atores com o mesmo nível de importância e participação, distanciava-se da configuração do Tá na Rua.

É notório que os atores da primeira geração (1980-1983) tinham uma participação ativa na construção do roteiro, do figurino, mas toda essa dinâmica girava em torno daquilo que era orientado por Haddad na concepção de uma linguagem cênica da desconstrução, ressaltando a sua área de interesse.

Contradicoratoriamente, mesmo sendo um forte crítico do que considerava teatro “tradicional burguês,” Haddad nunca se desvinculou dele. Continuou a atuar nos círculos comerciais do teatro fechado, inclusive com atores da Rede Globo de televisão — trabalhos esses que lhe renderam fomentos pessoais.

Assim, é possível visualizar dentro do espetáculo das *Brincadeiras* a figura do apresentador/narrador que coordena as apresentações nas ruas e assume o mesmo papel de liderança fora das cenas. As representações simbólicas do personagem central do narrador/apresentador desvelam a importância de Amir Haddad dentro do Tá na Rua.

## 2.2 Ana Carneiro e a *mulher-que-não-fala*

A máscara/personagem de Ana Carneiro propunha expressar o silêncio, isto é, uma mulher que não fala, que procura, com os gestos, caras e bocas, transmitir uma mensagem.<sup>162</sup> A atriz é indicada pelo roteiro como portadora de uma capacidade ímpar de se comunicar sem o uso da fala e foi justamente esse o ingrediente principal para composição dessa máscara.

Ora, elaborar personagens a partir de aptidões pessoais remete a uma referência clara ao circo. Isso fica evidente a partir do trabalho desenvolvido pelo Antropólogo José Guilherme Cantor Magnani, que analisa especificamente o circo-teatro, que é uma tipologia

---

<sup>162</sup> Ana Carneiro saiu do grupo em 1990, período em que cursava o mestrado, e desde então direcionou sua vida para a área acadêmica. Atualmente é professora do curso de graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Uberlândia.

dessa expressão artística. Sobre essa arte da cultura popular, o autor afirma que “o elemento central do circo-teatro [...] são as representações teatrais, divididas, conforme a classificação de um ator circense entrevistado, em comédias, altas-comédias ou melodramas, chanchadas e entradas cômicas de palhaço e clown.”<sup>163</sup>

Da mesma maneira, o Tá na Rua define *máscaras/personagens* a partir de uma pretensa classificação de potencialidade individual. Com isso, evidenciam-se as referências dessa tipologia artística que é convencionada como popular e foi utilizada pela trupe como estratégia de aproximação com o público-alvo, o mesmo acontecendo com a literatura de cordel. O grupo procurava particularidades pessoais que pudessem ser enfatizadas, a ponto de se tornarem aptidões, técnicas específicas.

Foi nesse viés que Ana Carneiro desenvolveu uma personagem muda. Mas por que ela não fala e do que ela não fala? Essas são questões que só o narrador/apresentador pode responder. E os temas levantados por Haddad são inúmeros, geralmente ligados aos problemas sociais que afligiam as comunidades visitadas. O narrador/apresentador puxava a cena, questionando o público: será que ela não fala porque o marido a deixou? Lançava essa ou qualquer outra questão polêmica que pudesse instigar o debate, incentivando a participação popular.

Quando pensamos na aproximação com a prática circense, a partir da qual se cria a particularidade da *máscara/personagem*, não podemos esquecer da concepção teatral narrativa que o grupo tem. O ato de não falar é reafirmado no próprio nome da *máscara/personagem* de Ana Carneiro. Independentemente de ser ou não uma característica pessoal, por causa da modalidade teatral escolhida pelo grupo, essa personagem não teria fala mesmo, pois as apresentações partiam do princípio de contar história, ou seja, da narração. Então, por que compor uma personagem/*máscara* que é definida pela própria noção teatral do grupo? Outra questão que surge quase que por consequência é: por que essa qualificação foi atribuída para Ana Carneiro?

A personagem/*máscara* elaborada pelo Tá na Rua indica não só uma especialidade pessoal, como revela o discurso do grupo, mas vai além disso: desenha a própria concepção de teatro que o grupo pretende alcançar, de um teatro narrativo, fragmentado, com números autônomos, no viés do teatro de revista, como já foi salientado anteriormente, e também com um ator distanciado e crítico, como defendia Brecht. Cabe lembrar que as questões

---

<sup>163</sup> MAGNANI, José Guilherme Cantor, *op. cit.*, p. 31.

relacionadas ao teatro descontínuo, formado por um roteiro de pequenos números autônomos, já vinha sendo trabalhadas por Haddad desde o *Somma*. Com este espetáculo ele também procurou estabelecer um diálogo com o público e apresentar um ator crítico, porém, foi com o Grupo Niterói que o conceito de ator distanciado se tornou o foco principal da pesquisa teatral.

Importa então analisar o Niterói por dois vieses: o primeiro se refere ao fato de que parte dos atores desse grupo iria mais tarde integrar o Tá na Rua e pesquisar métodos de distanciamento entre ator e personagem. O segundo se relaciona à trajetória de Ana Carneiro e como ela se posicionou dentro do Niterói e posteriormente no Tá na Rua para assumir uma qualificação de *máscara*/personagem que se associa fortemente às propostas teatrais embutidas nas apresentações das *Brincadeiras*.

Ana Carneiro participou junto com Amir Haddad do Grupo Niterói, que nasceu com objetivo de pesquisar a linguagem atorial e se empenhou nisso, permanecendo fechado para ensaios na sala do DCE da Universidade Fluminense de 1974 até 1980. Os atores se debruçaram sobre um texto integralista de 1936, *Morrer pela pátria*, de Carlos Cavaco, refletindo sobre os moralismos presentes na imagem da “sagrada família brasileira”. As pesquisas buscavam meios para encenar aquele texto, procurando formas de demonstrar a discordância que o grupo tinha com esses discursos.

Na peça *Morrer pela pátria*, a construção das personagens se baseia muito na própria composição do ambiente. O espaço familiar burguês salientado no texto foi de fundamental importância para se destacar o caráter direitista da peça. O ambiente familiar é o cenário para um confronto entre irmãos que traduz um conflito sociopolítico da década de 1930 no Brasil.

No decorrer dos três atos foi mostrado o drama de uma família dividida por perspectivas ideológicas distintas. Os protagonistas são dois irmãos: Roberto, com 30 anos, militar e herói da família, e Edmundo, com 25 anos, simpatizante do ideal comunista, a ovelha negra da família. A mãe, Martha, de 50 anos, é o ponto em que se potencializa esse confronto latente de ideais.

A história termina com um desfecho trágico. Roberto morre heroicamente na batalha contra a ameaça comunista e Edmundo, sobre o cadáver do herói da família, arrepende-se de ter apoiado o movimento e entra no combate em favor dos militares.

Segundo a historiadora Kátia Rodrigues Paranhos, o texto da peça

[...] retoma as questões em pauta desse momento, atendo-se principalmente, ao integralismo, ao anticomunismo de estremado patriotismo e à forte aproximação com setores da Igreja Católica. O diálogo entre Roberto e Edmundo aborda temas carentes como: revolução/evolução, materialismo/religiosidade, liberalismo/autoritarismo, além de recorrer a temáticas muito peculiares da época, como o papel da família e mais especificamente da mulher, a questão dos costumes e da influência do cinema e, sobretudo, a lealdade para com a pátria.<sup>164</sup>

Analisar o moralismo contido no texto significava, para o Grupo Niterói, entender o pensamento conservador da direita política brasileira. Sobre a configuração política que se instalou a partir do golpe militar, o geógrafo Antônio Carlos Robert Moraes afirma: “o lema do governo militar não deixa margem para dúvida: ‘integração nacional’ como projeto básico, uma nova versão da velha ideologia da construção do país de Estado forte.”<sup>165</sup>

A concepção do movimento integralista da década de 1930, impressa no texto *Morrer pela pátria*, deu margem para o debate do grupo acerca do projeto político empreendido pelo regime militar. Já dizia Marc Bloch no início do século XX que são as questões do presente que direcionam os nossos olhares para o passado.<sup>166</sup> Foi justamente nessa direção que o Niterói dirigiu seu olhar, na tentativa de compreender o momento vivenciado pelos brasileiros com a ditadura militar que retomou a década de 1930. Segunda Ana Carneiro,

de modo geral, o lado militar é um pensamento conservador que domina..., né?! Do Estado de Direito, e como as coisas devem ser, do certo e do errado, tem sempre essa conotação, o bem e o mal, essa questão toda né?! E... e o texto [*Morrer pela pátria*] ele nos ajudava a entender profundamente isso, porque o texto reflete uma história exemplar.<sup>167</sup>

Essa fala da atriz, recortada da entrevista a mim concedida em 2006, tem como referência o passado vívido, logo, remonta a uma memória pessoal, entendida pelo filósofo Paul Ricoeur como sendo individual e intransferível. O autor enfatiza que

<sup>164</sup> PARANHOS, Kátia Rodrigues. A invenção de um teatro proletário sem rancor: textos e formas de leitura no “Estado Novo”. *Anais...* V Congresso da Abrace, UFMG, Belo Horizonte-MG, 28 a 31 out. 2008. Disponível em: <<http://www.portalabrace.org/vcongresso/proghistoria.html>>. Acesso em: 12 set. 2010.

<sup>165</sup> MORAES, Antônio Carlos Robert. *Território e história no Brasil*. São Paulo: Hucitec, 2002, p. 126.

<sup>166</sup> BLOCH, Marc, *op. cit.*

<sup>167</sup> Entrevista concedida a mim por Ana Carneiro em agosto de 2006.

a memória parece de fato ser radicalmente singular: minhas lembranças não são as suas. Não se pode transferir as lembranças de um para a memória de outro. Enquanto minha, a memória é um modelo de minhadade, de possessão privada, para todas as experiências vivenciadas pelo sujeito.<sup>168</sup>

Porém, nessa percepção individual se imprime uma compreensão de mundo que é coletiva e temporal. Ao abordar essa questão, Ricoeur adota

a ideia condutora de Ser e Tempo, de acordo com a qual a temporalidade constitui não somente uma característica principal do ser que somos, mas também aquela, mais que qualquer outra, assinala a relação desse ser com o ser enquanto ser. Tenho tanto mais razão de adotar essa ideia, porque considero, por outro lado, a acepção do ser como ato e como potência como mais sintonizada com uma antropologia filosófica do homem. [...] Neste sentido, o tempo figura como uma metacategoria de mesmo nível de preocupação em Ser e Tempo: a preocupação é temporal, e o tempo é o tempo da preocupação.<sup>169</sup>

A partir dessa visão, percebo na fala da atriz a tentativa de condensar e/ou qualificar o que chamou de “lado militar” como produtor de um pensamento moralista conservador que estabelece normas de condutas de “certo e errado”. A ex-integrante do Tá na Rua identifica aquilo ou quem o grupo (ainda como Niterói) queria manter distante ou do qual pretendia se desvincular.

Os componentes do grupo pensavam sua realidade a partir das temáticas abordadas pelo texto e elegeram temas centrais que interessam para discussão: a família como célula hierarquizada, a religiosidade vinculada às perspectivas católicas e o patriotismo militar atrelado a um projeto político que se pretendia integralista.

Vale lembrar que o nascimento do Grupo Niterói foi estimulado pela intervenção da censura militar às apresentações do *Somma*. Logo, foi a proibição sofrida que instigou ainda mais esses sujeitos a focar a usurpação de direitos institucionalizada com o regime militar e a concentrar atenção nos projetos políticos incrustados nesses procedimentos.

A construção do outro, no sentido de condensar e delimitar o “lado militar”, incita dois debates importantes. Por um lado, ao associar “a moralidade” que defende a família, a religião

---

<sup>168</sup> RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007, p. 107.

<sup>169</sup> *Idem, ibidem*, p. 359.

e a pátria à instituição militar, o discurso da atriz produz um efeito de instituição produtora / reproduutora dessa concepção da realidade.

Essa construção discursiva traz o risco de naturalizarmos os padrões de condutas como uma simples imposição. Considero que essas três dimensões (a família, a religiosidade e o patriotismo) presentes no discurso militar são resultados de um processo mais longo e complexo do que a instauração de normas imperativas. Apesar de o processo de formação dessas dimensões não constituir o foco deste trabalho, vale ressaltar que os valores morais de determinada sociedade são construídos socialmente no embate, na disputa entre os diversos segmentos sociais. A respeito desse processo, Gramsci disserta:

Por que e como se difundem, tornando-se populares, as novas concepções do mundo? Neste processo de difusão (que é, simultaneamente, de substituição do velho e, muito frequentemente, de combinação entre o novo e o velho), influem (e como, em que medida) a forma racional em que a nova concepção é exposta e apresentada, a autoridade (na medida em que é reconhecida e apreciada, pelo menos genericamente) do expositor e dos pensadores e cientistas, nos quais o expositor se apoia, a participação na mesma organização daquele que sustenta a nova concepção (após ter entrado na organização, mas por outro motivo que não o de partilhar da nova concepção?). [...] no que diz respeito às massas populares, que mais dificilmente mudam de concepção é que, em todo caso, jamais a mudam aceitando-a em sua forma “pura,” por assim dizer, mas, apenas e sempre, como combinação mais ou menos heteróclita e bizarra.<sup>170</sup>

Desse modo, as concepções existentes numa sociedade não podem ser pensadas apenas como imposições de uma moralidade da direita. Se elas existem é porque são fruto de uma construção que conjamina disputas, assimilações, permanências, rupturas, reelaborações que acontecem nas relações sociais entre os múltiplos sujeitos dessa sociedade.

De outro lado, na medida em que a atriz delimita as condutas do que chamou de “lado militar”, do qual o grupo pretendia se afastar, desenha o esboço de uma potencial identidade de grupo, no confronto com o outro, de acordo com o que apontou o sociólogo Michael Pollak:

Se assimilamos 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 autoimagem isenta de mudança, de negociação, de transformação em função dos outros. A construção da identidade é um

---

<sup>170</sup> GRAMSCI, Antônio, *op. cit.*, p. 25.

fenômeno que se produz em referência aos outros, em referência aos critérios de aceitabilidade, de admissibilidade, de credibilidade, e que se faz por meio da negociação direta com 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>171</sup>

Se a identidade do grupo se formou a partir do afastamento daquilo que era defendido no texto *Morrer pela pátria*, justamente por este conter concepções integralistas, então como encená-lo sem perder de vista essa crítica? Como interpretar uma peça que reproduz um discurso que o Niterói pretendia romper? Aqui se insere a pesquisa teatral que procura distanciar o ator da personagem, no viés brechtiano. O objetivo era que os atores elaborassem meios de apresentar o texto e não “encarná-lo”. É nesse ponto que entra o apresentar, o narrar, como algo impessoal que faz com que o ator não se confunda com a personagem.

O estudo acerca da linguagem atorial é ressaltado por Ana Carneiro como sendo um momento de importância teórica para a prática do Tá na Rua nos espaços abertos. A atriz participou de todo esse processo e permaneceu ao lado de Amir Haddad quando ele decidiu se dedicar às apresentações de rua.

Desde o final de 1979 o Grupo Niterói apresentava discordâncias em relação à montagem do texto *Morrer pela pátria*, o que provocou o rompimento da trupe no começo de 1980, antes da efetiva apresentação da peça. Segundo Ana Carneiro,

[...] naquele período nós não chegamos a montar o *Morrer pela pátria*, então, nós não, construímos a estética do grupo naquele momento. Nós tínhamos, é... digamos assim, idéias do que a gente queria. A gente sabia que não queria um... cenário realista, a gente não queria, a bem dizer, nenhum, um... um espaço tradicional, também. E é eu acho que... essa foi umas das questões inclusive que acabou levando, a um certo, foi uma das questões que levou a um rompimento do grupo, antes de, de, da peça conseguir..., mostrar a peça [...] Hoje eu vejo que era um, uma sequência do pensamento do Amir, sobre a cena, essa coisa todo, e que nós abarcávamos, porque, combinava com o que nós queríamos, mas é claro que sempre foi o pensamento dele que norteou toda essa questão.<sup>172</sup>

Fica evidente na fala de Carneiro que Haddad tinha uma forte representatividade no Grupo Niterói e é lógico que isso se transportou para o Tá na Rua. Quase como um efeito em

---

<sup>171</sup> POLLAK, Michael. Memória e identidade social. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, 1992, p. 204.

<sup>172</sup> *Idem, ibidem.*

cadeia, aqueles integrantes novos do Tá na Rua passaram a ver também todos os atores que participaram do Niterói como portadores de uma bagagem e experiência teórica, o que os tornava influentes dentro do grupo. Talvez seja justamente por isso que Ana Carneiro assumiu a responsabilidade de elaborar a *máscara*/personagem que simboliza o projeto teatral do grupo Tá na Rua, em que o ator apresenta o que é narrado de forma distanciada.

### **2.3 Artur Faria é o anti-herói: *homem-que-coça-o-saco-e-mastiga-palito***

Artur Faria<sup>173</sup> começou a trabalhar com Amir Haddad em 1976, quando se integrou ao Grupo Niterói. Em 1979, quando o grupo entrou em crise, motivada por discordâncias acerca do trabalho desenvolvido, Artur Faria, Betina Waissman e Ana Carneiro foram os únicos a permanecer ao lado de Haddad e compuseram a primeira geração do Tá na Rua.

Já como integrante do Tá na Rua, nas apresentações de rua as *Brincadeiras*, Faria começou a dramatizar uma *máscara*/personagem específica, assim descrita por ele em entrevista concedida em 2010:

O homem que [...] era também o galã, a máscara (a síntese) que representava o homem brasileiro. Ele coça o saco não porque é preguiçoso, mas sim, porque é machista; é metido a gostoso, galã, comedor, porque tem pouco contato com sua sexualidade; é machão, mas vai às lágrimas ao cantar “mamãe, mamãe, mamãe você é a dona de tudo, você é a rainha do lar.” Nenhuma se compara a ela, ele quer sempre ser filho, mas é muito difícil se tornar pai.<sup>174</sup>

Saliento que a entrevista foi realizada trinta anos depois do momento da ação; assim, encontro novamente a questão da memória do vivido. Tenho claro que, consciente ou inconscientemente, o ator dá visibilidade para a maneira pela qual deseja ser lembrado e/ou como sua *máscara*/personagem deve ser compreendida.

---

<sup>173</sup> Artur Faria também se desligou do grupo em meados dos anos 1990, segundo o ator, motivado pela formação e manutenção da família. Atualmente ele ainda trabalha como músico em apresentações.

<sup>174</sup> Entrevista via internet, concedida a mim em março de 2010.

Faria enfatiza a representação de um galã às avessas e nessa perspectiva se aproxima do anti-herói, que tem condutas deselegantes se comparadas às de um herói romântico, como, por exemplo, coçar o saco e mastigar palito. Considerando que as *máscaras* deveriam ser criadas a partir de características próprias de cada ator, pressupõe-se que Faria teria que ser “machista”. Mas, ao contrário, o que a personagem de Artur Faria se propunha a acentuar era um comportamento do qual o grupo pretendia se distanciar. Infere-se então que criar um anti-herói significava elaborar um arquétipo que inverte a lógica do “bom rapaz” heróico.

É possível analisar essa *máscara/personagem* a partir de dois ângulos. Num primeiro sentido, a partir do contraponto do anti-herói e da dimensão simbólica que nos remete à noção de herói mitológico, o ser metade homem e metade deus, o guerreiro, belo, gentil, correto, ético. De acordo com Olgária Chain Feres Matos, “da idéia do *herói* que é uma *memória coletiva*, podemos derivar para aquela de procura de uma identidade de si mesmo. Pode-se também falar em herói ou instituições heróicas que confirmam referência estável, permanente.”<sup>175</sup>

Matos afirma que a instituição militar, na construção de uma identidade, muitas vezes vinculou a figura do soldado à do herói da pátria. Como já vimos no item anterior, desde o Niterói os atores vinham delimitando aquilo que é o “lado militar”, qualificando-o como portador de uma moral conservadora. Assim, ao elaborar uma *máscara/personagem* do anti-herói, tanto o ator quanto o grupo se contrapunham não apenas à noção de herói, mas principalmente à visão heróica do soldado do exército reafirmada pelo regime militar.

Por outro ângulo, o anti-herói desvela hábitos peculiares ao arquétipo do que o grupo definiu como machão brasileiro, que “coça o saco e mastiga palito”, e isso também não é por acaso. O Tá na Rua, que criticava o conservadorismo, representado pelo “lado militar”, também visualizava nas esquerdas a presença dessa moral conservadora. Por isso, com essa *máscara/personagem* pretendia dar ênfase ao machão brasileiro, polemizando um valor cultural presente até nos segmentos mais revolucionários do Brasil e que, para o grupo, tem origem nos setores elitistas de extrema direita conservadora.

Ana Carneiro deu relevante contribuição para essa análise do grupo na entrevista concedida a mim em setembro de 2009. Comentou as críticas que os integrantes do Tá na Rua realizavam aos participantes do partido comunista, que de um lado instigavam à revolução e a

---

<sup>175</sup> MATOS, Olgária Chain Feres. Construção e desaparecimento do herói: uma questão de identidade nacional. *Tempo Social - Revista de Sociologia da USP*, São Paulo, v. 6, n. 1-2, 1994, p. 85.

grandes mudanças econômicas e, paradoxalmente, de outro lado, no âmbito familiar, mantinham uma postura machista com as esposas e os filhos.<sup>176</sup>

Ressalta-se que essa noção de conservadorismo dominante corresponde à visão do grupo, à concepção do “lado militar” destacado por Ana Carneiro, isto é, o grupo constrói os valores que deseja contrapor e os vincula às classes mais ricas da sociedade, tidas como dominantes. Isso é claramente percebido na crítica feita às esquerdas, em que é afirmado que a moral conservadora da extrema direita é tão forte que contamina as percepções de mundo daqueles que lutam por uma mudança e tende a naturalizar os valores culturais, silenciando as lógicas dinâmicas dessas construções.

Percebe-se que esse personagem/*máscara* traz na sua essência uma crítica que não é apenas a de Artur Faria, mas de todo o grupo Tá na Rua, a respeito de questões que vinham sendo elaboradas desde o estudo com *Morrer pela pátria* no Grupo Niterói. De certo modo, essa *máscara*/personagem ultrapassa uma visualização pessoal de um ator em específico.

Quando compreendemos os significados dessa *máscara* e sua profunda relação com a visão de um grupo como um todo, questionamos de imediato: por que esse personagem tão importante deveria ser desempenhado por Artur Faria? A resposta está atrelada à importância que o ator assumiu dentro do grupo.

Assim como Ana Carneiro, Artur Faria também é remanescente do extinto Grupo Niterói. Chegou ao Tá na Rua com certo *status* de experiência e vivência. Ao criar uma *máscara*/personagem que contém uma crítica norteada por questões suscitadas por aquele grupo, que se bifurca na concepção de um autoritarismo da moral conservadora e no machismo arraigado como valor cultural “dominante” até nos segmentos mais revolucionários da sociedade, imprime uma visão de grupo e não apenas uma particularidade pessoal.

## 2.4 Rosa Douat é a *mulher-que-sofre*

A *mulher-que-sofre* nasceu do trabalho desenvolvido no Teatro dos Quatro (1979), do qual Rosa Douat<sup>177</sup> participou com Amir Haddad. Como já mencionado, Haddad ministrou um curso nesse espaço, onde conheceu alguns dos atores que posteriormente integraram o Tá na Rua.

---

<sup>176</sup> Entrevista concedida a mim por Ana Carneiro em setembro de 2009.

<sup>177</sup> Sobre Rosa Douat, não tenho informações sobre sua saída do grupo, tampouco sobre sua atual condição.

No curso eram realizadas dramatizações de músicas. Na encenação de *Lama* (Paulo Marques e Aylce Chaves), a atriz rolava no chão, representando o sofrimento cantado. A interpretação exagerada do sofrimento se tornou uma marca de Rosa Douat e fez nascer a *máscara da mulher-que-sofre*.

O sofrimento interpretado pela atriz permitia ao apresentador/narrador, Amir Haddad, explorar várias questões, principalmente as relacionadas às mazelas sociais das comunidades visitadas, de uma maneira performática, ou seja, caricatural. Do artigo de Helena Carone sobre o Tá na Rua, que descreve a encenação dessa *máscara*, podemos extrair as perspectivas de teatro do próprio Haddad:

Rosa é a mulher-que-sofre. Amir repete a proposta de sugestão de temas e eles vêm: custo de vida, o INPS e por aí adiante. [...], todos sofrem junto com Rosa pelos motivos já ditos. Mas Amir grita, “Rosa morre todos os dias, mas Rosa renasce todos os dias;” e um popular, ao pé do ouvido da atriz, pede que ela “não morra, que seu trabalho é muito importante, que o brasileiro tem educação e que juntos todos podemos fazer alguma coisa”.<sup>178</sup>

As críticas sociais colocam no centro do debate uma mulher, e não é por acaso. A escolha por uma mulher para representar o sofrimento agrupa uma conotação de luta pela sobrevivência; mostra uma pessoa que sai do problema como fênix, renascida; desvela um contorno que ultrapassa a singularidade de uma mulher, elucidando uma luta que é de muitas mulheres.

Nesse ponto vejo a inserção de um debate de gênero, de uma luta pela equiparação de direitos entre homens e mulheres. Essa questão traz a necessidade de historicizar e perceber uma discussão que tem uma temporalidade. Vale lembrar que a década de 1970 foi impactada pelo movimento de contracultura, no sentido de quebra de paradigmas comportamentais, de defesa da liberdade para pensar e criar — uma luta que, segundo a historiadora Patrícia Marcondes de Barros, pode ser

exemplificada através de uma série de experiências, tais como: produção e difusão independente da informação escrita (livros, jornais, revistas e panfletos), de espetáculos musicais, teatrais, filmes, histórias em quadrinhos, como alternativa ao asfixiamento imposto pelo esquema burguês e empresarial e principalmente pelo regime militar.<sup>179</sup>

<sup>178</sup> CARONE, Helena. Tá na Rua. *Revista Careta*. Rio de Janeiro, p. 44-48, set. 1981.

<sup>179</sup> BARROS, Patrícia Marcondes. A imprensa alternativa da contracultura no Brasil (1968-1974): alcances e desafios. *Patrimônio e Memória*, Unesp – FCLAs – Cedap, v. 1, n. 1, 2005, p. 86.

A contracultura, identificada pela autora como um movimento que procura romper com os padrões de conduta até então estabelecidos na sociedade brasileira, instigou o que compreendo por lutas segmentadas, de setores específicos da sociedade, como é o caso do feminismo. A militante feminista e pesquisadora Vera Soares aponta que a noção de feminismo em debate na década de 1970

parte do princípio de que o feminismo é a ação política das mulheres. Engloba teoria, prática, ética e toma as mulheres como sujeitos históricos da transformação de sua própria condição social. Propõe que as mulheres partam para transformar a si mesmas e ao mundo. O feminismo se expressa em ações coletivas, individuais e existenciais, na arte, na teoria, na política.<sup>180</sup>

A *máscara/personagem* de Rosa Douat permite enxergar a ação da mulher e traz para a cena as críticas sociais nas quais estão embutidas reflexões sobre a luta de gêneros e sobre a participação da mulher na sociedade — temas discutidos desde o Niterói e que se tornaram novo ponto de pauta também no Tá na Rua. Apesar de essa *máscara/personagem* ter sido desempenhada por uma atriz que não fazia parte do Niterói, em grande medida, as questões trabalhadas neste grupo foram impulsionadoras de debates e elaborações cênicas do Tá na Rua durante os primeiros anos.

Outra questão que merece atenção é o encaminhamento da *máscara/personagem* que segue para um fim trágico, mas revive, assim como o mito da fênix, que renasce das cinzas. O renascer dá margem a uma ideia de teatro transformador. Essa análise remete novamente ao teatro de Brecht, que faz da cena um espaço de debate com perspectivas de mudança, e converge para uma visão teatral mergulhada em aspectos caricaturais, que procura incutir no público um riso consciente.

No livro produzido em 1983 pelo Tá na Rua é perceptível a ênfase dada a essa *máscara/personagem*. Na seção que aborda os números do espetáculo as *Brincadeiras*, a segunda *máscara* representada é a da *mulher-que-sofre*, com uma imagem que ocupa a metade da página 21 (figura 06) e comentários sobre ela.

---

<sup>180</sup> SOARES, Vera. Muitas faces do feminismo no Brasil. Disponível em: <<http://www2.fpa.org.br/uploads/vera.pdf>>. Acesso em: 20 ago. 2011.



Figura 06 – Imagem da máscara/personagem a mulher-que-sofre

Fonte: Tá na Rua (1983, p. 21)

A importância analítica, tanto para o debate político de luta de gênero como para a representação de uma concepção teatral renovadora, da máscara da *mulher-que-sofre* — assim como das outras máscaras/personagens anteriormente analisadas — consiste no fato de ela configurar uma percepção de realidade que supera as características específicas pessoais. Rosa Douat, diferentemente de Artur Faria e Ana Carneiro, que participaram do Grupo Niterói, integrou-se ao Tá na Rua ainda na categoria de aprendiz, da mesma forma que os demais alunos de Amir Haddad, mas teve uma participação de destaque com a máscara/personagem que ganhou notoriedade no livro produzido em 1983.

## 2.5 Ricardo Pavão é o *negro do grupo*

Ricardo Pavão<sup>181</sup> trabalhava na época como músico e ator e já conhecia muitos atores que atuaram no Grupo Niterói. Participou do espetáculo *Somma* — anterior àquele que foi censurado — e dos primeiros anos da pesquisa desenvolvida pelo Niterói. Quando o grupo se desfez, em fevereiro de 1980, Ricardo Pavão se uniu a Amir Haddad, Ana Carneiro, Artur Faria e Betina Waissman para formar o Tá na Rua.<sup>182</sup>

Pavão era, naquele momento, um jovem loiro de classe média, universitário, e com um objetivo claro: marcar a contradição social no país de maneira irreverente. Apesar do biótipo do ator, foi ele quem assumiu a *máscara do negro do grupo*. Era como se o Tá a Rua quisesse contar uma história às avessas, mas não para agredir, mesmo porque, no entendimento do grupo, é o riso que transforma.

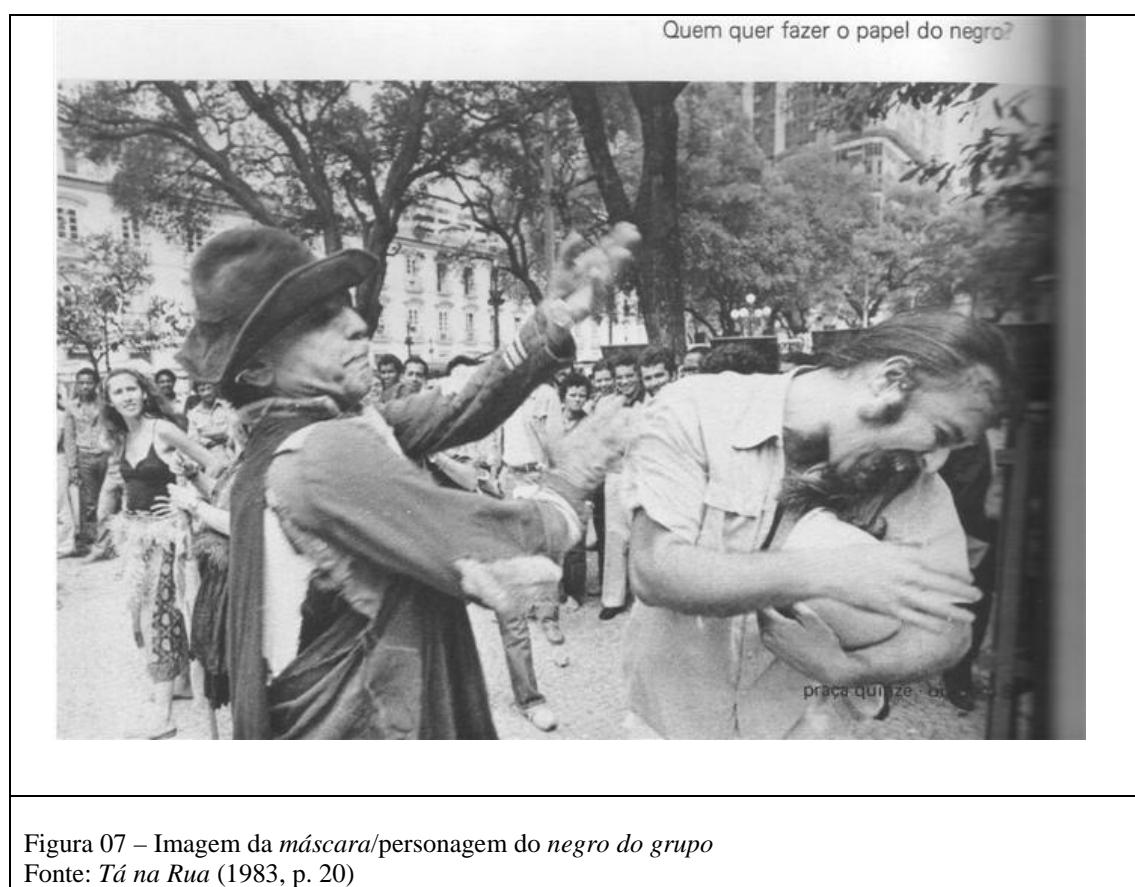


Figura 07 – Imagem da *máscara/personagem do negro do grupo*  
Fonte: *Tá na Rua* (1983, p. 20)

<sup>181</sup>Ricardo Pavão, ator, cantor, músico diretor de teatro, participou de vários grupos teatrais como: fundador do grupo musical-performático Momentos Cachorros (1972), do grupo de choro Noites Cariocas (1975), do grupo O Bando de Santa (1976), do grupo Tá na Rua (1980) e do grupo musical-teatral Pópará (1982). Desde então tem intensa participação no circuito artístico, inclusive em redes de Televisão, com participações em novelas e minisséries da TV Manchete e Rede Globo, e Rede Record, trabalhos que permanece até hoje.

<sup>182</sup>CARNEIRO, Ana Maria Pacheco, *op. cit.*

Pavão, assim como os remanescentes do Niterói, tinha ideias claras do teatro que procurava realizar. A trajetória pessoal do ator, que veio do espetáculo *Somma*, passou pelo Niterói e fez parte da primeira geração do Tá na Rua, deu a ele uma visão ampliada da arte cênica. Sua vivência artística inclui o teatro libertador, o processo da democratização do teatro, a opinião política em cena. A história pessoal de cada ator se entrelaça, em distintas proporções, à história do grupo. Isso quer dizer que a vivência de cada um dos atores colaborou em níveis diferentes para a construção do que o grupo pensa e para seu posicionamento no teatro brasileiro.

Na entrevista concedida a Lauro Góes acerca dos trabalhos teatrais do Tá na Rua, Ricardo Pavão comentou: “entramos no grupo de pára-quedas. É que a gente é bem relacionado com o homem, né?!”<sup>183</sup>. O “homem” a quem ele se refere é Amir Haddad e, pelo tom do comentário, infere-se que ele já mantinha bom relacionamento com o diretor antes de entrar no grupo e que havia compatibilidade de ideias sobre o fazer teatral; “daí para entrar no Tá na Rua foi um pulo”.

## 2.6 Lucy Mafra é a *mulher-que-grita-rodopia-e-cai*

No curso ministrado por Amir Haddad em 1979 no Teatro dos Quatro, Lucy Mafra<sup>184</sup> dramatizava a amada da música *Coração materno*, de Vicente Celestino. Nessa teatralização, a atriz gritava, rodopiava e se jogava no chão. Assim foi concebida a máscara/personagem a *mulher-que-grita-rodopia-e-cai*. Da mesma forma que as outras máscaras, nas apresentações de rua essa caracterização ganhava novos significados no contexto dos debates de caráter social. Enquanto Lucy Mafra realizava a dramatização, Amir Haddad contava ao público os possíveis motivos que levariam uma mulher a gritar, rodopiar e cair.

É importante lembrar que os temas abordados por Haddad com as máscaras/personagens se modificavam de acordo com o ambiente. Como o público-alvo do grupo era composto pelas classes menos favorecidas — segundo Lucy Mafra, o Tá na Rua

---

<sup>183</sup> GOÉS, Lauro, *op. cit.*, p. 37.

<sup>184</sup> Desde 1976 Lucy Mafra realizava trabalhos paralelos com pequenas participações em programas televisivos. Mantive as participações em televisão e os trabalhos com o grupo até 2005, quando foi desligada da Rede Globo por causa de acusações de roubo. O caso não foi objetivamente esclarecido. A atriz se defendeu por meio de jornais, revistas e até em uma apresentação no Programa do Ratinho do SBT em 15 de novembro do mesmo ano. No outro dia o SBT fez uma proposta de trabalho para Lucy Mafra, que passou a trabalhar nesta emissora.

transitava “sempre mais do centro para periferia”<sup>185</sup>, indo raramente à zona sul —, os temas geralmente estavam associados a problemas sociais enfrentados pela população que habitava bairros pobres. Mafra comentou, em entrevista a Lauro Góes, que “depende muito da classe, as coisas que eles colocam no número”<sup>186</sup>. Já a respeito da composição e apresentação dos quadros, a atriz enfatizou:

Aprendemos a ter cuidado em colocar qualquer dado, saber o que é um dado coletivo, o que é um dado individual, no sentido de como atua uma interferência tua como ator. Saber como é que você trabalha junto, como é que você interfere. Muitas vezes o que fazia a gente não trabalhar enquanto o outro trabalhava, era ter medo de interferir. Porque a gente não tinha o que somar. Quando entrava dava diferença.<sup>187</sup>

Nesse trecho a atriz procurou explicar a concepção de um processo de criação coletiva do grupo, utilizando um discurso reafirmado em várias entrevistas e publicações produzidas pelo Tá na Rua. Ao analisarmos o processo de construção e apresentação dos espetáculos da rua, observamos claramente que os debates eram encaminhados pelo interesse de alcançar um público-alvo, que era o objetivo de trabalho do grupo. Isso pressupõe uma delimitação de assuntos. Mas no momento em que os números, tanto os coletivos como os individuais — como o da *mulher-que-grita-rodopia-e-cai* — eram dramatizados e direcionados pela fala do narrador/apresentador, eles ganhavam outros contornos, transcendiam limites e criavam outros efeitos de sentido.

Ademais, devemos lembrar que, como as encenações eram narradas, a personagem não tinha possibilidade de “fala”; então, o ator estava condicionado a dramatizar da forma como era orientado por Amir Haddad. E mesmo as interferências do público no momento das apresentações aconteciam a partir do tema e das colocações sobre aquele assunto sugestionadas pelo apresentador/narrador.

A atriz se posicionava em consonância com a imagem de “teatro inovador”, que rompe com a estrutura do que o grupo considerava como “teatrão”. Lucy Mafra, que foi aluna de Haddad em 1979, participou do primeiro time do Tá na Rua, pautando-se nas concepções de

---

<sup>185</sup> GOÉS, Lauro, *op. cit.*, p. 37.

<sup>186</sup> *Idem, ibidem*, p. 37.

<sup>187</sup> *Idem, ibidem*, p. 37.

teatro de seu professor. É importante esclarecer que não estou tentando qualificar a participação da atriz; a intenção aqui é analisar criticamente o discurso do grupo.

Na tentativa de fixar um marco de diferenciação, o grupo estabeleceu que tudo seria desenvolvido no calor das apresentações, mas isso não se efetivou na prática, mesmo porque, se assim fosse, o restante do grupo não teria nenhuma “voz” — no sentido de opinião — dentro do espetáculo, na medida em que apenas representava o debate direcionado por Haddad com o público. Portanto, é importante esclarecer que havia todo um trabalho de pré-preparação que se desdobra em duas frentes: um levantamento sobre o local e a comunidade que seria visitada e os debates entre o grupo para selecionar os números e os temas que seriam abordados.

O trabalho do grupo não se iniciava e nem se encerrava no espetáculo em si. Incluía preparação anterior, apresentação do espetáculo e uma reflexão sobre as atividades desenvolvidas para subsidiar trabalhos futuros. Mas nesse processo não percebo o grupo com um trabalho que se insere no conceito de *processo colaborativo*, da forma como vê o teatrólogo Antônio Araújo:

Tal dinâmica, se fôssemos defini-la sucintamente, constitui-se numa metodologia de criação em que todos os integrantes, a partir de suas funções artísticas específicas, têm igual espaço propositivo, trabalhando sem hierarquias — ou com hierarquias móveis, a depender do momento do processo — e produzindo uma obra cuja autoria é compartilhada por todos.<sup>188</sup>

Com base nessa definição, verifico que, apesar do discurso de uma colaboração igualitária, na prática do Tá na Rua cada ator tinha sua participação, mas esta se consolidava em níveis diferentes de importância. É indiscutível que Amir Haddad tinha uma colocação central. A ocorrência dessa configuração interna de relações de poder não se revelava de forma autoritária, e nem sempre era consciente, sendo mais fruto da maior ou menor disponibilidade para ações práticas no grupo, com níveis diferentes de intensidade na colaboração para criação/elaboração cênica.

Nesse sentido, a participação de Lucy Mafra, como a de alguns outros que vieram do curso Teatro dos Quatro, esbarrava no rótulo de aluna. Não que isso impedisse o envolvimento da atriz; apenas estabelecia uma relação de respeito — talvez inconsciente —

---

<sup>188</sup> ARAÚJO, Antônio. O processo colaborativo no Teatro da Vertigem. Disponível em: <<http://revistasalapreta.com.br/index.php/salapreta/article/download/198/pdf>>. Acesso em: 20 jun. 2010.

ao conhecimento do professor Haddad e daqueles remanescentes e estudiosos do Grupo Niterói.

## 2.7 Sérgio Luz, o *homem-que-salta*

A história de Sérgio Luz<sup>189</sup> se assemelha muito à de Lucy Mafra. Da mesma forma que a atriz, ele também participou do curso ministrado por Amir Haddad no Teatro dos Quatro em 1979. Decidiu permanecer desenvolvendo trabalhos com Amir Haddad após o curso, assim como Lucy Mafra, Rosa Douat e Marilena Bibas.

Com a unificação, em 1980, do Grupo Niterói com o grupo de apresentações de rua formado por Amir Haddad e os alunos do curso do Teatro dos Quatro, foram elaborados os números associados às apresentações individuais — as *máscaras* inspiradas nos perfis dos atores e trabalhadas a cada momento com uma contextualização diferente — e as apresentações coletivas. Diferente das outras *máscaras* já analisadas, o *homem-que-salta* não nasceu dentro do trabalho cênico, isto é, ele não estava realizando determinada dramatização em que saltasse, chamando a atenção dos colegas com essa característica. De acordo com Ana Carneiro, “Sérgio, um dia, disse que saltava e, a partir daí, passou a ser o “homem-que-salta”.<sup>190</sup>

Analizando os relatos do grupo no arquivo do Tá na Rua, percebo que o *homem-que-salta* surgiu mais com o objetivo de criar uma *máscara/personagem* para Sérgio Luz do que como um perfil de encenação deste ator. O narrador/apresentador cumpria a sua função, explorava o “ato de saltar” encenado pelo ator como pretexto para entrar em discussões com o público, que era o que interessava. Para isso anunciava: “O cigano que salta. Ele aprendeu pulando as valas de sua rua, os ‘presuntos’, pra não pisar na merda. Quem quer saltar com ele?”<sup>191</sup>

Mesmo que o *homem-que-salta* tenha sido criado somente para dar a Sérgio Luz uma *máscara/personagem*, essa escolha não foi aleatória. Afinal, se o grupo Tá na Rua nasceu com a intenção de romper com o “teatro burguês” e para isso buscava contato com a população mais desfavorecida, vinculando sua arte à noção de “popular”, seria coerente criar uma

<sup>189</sup> Sobre Sérgio Luz, não tenho informações sobre sua saída do grupo, tampouco sobre sua atual condição.

<sup>190</sup> CARNEIRO, Ana. Op. cit. p. 220.

<sup>191</sup> Revista Tá na Rua, 1983, op. cit., p. 20.

máscara/personagem com características e ações circenses (saltos e cambalhotas), pois estas se compatibilizariam com a proposta do grupo (ver figura 08).



Figura 08 – Imagem da máscara/personagem do *homem-que-salta*  
Fonte: *Tá na Rua* (1983, p. 20)

A imagem nos leva a pensar na apresentação de um “talento” pessoal e também em ícones da cultura circense. A semelhança não é coincidência, e nada mais deixa isso tão claro como a máscara do *homem-que-salta*. Trata-se da apresentação de uma técnica corporal que ganha contornos sociais a partir da narração do ato.

Com a análise desse personagem percebemos nitidamente uma apropriação feita com intuito de aproximação com o que o grupo considerava cultura popular, numa dinâmica constantemente reelaborada nas narrações de Amir Haddad.

## **2.8 Betina Waissman é a *mulher-que-se-vira***

Assim como Amir Haddad, Ana Carneiro e Artur Faria, Betina Waissman<sup>192</sup> também é remanescente do extinto Grupo Niterói. Em 1980, como os outros ex-integrantes, Betina Waissman resolveu unir-se aos trabalhos de rua que Amir Haddad estava desenvolvendo com os ex-alunos do curso que este ministrou no Teatro dos Quatro.

No novo grupo, a atriz também elaborou uma *máscara* para si, a *mulher-que-se-vira*, mas, ao que parece, esta não ganhou tanta repercussão como as outras personagens desenvolvidas, tanto que, nos registros das apresentações de rua, constata-se que poucas vezes ela foi representada. A sua pouca notoriedade dentro do espetáculo talvez seja o motivo pelo qual, na revista produzida pelo grupo em 1983, não tenha recebido menção alguma. O mesmo foi notado na dissertação de Ana Carneiro. Na parte em que a autora se dedicou a analisar os números, não escreveu muita coisa sobre essa *máscara*, apenas que era interpretada por Betina Waissman.

Outra questão intrigante é que, pelo que foi verificado no acervo do grupo, essa *máscara* /personagem foi apresentada poucas vezes e sequer consta nos registros fotográficos. Todo esse silêncio indica que tal *máscara* não ganhou muita importância dentro do grupo, o que levou ao desuso, ou melhor, à rara utilização nas apresentações de rua.

Mesmo assim, quando era utilizada nas *Brincadeiras*, a *mulher-que-se-vira* assumia contornos sociais, como todas as outras. Não é difícil perceber que ela era explorada no sentido de destacar a capacidade das pessoas (“o povo brasileiro”) de “se virar” no enfrentamento das dificuldades cotidianas. Amir Haddad, de acordo com as circunstâncias ambientais, citava em sua narração as várias situações em que a *máscara*/personagem teria que se virar para conseguir sobreviver e viver.

Outra questão observada nos relatórios do acervo do grupo é que Betina Waissman, mesmo não apresentando a sua *máscara*, estava presente em quase todas as cenas dos espetáculos de rua. Constatou, assim, que a atriz era muito atuante no grupo e se dedicava mais às apresentações coletivas.

---

<sup>192</sup> Não tenho informações sobre a data e o motivo da saída de Betina Waissman do grupo. Atualmente a atriz está trabalhando na Espanha como professora de nível superior em área que mescla psicoterapia e artes cênicas.

## **2.9 Marilena Bibas e José Gondin**

Marilena Bibas<sup>193</sup> atou na primeira geração do grupo. A atriz também foi aluna de Amir Haddad, mas, diferentemente dos outros integrantes, não consta nenhum registro de que ela tenha desenvolvido uma *máscara/personagem* específica.

No entanto, nos relatórios das apresentações são citadas duas *máscaras/personagens* — a *mulher-que-beija* e a *mulher-que-abraça* — que, pelo que consta, eram utilizadas para fortalecer a noção de horizontalidade dos atores. Abraçar e beijar o público intensificava a aproximação com ele, além de afastar a percepção do ator como “estrela” ou “astro”. Era a tentativa de romper os significados de *status* do ator que, para o grupo, fazia parte da concepção do teatro burguês.

Como as *máscaras/personagens* não tinham atores fixos, é bem possível que Marilena Bibas tenha representado alguma delas nos espetáculos. Nos documentos consultados do acervo Tá na Rua isso não fica claro, porém, nas apresentações coletivas, principalmente da *Família Tá na Rua*, a sua presença foi mais observada.

Por último, vale lembrar a participação de José Gondin<sup>194</sup>. O ator ficou pouco tempo no grupo, apenas um ano. Ingressou de maneira semelhante à de Sérgio Luz. Não era nem do Grupo Niterói e nem era ex-aluno de Haddad. Ele conheceu o dramaturgo no *Somma*.

Poucos documentos se referem à passagem de Gondim pelo Tá na Rua e nada consta sobre qualquer *máscara/personagem* desenvolvida por ele.

## **2.10 A construção de uma imagem: o que se escreveu e o que se leu sobre o Tá na Rua**

A imagem — no sentido simbólico — de um grupo é fruto de uma trajetória e está fortemente associada à maneira como os seus integrantes se colocam e se autodenominam e, é claro, como esse grupo é recepcionado. Neste trabalho, pela impossibilidade de resgate das recepções do público da época, centrarei as análises nos comentários de críticos de teatro, de acadêmicos, e na representação do Tá na Rua de si mesmo.

---

<sup>193</sup> Sobre Marilena Bibas, não tenho informações sobre sua saída do grupo, tampouco sobre sua atual condição.

<sup>194</sup> Sobre José Gondin, a única informação que tenho é que o ator permaneceu no grupo por apenas um ano.

Quando o Tá na Rua inaugurou as apresentações na rua, alguns críticos de teatro se propuseram a escrever sobre essa “nova” aventura artística daqueles jovens atores. Em artigo publicado pela revista *Veja* em outubro de 1980, o crítico Cláudio Bojunga enfatizou a característica do teatro que revivia a cultura popular e que por isso se tornava algo original para a época. Segundo ele,

a novidade do seu [referindo-se a Haddad] 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 uns trapos nas mãos — tem o sabor das coisas antigas e perenes revisitadas. Amir voltou às origens do autêntico teatro popular: nômade, circense, fanambulesco, cigano.<sup>195</sup>

Na verdade, a inovação exaltada por Bojunga consistia naquilo que o grupo se apropriava e reelaborava de artes convencionalmente conhecidas como populares — no caso, a arte circense era a mais referenciada. Como vimos anteriormente na análise das máscaras/personagens, na estrutura das apresentações estava embutida a intencionalidade do grupo de se aproximar da arte do circo, mesmo porque queria que seu trabalho fosse visto como um teatro popular, distanciado do que considerava teatro burguês.

Ao mesmo tempo em que realçava a “novidade” do Tá na Rua e sua repercussão com o público em trânsito das vias públicas, o crítico tentava afastar a ideia de crise do teatro, afirmado que, “depois do modismo da ‘morte do teatro’, das duas últimas décadas, o encenador Amir Haddad está fazendo o teatro nascer de novo”<sup>196</sup>. Destacava as características do teatro “inovador” do Tá na Rua, apontando o resgate da tradição popular, e também reafirmava a vitalidade do teatro, traduzida pela consolidação de novos grupos.

A partir da mesma temática, “a suposta crise do teatro”, Yan Michalski, também em 1980, escreveu o seguinte comentário:

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 [que o teatro está em crise]. Mas o que dizer dos aproximadamente 200 transeuntes da Praça 15 que, em plena manhã ensolarada de sábado, se dispõem a passar um hora e meia, sem se terem antecipadamente

---

<sup>195</sup> BOJUNGA, Cláudio. Os ciganos. *Revista Veja*. Rio de Janeiro, 08 out. 1980, p. 118.

<sup>196</sup> *Idem, ibidem*.

programado para tanto, assistindo em pé ao programa do grupo Tá na Rua?<sup>197</sup>

Foi pautado nessa questão que Michalski desenvolveu sua argumentação para defender que o teatro em si não estava em crise; o que entrava em colapso eram as formas pelas quais o teatro mercantilizado se propunha a elaborar espetáculos descolados da realidade brasileira. O crítico também acentuava o caráter popular do Tá na Rua que o aproximava do público.

A impressão que fica é a de uma ainda hesitante, mas potencialmente vital estética de teatro popular que estaria surgindo. Amir Haddad, que vem com o seu grupo pesquisando a linguagem do teatro de rua há cerca de dois anos, diz que cada apresentação lhe fornece, a partir da sempre renovada reação do público, um inestimável feedback para o desenvolvimento do trabalho.<sup>198</sup>

Percebemos que na época havia um debate que ultrapassava a discussão do grupo e que foi a partir de uma anunciada crise do teatro que os críticos dirigiram seu olhar para o Tá na Rua e lhe deram visibilidade. Assim, as propostas alternativas desenvolvidas por diversos grupos na época eram vistas por alguns críticos como uma tomada de fôlego para evasão das salas de teatro.

Para Sábato Magaldi, o suposto declínio do teatro na década de 1980 estava relacionado ao “fim da ditadura”, haja vista que não mais se “justificava a mobilização dos autores no combate ao arbitrário”.<sup>199</sup> O autor enfatiza:

Explicação verossímil para um certo declínio da dramaturgia na década de 80 é que, desmobilizados os autores na sua faina política, se requeria um tempo razoável para se reabastecerem com novos materiais do interesse do público. A maturação, sob o estímulo da realidade, demanda uma experiência que não se improvisa. Era natural que o palco cedesse espaço para outras preocupações.<sup>200</sup>

Essa aparente falta de estímulo — se é possível dizer assim —, aliada à popularização das emissoras de televisão, com cada vez mais aparatos de altíssima geração, e à colocação do cinema no rol das artes que “caíram no gosto do povo”, levou o teatro convencional das salas

<sup>197</sup> MICHALSKI, Yan. Em busca de um público que não vai ao teatro: o teatro está na rua. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, Caderno B, 16 set. 1980, p 10.

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

<sup>199</sup> MAGALDI, Sábato. Tendências contemporâneas do teatro brasileiro. *Estudos Avançados*. São Paulo, v. 10, n. 28, set./dez. 1996, p. 278. Disponível em: <[www.scielo.br/pdf/ea/v10n28/v10n28a12.pdf](http://www.scielo.br/pdf/ea/v10n28/v10n28a12.pdf)>. Acesso em: 07 jul. 2011.

<sup>200</sup> *Idem, ibidem*, p. 278.

fechadas a experimentar, naquele momento, uma considerável perda de público. Foi então com grupos alternativos, como o Tá na Rua, que as vozes polissêmicas do teatro marcaram sua presença no cenário nacional.

Foi justamente isso que os críticos da época começaram a observar, sugerindo que admitir uma crise total do teatro era ignorar a existência de grupos que não praticavam o teatro institucionalizado nas salas fechadas, era não enxergar que esses grupos não só existiam, mas também tinham público. É claro que o Tá na Rua não era o único, tanto que muitas vezes o trabalho do grupo era comparado ao desenvolvido por Augusto Boal no Teatro do Oprimido.

Michalski fez isso ao indicar que, “aos poucos, a proposta crítica do trabalho torna-se clara e aparece também o seu estreito parentesco com a ideia do Teatro do Oprimido, embora numa linha de execução bem diversa daquela criada por Augusto Boal.”<sup>201</sup>

Nesse contexto, a dinâmica atividade dos grupos alternativos serviu de argumento para negar a crise do teatro e dar visibilidade a eles na imprensa e nos circuitos de teatro nacional. No *Jornal do Brasil* era comum a divulgação das apresentações do Tá na Rua, principalmente no período de 1980 a 1981. O jornal tinha dois quadros específicos que divulgavam os eventos realizados na cidade do Rio de Janeiro, entre eles, os espetáculos do grupo.

No ambiente acadêmico não foi diferente. Em 1983 Lauro Góes produziu a dissertação intitulada *A criação coletiva: Grupo Tá na Rua*, na qual destacou que a organização da pesquisa desenvolvida por esse conjunto de artistas para elaborar uma apresentação propiciava uma maior interação entre os atores, dando espaço para que eles colaborassem e/ou criassem juntos o espetáculo.

Mas essa perspectiva de criação coletiva, pensada como *processo colaborativo*, deve ser examinada com cuidado. É fato que os atores tinham certa liberdade na elaboração das apresentações, porém, essa liberdade era limitada pelo que Amir Haddad indicava como área de interesse. Não há como negar que, desde o início do grupo, Haddad representava uma liderança no Tá na Rua.

Em 1998 a ex-integrante da trupe, Ana Maria Pacheco Carneiro, defendeu a dissertação *Espaço cênico e comicidade: a busca de uma definição para a linguagem do ator (Grupo Tá na Rua – 1981)*<sup>202</sup>, que buscava compreender a complexa experiência do espaço

---

<sup>201</sup> MICHALSKI, Yan, *op. cit.*, p. 10.

<sup>202</sup> CARNEIRO, Ana Maria Pacheco, *op. cit.*

cênico aberto e forneceu importantes dados sobre a constituição do Tá na Rua. Segundo a autora, o grupo passou por um processo de formação delimitado entre 1974 (com o Grupo Niterói) e 1980, que iniciou com as inquietações do fundador e atual coordenador, Amir Haddad. Carneiro abordou a construção da linguagem atorial elaborada com as experiências da rua, deu ênfase ao dinamismo dos espaços abertos e ressaltou a importância da comicidade para as apresentações.

Se analisarmos com calma, partindo do que a autora elucida — que o grupo surgiu a partir das inquietações do fundador e atual coordenador —, esse período de formação se amplia para um momento anterior ao Grupo Niterói. É coerente a hipótese de que, desde o espetáculo *Somma*, Haddad vinha delimitando a sua área de interesse dentro do teatro e que, posteriormente, a partir de 1980, tornou-se o foco central com o grupo Tá na Rua.

O livro publicado por Cruciani e Falletti traz enriquecedoras considerações de Fernando Peixoto a respeito da aproximação artística com o público, realizada principalmente por grupos teatrais marginais no Brasil. No capítulo *Teatro de rua no Brasil*, o autor afirma que essa experiência esteve ligada “a autênticas manifestações da identidade cultural nacional, ponto de partida essencial para compreensão da poesia popular e de um processo cultural específico.”<sup>203</sup> Peixoto organizou um breve histórico de importantes grupos existentes no Brasil que desenvolveram trabalhos ligados à encenação aberta. Dentre eles, destacou o Tá na Rua como importante disseminador dessa prática cênica no âmbito nacional. O autor salienta que foi

em 1974, no Rio de Janeiro, que surgiu um dos grupos mais expressivos do moderno teatro brasileiro: Tá na Rua, organizado por Amir Haddad [...]. O Tá na Rua mantém em seus espetáculos um acentuado caráter lúdico, utilizando as mais diferentes técnicas de composição e comunicação da comédia responsável e contestadora, buscando um teatro popular que incorpore a linguagem narrativa dialética, voltado para provocar a consciência do espectador para inúmeros aspectos de seu cotidiano político, social e econômico.<sup>204</sup>

Peixoto observou que o grupo reelaborava a cultura popular e por isso se aproximava tanto de seu público, pois atuava a partir de identidades. Esse caráter inscreveu o Tá na Rua num teatro político que se declarava contra o que seus integrantes entendiam por cultura dominante.

---

<sup>203</sup> PEIXOTO, Fernando. Teatro de rua no Brasil. In: CRUCIANI, Fabrizio; FALLETTI, Clelia. *Teatro de rua*. São Paulo: Hucitec, 1999, p. 143.

<sup>204</sup> *Idem, ibidem*, p. 146.

O estudo da pedagoga e participante (função administrativa) do grupo, Jussara Trindade Moreira<sup>205</sup>, procura contextualizar a formação do Tá na Rua no panorama mundial da contracultura, trazendo à tona a noção de pós-modernidade vigente na época. A autora considera as manifestações artísticas do grupo como fruto de uma resistência à cultura burguesa hegemônica, na busca incessante de uma alternativa.

Em trabalho que aborda os movimentos teatrais brasileiros socialmente, a socióloga Letícia Isnard Graell Reis<sup>206</sup> analisa muitos grupos, inclusive o Tá na Rua. Sinaliza a projeção social que o grupo assumiu no momento em que se propôs a estabelecer uma interlocução direta com o público e destaca como o grupo imergiu na cultura popular, exemplificando com a utilização de cordéis nas apresentações. Refletindo sobre essa função social dos teatros de rua, a autora resgata a carreira de Haddad, quando ele se desligou do Teatro Oficina e foi para Belém, onde trabalhou como professor na Escola de Teatro do Pará (de 1961 a 1964), e assim destaca o contato com diversas tradições nordestinas que influenciaram a construção de um novo fazer teatral a partir da volta ao Rio de Janeiro em 1965.

Vale também citar a monografia de Alexandre de Souza Santini Rodrigues<sup>207</sup>, atual integrante do Tá na Rua, que procura entender o retorno de Amir Haddad ao Rio de Janeiro em 1965 e analisa o cenário artístico da capital carioca no viés do movimento de resistência, constatando que o dramaturgo norteia os trabalhos do Tá na Rua no que tange à estruturação de uma linguagem cênica, o que torna importante pensar a trajetória profissional de Haddad.

Na área da história, há poucos trabalhos sobre o grupo. Além da minha pesquisa, cito a da historiadora Ligia Perini<sup>208</sup>, que examina o roteiro de *Dar não dói, o que dói é resistir*, espetáculo no qual o grupo resgata a resistência artística ao regime militar pós-1964.

O silêncio na história talvez possa ser pensado como opção dos pesquisadores que elegem aqueles movimentos teatrais que julgam “merecer” visibilidade e na mesma medida marginalizam outros. Um exemplo claro disso é o trabalho desenvolvido pelos historiadores

---

<sup>205</sup> MOREIRA, Jussara Trindade, *op. cit.*

<sup>206</sup> REIS, Letícia Isnard Graell, *op. cit.*

<sup>207</sup> Alexandre de Souza Santini Rodrigues é integrante da atual composição do grupo Tá na Rua.

<sup>208</sup> PERINI, Ligia. Batalhas de memória: a resistência cultural à ditadura militar em "Dar não dói, o que dói é resistir" do grupo Tá na Rua. VIII Simpósio de História: história e sensibilidades, 2007, Catalão. *Anais...* do VIII Simpósio de História: história e sensibilidades, 2007. Disponível em: <[http://www.catalao.ufg.br/historia/arquivosSimposios/historia/VIISIMPOSIO/resumos/RESUMOS\(p38\).pdf](http://www.catalao.ufg.br/historia/arquivosSimposios/historia/VIISIMPOSIO/resumos/RESUMOS(p38).pdf)>. Acesso em: 24/09/2011

Jacó Guinsburg e Rosangela Patriota<sup>209</sup>, que, ao elaborarem um artigo que se propôs a traçar o panorama dos movimentos teatrais no Brasil, sequer mencionam os grupos independentes, como o Tá na Rua.

De modo geral foi percebido que, desde o início do grupo, a imagem de teatro popular é reafirmada por críticos da época e também por alguns autores mais recentes, principalmente nas produções realizadas por ex-integrantes. Para justificar a imagem de popular, o grupo lançou mão da releitura de práticas culturais, tais como cordéis, cantigas e histórias populares (o filho do boto, bumba-meu-boi). Por outro lado, fora da área das artes cênicas, há poucos trabalhos que propuseram se debruçar sobre esse grupo, instaurando um silêncio inquietante que sinaliza, de certa forma, uma marginalização.

Na minha interpretação, o grupo cunha o *status* de popular na tentativa ímpar de se diferenciar daquilo que definiu como teatro burguês. Essa elaboração de identidade social do grupo que se estabelece em relação ao outro inscreve o Tá na Rua num processo maior de democratização do teatro — entendido neste trabalho na concepção de movimentos artísticos que se propunham a alcançar o público de baixa renda; ir para as ruas era um meio para isso. Também revela uma atitude que deve ser compreendida como um posicionamento político, na tentativa de transformação da realidade no debate com o público sobre os problemas sociais.

No primeiro capítulo procurei pensar na importância de relativizar a concepção do Tá na Rua como “grupo popular” — expressão que, como já foi dito, pode produzir um efeito de naturalização, como se o grupo utilizasse essas práticas com o mesmo significado de quem as produziu. Para evitar esse problema, prefiro dizer que o grupo faz releitura de práticas culturais populares e se utiliza disso para se colocar como teatro popular.

Neste capítulo aproveitei cada uma das *máscaras/personagens* para examinar as trajetórias de seus intérpretes e iniciar uma reflexão sobre o que entendo como níveis de participação, ou seja, ao pensar cada participante dentro das apresentações individuais foi possível perceber como estes interagiam com o grupo. Outra observação que merece destaque foi a notória liderança de Amir Haddad dentro Tá na Rua desde a primeira geração. Esta questão será retomada no terceiro capítulo, na tentativa de desvelar as relações de poder entre os participantes do grupo.

---

<sup>209</sup> GUINSBURG, Jacó; PATRIOTA, Rosangela. Teatro brasileiro: uma longa história e alguns focos. In: BOTELHO, André; SCHWARCZ, Lilia M. (org.). *Agenda brasileira: temas de uma sociedade em mudança*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, v. 1, p. 504-517.

## **Capítulo 3**

### **Teatralizações: a arte de contar histórias**

Neste capítulo analiso especificamente as *teatralizações* coletivas que ocorriam na terceira parte do espetáculo as *Brincadeiras*. Essas apresentações eram encenadas pelos integrantes, enquanto Amir Haddad narrava pequenas histórias. Diversificadas, mesclavam músicas populares, cantigas, piadas, cordéis, sem falas determinadas para interpretação; seguiam o ritmo da improvisação. Enquanto o personagem narrador contava a história, a encenação era realizada no centro da roda.

Diante da diversidade de encenações, decidi selecionar aquelas que foram mais utilizadas nas apresentações de rua entre 1980 e 1983. Com base na pesquisa realizada no acervo do Tá na Rua, verifiquei nos relatórios de apresentação da época a frequente ocorrência de duas piadas (a *da bandida*, a *da namorada e do namorado*), uma música (*Coração materno* de Vicente Celestino) e um número específico (*Família Tá na Rua*).

Para analisar as *teatralizações*, volto-me a esses números com o objetivo de entender qual era a discussão empregada nas apresentações de rua. Procuro, a partir do objeto, isto é, do roteiro, compreender como o grupo se colocava no cenário político e artístico brasileiro.

A primeira piada se baseava na história de uma empregada acusada pelo patrão de roubo. A acusação se sustentava no fato de que a mulher estaria fazendo em sua casa uma feijoada completa e com o salário que lhe era pago seria impossível comprar todos os ingredientes. A partir desse enredo o grupo abriu margem para várias discussões sociais em torno dos baixos salários, da discriminação, da segregação social. A história não tinha um término decidido; o final era construído com o público.

A segunda piada, *a namorada e o namorado*, ancorava-se em um casal de namorados flagrado pelo pai da moça em uma cena de conotações sexuais. Explorando essa situação, Amir Haddad levantava uma questão polêmica: o que o pai da moça deveria fazer com o casal? Com esse enredo o grupo trabalhava questões como o feminismo, a sexualidade, a moralidade, o preconceito.

A canção *Coração materno* conta a história de um filho que arranca o coração da mãe por causa da amada e foi a partir desse evento trágico que o grupo incitava o público a pensar nas relações familiares, que nem sempre são tão “harmoniosas” assim.

Por último, o número da *Família Tá na Rua* consistia basicamente na apresentação, para o público, dos atores/personagens, que representavam a hierarquia familiar com papéis fixos. O narrador, que era o pai, apresentava a sua trupe e/ou a sua *Família* e em seguida aconteciam cenas variadas que mostravam brigas entre irmãos, entre pais e filhos e entre os pais, abordando relações de conflito, amor e admiração entre os familiares no cotidiano.

Observar a maneira como o grupo se colocava politicamente na discussão de problemas sociais nos dá subsídio para compreender a elaboração de uma identidade de grupo “alternativo”, além de desvendar a construção de discursos e práticas acerca da concepção de um teatro colaborativo, bem como as relações de poder dentro do grupo e as vozes dos atores que destoam do discurso.

### **3.1 Entre piadas e risos se forja uma linguagem teatral**

No recorte temporal deste trabalho (entre 1980 e 1983), que o grupo convencionou como teatralização de piadas se traduzia pelas apresentações de rua dos números coletivos *da bandida* e *da namorada e do namorado*.

No roteiro encontrado no acervo do Tá na Rua existe apenas um resumo da situação temática, na qual Amir Haddad baseava a sua narração, que era a deixa para o desenrolar das dramatizações. Também verifiquei nos registros de apresentação presentes no acervo que não havia determinação de personagens para cada ator. Deduzo que, ao contrário das máscaras/personagens, alguns desses papéis eram desempenhados pelos atores que estivessem disponíveis no momento da apresentação para realizar a cena, explorando bem a concepção de improvisação — prática de encenação que hoje é muito utilizada pelo grupo.

Segundo Carneiro, “depois das apresentações [individuais das máscaras/personagens], é executado algum *número* coletivo do grupo: a piada do namorado e da namorada, a Bandida [...]”<sup>210</sup>. Fica claro que esses números eram considerados como piadas. Por isso decidi que,

---

<sup>210</sup> CARNEIRO, Ana Maria Pacheco, *op. cit.*, p. 125.

antes de refletir sobre as temáticas abordadas pelos textos em si, procurarei compreender o porquê de o grupo definir essas pequenas narrativas como piadas. Para isso é fundamental saber mais sobre essa tipologia de texto.

De acordo com Sérgio Roberto Costa, na obra *Dicionário de gêneros textuais*, a piada ou anedota é caracterizada por uma história curta e anônima de final inesperado que provoca risos. Essa definição aponta dois problemas. Tirando o fato de as narrativas (*a bandida* e *a namorada e o namorado*) serem histórias curtas, todas as outras características não se aplicam a elas. Primeiro porque foram criadas pelo grupo, logo, não são anônimas, e depois por não apresentarem um final pré-determinado: os atores contavam com a participação do público num debate que definiria o desfecho; portanto, afasta-se da concepção de um final inesperado.

Prestando atenção nas dissonâncias dessas narrativas curtas presentes no espetáculo com a definição de piada, a pergunta que se lança é: por que o grupo as definiu assim? Volto aqui à questão central do primeiro capítulo e que de certa forma permeia todo este trabalho: a construção e afirmação de uma identidade de grupo que se intitulava popular.

A piada contém características próprias daquilo que se convencionou como literatura popular, principalmente por se tratar de um gênero que foi transmitido em grande parte pela oralidade, na prática de contar história. Ao tratar da literatura oral, na qual se incluem contos, provérbios, adivinhações e também as piadas, Luís da Câmara Cascudo aponta como característica fundamental a persistência pela oralidade.

O autor inscreve a prática da oralidade, do contar história, num costume do popular, que não se preocupa com a linguagem formal e normativa dos letrados. Para além de uma linguagem informal, a piada (anedota) é conceituada pelo autor como “uma pintura mural de costumes, refletindo tendências e orientações da sociedade que as aplaude e faz circular velozmente. É a grande voz anônima da sátira política quando falecem os órgãos indispensáveis à sua manifestação.”<sup>211</sup>

Com isso podemos verificar que a utilização da nomenclatura “piada” para os números a *Namorada e o namorado* e a *Bandida* possui tem uma dupla função: além de uma clara associação com as práticas que se convencionou como populares, também é um recurso ou um gênero da literatura oral que viabiliza uma verbalização de crítica social de uma maneira satírica.

---

<sup>211</sup> CASCUDO, Luís da Câmara. *Literatura oral no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. José Olímpio, 1978, p 45.

### 3.1.1 *A bandida*

Para falar sobre crítica social é necessário delinear os temas abordados nessas duas “piadas”. Primeiro me atenho à *Bandida*. O roteiro conta apenas com um pequeno texto que relata de forma sintética a situação de uma empregada doméstica que num domingo resolve fazer uma feijoada completa em sua casa e acaba sendo flagrada pelo patrão, que a acusa de roubo. A acusação é baseada na questão de que o salário pago pelo empregador é muito pouco para comprar todos os ingredientes.

A personagem principal era interpretada por Marilena Bibas. Quanto às outras personagens da história, como o patrão, por exemplo, não se tem informação específica sobre quais os atores que as representavam.

O número a *Bandida* permite desvelar os debates encampados pelo grupo. A situação da empregada procura estimular o debate com o público. Na entrevista com Lauro Góes, os atores comentaram sobre essa apresentação:

**Ricardo Pavão** – Por exemplo, aquele cara da Bandida, lá de São Paulo, que pedia pro Amir botar dinheiro no bolso dele. Tem um número que Marilena faz, que é o número da Bandida: uma empregada doméstica que é pega com a geladeira cheia de comida. Evidentemente ela roubou alguém pra ter essa geladeira cheia. No caso o patrão, ele tá dando queixa. A polícia vem e prende ela. Começa a discussão. Roubou, não roubou...

**Marilena Bibas** – O povo diz que não pode prender a mulher. Mas diz que roubou. O povo sabe que ela roubou.

**Sérgio Luz** – O povo não tem moralidade de dizer: “Não, ela não roubou.”

**Ricardo Pavão** – Ele é mais justo que isso. Sabe que ela roubou, mas é a favor. Ela tem que roubar. Eles sabem que ela precisa.<sup>212</sup>

Nota-se que, na fala dos entrevistados, a palavra “povo” é empregada com uma forte carga de significados, não somente com o sentido de pessoas que pertencem a um Estado-nação, mas também numa concepção romântica que homogeneíza essa categoria, eliminando a fragmentação nela implícita.

---

<sup>212</sup> Entrevista concedida a Góes, *op. cit.*, p. 22.

Outra questão levantada pelos atores nos relatos do episódio diz respeito ao debate sobre moralidade. Na visão romântica do grupo, é como se o “povo”, consciente das injustiças presentes na sociedade capitalista, rompesse com os padrões legais e legitimasse o roubo. Afinal, segundo o grupo, para o “povo”, a atitude da empregada era justa, pois era a única opção que a mulher tinha para encher a geladeira, haja vista o baixo salário que recebia.

Assim, a moralidade, que define o certo e o errado no convívio social, no discurso do grupo era associada à noção de sociedade burguesa capitalista, na qual as camadas mais abastadas impõem seus padrões. Pensado no viés de uma sociedade capitalista que zela pelo direito à propriedade privada, esse direito de ter se amplia para tudo aquilo que seja passível de ser comprado; logo, qualquer ameaça, por mínima que seja, ao “bem” adquirido fere tal premissa.

Quando há legitimação do roubo, inverte-se essa lógica de moralidade. Essa é a visão do grupo, numa aproximação com as interpretações marxistas de uma sociedade dividida em classe dominante e classe dominada e de uma sociedade burguesa exploradora, como se evidencia nas falas dos atores. Esses pontos de vista, generalizações e maniqueísmos que contrapõem povo e elite podem acarretar interpretações equivocadas.

Ora, essa noção romântica de um povo — que é quase uma abstração — vanguardista, consciente e que luta contra um sistema perverso e de exploração é problemática no aspecto de perda da dimensão das inconsciências. O que estou tentando apontar é que há diversos níveis de consciência, mas que isso não significa que inexista resistência. Como afirma Gramsci, “o homem ativo de massa atua praticamente, mas não tem uma clara consciência teórica desta ação, que, não obstante, é um conhecimento do mundo na medida em que o transforma.”<sup>213</sup>

Nessa perspectiva, não se pode afirmar que, ao se colocar contra a prisão da empregada, a maioria do público de São Paulo que opinou no espetáculo do Tá na Rua o fez com base numa análise consciente de todo um processo capitalista exploratório que cria um contingente de excluídos. Contudo, isso não significa minimizar a presença e a resistência dessa grande parcela da sociedade, porque, segundo as formulações de Gramsci, a noção de hegemônico só tem sentido no embate desses segmentos múltiplos da sociedade. Isso equivale a dizer que os padrões de certo e errado são construídos e transformados por meio de embates entre o que é considerado “legal” e “ilegal”.

---

<sup>213</sup> GRAMSCI, Antônio, *op. cit.*, p. 25

Por isso sugiro pensar em níveis de consciência, pois, mesmo que fosse evidente para aquele público de São Paulo a injustiça de a *bandida* não ter um salário digno para satisfazer suas necessidades básicas, como o alimento, não se pode afirmar que isso seja algo consciente enquanto percepção de todo um processo político excludente. Do mesmo modo não se pode ter certeza de que todos os excluídos do Brasil teriam igual reação. Portanto, é preciso ter cuidado com o uso do termo “povo brasileiro”, que se afasta da fluidez e da fragmentação social presente neste país formado de vários “Brasis”.

A insistência em categorizar um povo brasileiro vanguardista marca o posicionamento político do grupo na construção de um teatro que se pretende consolidar como popular brasileiro, o que dá visibilidade a um projeto de “teatro nacional”.

### 3.1.2 *A namorada e o namorado*

Como a piada anterior, o roteiro dessa apresentação contém apenas a história sintética da narrativa, que tem como epicentro a cena em que um pai encontra a sua filha com o namorado em uma cena de conotação sexual. Nesse momento o narrador inicia os debates com o público. A questão central é: o que o pai deveria fazer nessa situação?

O roteiro não indica ator por papel, por isso acredito que as personagens eram decididas de acordo com o momento da apresentação, o que remete a uma escolha improvisada. Na entrevista de 1983 a Lauro Góes, o ator Artur Faria comentou sobre a mobilidade de apresentação dessa piada:

Por exemplo, aquela piada do namorado e da namorada. Tem a piada em si que é o material que a gente leva. Agora, a maneira como ela é desenvolvida, depende muito do local. Nessa [apresentação] da feira de São Cristóvão, pintou um cara para fazer o namorado. Já pintou outras vezes, mas no caso, não pintou qualquer cara. Era aquele cara, com aquele jeito dele, com uma participação intensa, sem timidez, uma pessoa que fazia circo e, de repente, entrou na roda e começou a trabalhar.<sup>214</sup>

À medida que o ator intensifica o aspecto de improvisação, da maneira como o grupo realizava as apresentações, potencializa a visibilidade da participação de um agente específico. A interpretação do *namorado* realizada por um “cara”, mas não um “cara

---

<sup>214</sup> GÓES, Lauro, *op. cit.*, p. 19.

qualquer” — era um artista circense —, permite perceber não apenas uma singular dinâmica teatral na apresentação em São Cristóvão, mas também uma aproximação do teatro desenvolvido pelo Tá na Rua com a arte popular do circo e seus integrantes. Assim, aquele “cara”, na fala de Artur Faria, ultrapassa o limite de sua individualidade como pessoa e passa a integrar uma categoria artística que o grupo pretende eleger também como sua: a arte popular.

Para além do aspecto da improvisação, essa piada traz para a roda de discussões um embate social e moral acerca do comportamento da mulher, do homem e da liberdade sexual. Na mesma entrevista de 1983, a atriz Lucy Mafra afirmou:

No Borel a gente fez todos os três personagens levados por pessoas do grupo. Mas as pessoas de fora deram tantos dados, que teve o casamento deles. Do casamento se viu como ficou, depois, a relação do namorado e da namorada — como é que ficou a vida dela — toda a relação deles. Tudo porque de repente uma mulher do público falou assim: “Não casa, não. Não casa porque é pior.” Aí a gente foi discutir porque é pior, pondo toda a informação que a gente tem. Porque a garota casou e pediu ajuda para a mãe (a mulher que tinha falado) e ela dizia: “Eu não. Eu te falei para não casar, casou por que quis. Agora aguenta.” Aí, o marido coloca ela pra lavar roupa pra cuidar da casa, chamava os amigos pra comer em casa e ela ficava na cozinha. Então, deu pra discutir esse aspecto da realidade do casamento.<sup>215</sup>

Nessa fala pude identificar pelo menos três questões que estão imbricadas no bojo da contracultura de maneira concomitante: primeiro a liberdade sexual, depois o papel da mulher na sociedade e por último, mas não desconexa das primeiras dimensões, a estrutura hierarquizada da família. Ressalto que essas esferas não estão apartadas; elas se encontram ligadas a uma concepção cultural de organização social. Porém, analisarei separadamente apenas para facilitar a abordagem, mas dando visibilidade para essas conexões sempre que possível.

Quando o grupo teatralizava essa piada, incitava a discussão com o público sobre essa moralidade que, para o Tá na Rua, estava arraigada na sociedade brasileira e precisava ser rompida. Se para o grupo, a cultura dominante emanava da classe burguesa, então não é difícil concluir que essa moralidade que pairava de forma generalizante era vista pela trupe como herança de uma visão das elites brasileiras. É necessário aqui pensar o processo histórico e desnaturalizar a ideia de contracultura. Segundo o pesquisador norte-americano Ken Goffman

---

<sup>215</sup> *Idem, ibidem*, p. 19.

Dan Joy, esse movimento não é uma singularidade da década de 1970. Se compreendermos a contracultura como a oposição aos padrões hegemônicos de uma época, verificaremos essa reação em vários momentos históricos.

Nossa definição é a de que a essência da contracultura como fenômeno histórico perene é caracterizado pela afirmação do poder individual de criar a sua própria vida, mais do que aceitar os ditames das autoridades sociais e convenções circundantes, sejam elas dominantes ou subculturas.<sup>216</sup>

Dan Joy afirma que “os movimentos contraculturais, não importa o quanto diferente uns dos outros possa parecer, surgem de diferentes combinações dos mesmos princípios e valores”<sup>217</sup>, contrapondo-se aos padrões hegemônicos. E isso é identificado, porém, não acredito que isso se sustente e ganhe relevância num poder individual, mesmo porque, comprehendo que deste modo se perderia a historicidade vivenciada por esse indivíduo. No entanto, o intuito não é minimizar a participação, ou mesmo ação do sujeito na história, mas sim pensá-la a partir das relações sociais que se estabelecem entre múltiplos sujeitos num determinado tempo e espaço.

A necessidade de pensar a dimensão do movimento de contracultura em sua multiplicidade nos anos 1970 no Brasil me fez retomar Nicolau Sevcenko, que acentua a amplitude desse processo, com origens na Europa do século XIX. O autor pontua que a mobilização de intelectuais e artistas brasileiros da década de 1970 também tentava romper com os padrões hegemônicos, buscando retomar as referências da cultura popular e oral.<sup>218</sup>

Outro importante autor que se dedica a pensar a contracultura da década de 1970 é o historiador Antonio Risério, que defende a ideia de que esse movimento era de proporções internacionais e que sua ramificação no Brasil não teria sido motivada pela ditadura militar da época.<sup>219</sup> É certo que as concepções de liberdade, na sua acepção mais ampla, constituíam o cerne das discussões em todo o mundo, mas considero ser incoerente pensar que o cenário nacional não tenha sido um ambiente propício para difusão dessa perspectiva de contestação. Os artistas e intelectuais planejavam e elaboravam suas obras sugestionados por ideias que

---

<sup>216</sup> JOY DAN, Ken Goffman. *Contracultura através dos tempos*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007, p. 49.

<sup>217</sup> *Idem, ibidem*.

<sup>218</sup> SEVCENKO, Nicolau. Configuração dos anos 70: a imaginação do poder e a arte nas ruas. In: ITAÚ CULTURAL (org.). *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras, 2005, p. 13-25.

<sup>219</sup> RISÉRIO, Antônio. Duas ou três coisas da contracultura no Brasil. In: ITAÚ CULTURAL (org.). *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras: 2005, p 25-30.

ganhavam visibilidade tanto no âmbito macro quanto em nível micro, e nem sempre dissociadas.

Assim, na piada está impressa a percepção de um grupo impactado pelas referências do movimento de contracultura, em oposição aos padrões de condutas sociais legitimados, o que aponta diretamente para o debate sobre a *namorada* ter ou não o direito de utilizar o seu corpo na experiência sexual. Como acentua Antonio Risério, no centro do movimento de contracultura *hippie* está a liberdade pacífica de experimentar o corpo. Não é à toa que o lema era “paz e amor” e partia do preceito de uma mudança interna. “Concentramo-nos com intensidade variável, em coisas como o orientalismo, as drogas alucinógenas, o pacifismo, o movimento das mulheres, e ecologia, a pansexualidade, os discos voadores, o novo discurso amoroso, a transformação *here and were* do mundo, etc.”<sup>220</sup>

Foi na esteira desses movimentos que ganharam força as discussões sobre sexualidade e sobre o papel da mulher na sociedade brasileira. Segundo Ilane Ferreira Cavalcante, as representações sociais do feminino, construídas com a ajuda de veículos de imprensa, a exemplo da revista *Realidades* nas décadas de 1960 a 1970, reforçavam no imaginário social da época a ideia de que a mulher deveria se manter virgem até o casamento. Ao mesmo tempo, a frequente publicação de reportagens sobre a sexualidade jovem contribuía para colocar tais concepções em debate. A autora identificou uma mudança de comportamento entre os jovens dessas décadas como indicativo de maior abertura às experimentações sexuais, acentuando que havia pouco conhecimento sobre o corpo e a respeito de questões como doenças sexualmente transmissíveis e contraceptivos.<sup>221</sup>

Observo que, se de um lado, o imaginário social sustentava uma moral do corpo puro, inviolável até o casamento — o que equivale a dizer que o corpo feminino não pertenceria à mulher, mas ao seu futuro marido —, de outro, conteúdos divulgados pelos meios de comunicação levavam a repensar essa postura, mesmo porque, nos relacionamentos entre jovens, as experimentações sexuais aconteciam. Essa concepção da pureza tem origem na moral cristã predominante na sociedade brasileira e foi construída ao longo da história, desde a colonização, passando por processos singulares de reelaborações e ressignificações de referências europeias. Contudo, nas áreas urbanas, principalmente entre as famílias mais

---

<sup>220</sup> *Idem, ibidem*, p. 26.

<sup>221</sup> CAVALCANTE, Ilane Ferreira. Amor e sexualidade na Revista *Realidade* nas décadas de 1960 e 1970. Disponível em: <<http://www.sbhe.org.br/novo/congressos/cbhe2/pdfs/Tema5/0533.pdf>>. Acesso em: 03 dez. 2011.

tradicionais, esse era um valor cultuado e, de certo modo, influenciava os vários segmentos sociais da cidade.

Essa moralidade, que tem como referência mais remota uma ética católica purificadora do corpo, que vinculou o sexo ao pecado original e o redignificou com a oficialização do casamento, foi analisada pelo historiador Ronaldo Vaifans.<sup>222</sup> O autor analisa como o sexo e o amor eram tratados na perspectiva da moralidade cristã na Idade Média europeia, enfatizando o embate entre as concepções pagãs e cristãs sobre sexualidade que formaram um padrão hegemônico de conduta.

Bem, se a moral cristã condenava o sexo e o aceitava apenas com o casamento, para fins de procriação, a pergunta que se faz é: por que essa dimensão coercitiva na prática social se direcionava prioritariamente para o comportamento da mulher? Note-se que a questão que se instala na piada encenada pelo Tá na Rua se refere à atitude do pai em relação à moça. Ninguém menciona se o rapaz deveria ou não realizar essa experimentação. A questão central que se colocava era outra, é se ele deveria ter feito isso com aquela mulher, até então pura.

Nesse ponto, pensa-se também a estrutura familiar hierarquizada, organizada em torno do poder do patriarca, do papel do homem como gestor da família. Cabe salientar que isso não pode ser tomado como regra. Num país de extensão continental como o Brasil, pensar num comportamento homogeneizante para o papel masculino beira ao absurdo. Porém, para compreensão do debate se faz necessário considerar padrões masculinos hegemônicos de conduta. Partindo do modelo patriarcal definido por Gilberto Freyre, a pesquisadora Michele Candiani Santos observa que o papel do homem passou por um processo de transformação na sociedade brasileira ao longo do século XX. A autora afirma que não se pode pensar na célula familiar com características únicas e gerais, mas percebe que esse modelo se estabeleceu como hegemônico, como paradigma social durante muito tempo.

Nesse prospecto familiar, o papel do homem era definido no âmbito público, que lhe permitia trânsito livre em todos os âmbitos, desde a política até as experimentações sexuais extraconjogais. Gilberto Freyre dá visibilidade a essas experiências quando acentua as relações entre os senhores e as escravas. Para a mulher, o espaço de atuação se restringia ao ambiente doméstico que era controlado pelo chefe da família.

Quando a personagem interpretada por Lucy Mafra comenta sobre a “realidade do casamento”, refere-se a esse modelo familiar patriarcal e à limitação do papel da mulher ao

---

<sup>222</sup> VAIFANS, Ronaldo. *Casamento, amor e desejo no ocidente cristão*. São Paulo: Ática S. A., 1986.

espaço doméstico. Assim, ao colocar no centro do debate a sexualidade, a mulher e a família, a piada sinaliza uma preocupação, bem como um posicionamento político desse segmento artístico.

Para analisar o pensamento político de luta em torno da participação da mulher nas suas escolhas individuais e numa esfera social mais ampliada, importa examinar como as lutas feministas se desenvolveram no Brasil, considerando suas diferentes nuances sociais. Sobre esse tema, Cynthia Sarti salienta:

Reflexo da própria condição da mulher, cuja unidade enquanto gênero é recortada por outras referências fundamentais de sua identidade (etnia, classe social, etc.), o movimento de mulheres no Brasil — do qual o feminismo é uma das facetas — teve sobretudo um caráter inter-classe. Sua composição heterogênea remete diretamente às especificidades da sociedade brasileira, sua forte pluralidade interna e ao contexto político mais amplo onde se desenvolve.<sup>223</sup>

Sarti aborda a diversidade de significados dos movimentos feministas no Brasil, exemplificando com a conquista da creche: ao mesmo tempo em que as mulheres se engajavam na luta para remodelar o papel da mulher na sociedade na busca de autonomia, os segmentos populares se apegavam à necessidade de condições para trabalhar fora a fim de manter ou ajudar no sustento do “lar”.

Enquanto as feministas se engajam nesta luta em oposição ao seu papel tradicional de “mãe”, no sentido de redefinir-lo através das instituições públicas que se encarreguem da educação das crianças, é precisamente no cumprimento deste papel de mãe, motivadas por ele, que as mulheres atuam nestes movimentos.<sup>224</sup>

As lutas das mulheres colaboraram para mudanças comportamentais e lançaram discussões que também repercutiram no campo das artes cênicas. A produção do Tá na Rua assumiu esse debate, revelando a percepção que o grupo tinha dessa realidade.

Ao desnaturalizar-se a concepção moral cristã da sexualidade, do papel da mulher, do modelo patriarcal da família, dando margem à compreensão de um processo de construção, que é histórico e plural, percebe-se que essa visão não é apenas fruto da cultura de um segmento da população, mas sim de vários setores sociais. Tem-se então base para

---

<sup>223</sup> SARTI, Cynthia. Feminismo no Brasil: uma trajetória particular. *Cadernos de Pesquisa*, São Paulo, n. 34, fev. 1988, p. 39.

<sup>224</sup> *Idem, ibidem*, p. 43.

problematizar a própria noção do grupo, que estabelece um teatro de oposição aos padrões culturais de uma classe dominante, porém, para sustentar esse discurso, perde a dimensão de uma cultura como construções, enfatizando apenas as imposições.

As transformações do comportamento da mulher e do homem na sociedade brasileira são vistas pelo grupo apenas como um rompimento com o que é convencionado pela moralidade da classe dominante. Observando apenas por esse ângulo não é possível enxergar que essas mudanças também aconteceram nas classes abastadas e que esse processo, por ser multifacetado, apresentava construções tão segmentadas e diversas quanto a própria sociedade brasileira.

### **3.2 O Campônio: entre a música e o popular**

Na terceira parte do roteiro do espetáculo as *Brincadeiras* também consta como apresentação coletiva a dramatização de uma música, que foi um número muito usado entre 1980 e 1983. A canção utilizada pelo grupo é *Coração materno*, de Vicente Celestino (1937). O músico e compositor, membro de uma família de imigrantes italianos de baixa renda, nasceu no Rio de Janeiro e começou a trabalhar desde muito cedo como sapateiro e servente de pedreiro.<sup>225</sup>

A carreira como músico começou no bairro Santa Tereza, onde morava, cantando para os amigos e vizinhos. Em 1914, com 20 anos de idade, estreou profissionalmente com grande sucesso no Teatro São José, solando a valsa *Flor do Mal*, composição de Santos Coelho e Domingos Correia. Posteriormente vendeu vários discos, apenas como intérprete nos primeiros e depois também como compositor.<sup>226</sup>

Vicente Celestino se casou com Gilda de Abreu, que era diretora de cinema, e com ela estabeleceu uma relação duradoura que ultrapassou o âmbito afetivo e se ampliou para o campo profissional. O casal produziu dois filmes baseados nas músicas de grande sucesso do cantor, *Ébrio* e *Coração materno*. A primeira produção cinematográfica (*Ébrio*) teve mais

---

<sup>225</sup> Informações retiradas do site: *Dicionário Cravo Alvim da Música Popular Brasileira*. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/vicente-celestino/biografia>>. Acesso em: 28 out. 2011.

<sup>226</sup> Informações retiradas do site: *Letras*. Disponível em: <<http://www.letras.com.br/biografia/vicente-celestino>>. Acesso em: 28 out. 2011.

bilheteria que a segunda, mas tanto uma como a outra repercutiram de maneira positiva no cinema nacional da época.

Antes de chegar às telas do cinema, a canção *Coração materno* se popularizou por meio das ondas de rádio — canal que, naquele momento, inseria o artista na rotina cotidiana de seu público. Acerca da rádio nos anos de ouro, nas décadas de 1930 a 1940, a historiadora Lia Calabre afirma:

[o rádio] no Brasil, transformava-se em um companheiro inseparável das classes populares. A crise na Europa, o risco de um conflito iminente, transformaram o rádio em uma poderosa fonte de informação. [...] O rádio tinha capacidade de informar rapidamente, antecipando-se ao jornal impresso na divulgação dos acontecimentos.<sup>227</sup>

Essa popularização se justifica, em parte, pelo interesse dos imigrantes, muitos vindos de países europeus, nas notícias de sua terra natal. Entre o final do século XIX e o início do XX, as imigrações foram intensamente incentivadas pelo governo brasileiro, por latifundiários do país e posteriormente pelos industriais, a fim de substituir a mão de obra escrava. E o rádio, nessa época, era o principal meio de informação.

Noutro viés, também há que se considerar que, nesse momento, a maioria da população era formada por camadas populares analfabetas ou que desconheciam a escrita em português por terem outra língua materna, como no caso dos imigrantes. Logo, um meio de comunicação que fosse oral teria mais aceitabilidade entre esses segmentos do que a impressa. Ademais, por serem apresentados em tempo real, os programas de rádio tinham a vantagem de antecipar a informação que, para chegar aos jornais e revistas, teria que passar por todo um processo de produção.

Foi através desse meio popular de informação e entretenimento que se difundiu a canção *Coração materno*. A música é classificada como um tango-canção. O gênero tango, que expressa duplamente uma melodia e uma dança, surgiu no século XIX no ambiente dos prostíbulos como um dança popular, mas não folclórica, que foi marginalizada por ter sido considerada “vulgar”, de conotação sensual.<sup>228</sup> Os tangos eram alegres, festivos e dançantes até a década de 1920, quando surgiu o tango-canção com tons melancólicos e catastróficos.<sup>229</sup>

---

<sup>227</sup> CALABRE, Lia. *A era do rádio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004, p. 30.

<sup>228</sup> BARROS, Luciana de Oliveira; SANTOS, Leonardo José Mataruna dos. A estrutura histórica do tango argentino: uma análise de 1850 a 1890. *Lecturas: Educación Física e Deportes*, Buenos Aires, v. 4, n. 16, out. 1999. Disponível em: <<http://www.efdeportes.com/efd16/tangob.htm>>. Acesso em: 24 nov. 2011.

<sup>229</sup> CALABRE, Lia, *op. cit.*

Para entender essa natureza melancólica e catastrófica é importante que analisemos a música:

### **Coração Materno**

*Vicente Celestino*

Tom: C

Int.: **Dm Em5-/7 A4/7 A7**

#### *Estrofe I*

**Dm              A7              Dm**

Disse um campônio à sua amada: “Minha idolatrada, diga-me o que quer

**Am5-/7 D7        Gm Gm/F        E        A7**

Por ti vou matar, vou roubar, embora tristezas me causes mulher

**Dm              A7              Dm**

Provar quero eu que te quero, venero teus olhos, teu porte, teu ser

**Am5-/7 D7    Gm              A7              D    A7**

Mas diga, tua ordem espero, por ti não me importa matar ou morrer”

#### *Estrofe II*

**D        Bm        Em        A7        D    A7**

E ela disse ao campônio, a brincar: “Se é verdade tua louca paixão

**D        D7        G        E        A7**

Parte já e pra mim vá buscar de tua mãe inteiro o coração”

**F#7 Bm        Em        A7        D    A7**

E a correr o campônio partiu, como um raio na estrada sumiu

**D    D7        G        A7        Dm**

Sua amada qual louca ficou, a chorar na estrada tombou

*Estrofe III*

Dm              A7              Dm

Chega à choupana o campônio e encontra a mãezinha ajoelhada a rezar

Am5-/7    D7    Gm Gm/F              E              A7

Rasga-lhe o peito o demônio tombando a velhinha aos pés do altar

Dm              A7              Dm

Tira do peito sangrando da velha mãezinha o pobre coração

Am5-/7    D7    Gm              A7              D A7

E volta a correr proclamando: “Vitória, vitória, tens minha paixão”

*Estrofe IV*

D    Bm    Em    A7              D    A7

Mas em meio da estrada caiu, e na queda uma perna partiu

D    D7    G    E    A7

E à distância saltou-lhe da mão sobre a terra o pobre coração

F#7    Bm    Em    A7    D

Nesse instante uma voz ecoou: “Magoou-se, pobre filho meu?

D    D7    G              A7    D

Vem buscar-me filho, aqui estou, vem buscar-me que ainda sou teu!”

Do ponto de vista da teoria musical, analisando a música *Coração materno*, são encontradas quatro estrofes que chamarei de estrofes I, II, III e IV. A letra da música aparece com *cifras*<sup>230</sup> ou cifrada, que são os *acordes*<sup>231</sup> utilizados na estrutura da *harmonia*<sup>232</sup> da música e reproduzidos sonoricamente pelos instrumentos musicais.

A *percepção musical*, compreendida como a capacidade de se interpretar as ondas sonoras como parte de uma linguagem musical, permite constatar que a música intercala

---

<sup>230</sup> Cifras são símbolos compostos por letras maiúsculas, números e sinais, com a função de representar os acordes. Cf. CHEDIAK, Almir. *Harmonia e improvisação*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1986.

<sup>231</sup> Acorde é a combinação de três ou mais notas musicais simultâneas e diferentes. Cf. *Idem, ibidem*.

<sup>232</sup> Harmonia é o estudo dos acordes e das relações entre eles. Esta informação está disponível em: <[http://www.4shared.com/document/aHPC0ADS/Harmonia\\_-\\_Alan\\_Gomes.html](http://www.4shared.com/document/aHPC0ADS/Harmonia_-_Alan_Gomes.html)>. Acesso em: 25 nov. 2011.

momentos tristes e alegres no discurso musical. As estrofes I e III são percebidas como uma *harmonia* triste caracterizada por uma *cadência harmônica*<sup>233</sup> de acordes *menores* que conferem à canção uma característica melancólica. Já as estrofes II e IV apresentam uma *harmonia* mais alegre, na qual foram utilizados acordes denominados *maiores* que conotam felicidade.<sup>234</sup>

Nessas progressões de acordes se observam também momentos de *tensão* e *relaxamento* que, segundo Mello, “são termos abstratos que sempre acabam surgindo na literatura da teoria musical, tentando nomear a sensação criada pela expectativa de ‘término’ do trecho musical, ou de final (ou de não-final, isto é, de continuidade) do discurso musical”.<sup>235</sup>

Quando aliarmos essa análise melódica com o conteúdo da música, verificamos como as duas linguagens, letra e som, complementam-se. A melodia com os acordes tristes enfatiza a letra que narra a triste história de um campônio, provavelmente baseada no folclore europeu, o que remete às bases culturais dos imigrantes, das quais Vicente Celestino era herdeiro. De acordo com a historiadora Lia Calabre:

A origem da trama de *Coração Materno* tem várias explicações. Poderia ser uma “lenda francesa” (PIZOCATO, 2006, p. 101), ou ainda “o aproveitamento de um conto tradicional, de que ignoramos a procedência, mas verificado em nosso repertório pelos folcloristas.” (IB, Jornal do Brasil, p. 103). A lenda se encontra publicada no livro *Contos e Lendas Orientais*, de Malba Tahan, numa versão que se passa no deserto árabe.<sup>236</sup>

É bem provável que Amir Haddad, possuidor de uma gama de informações sobre a literatura mundial, soubesse disso. Ora, não se pode esquecer que o grupo tinha intenções claras de se aproximar de uma concepção cultural popular; logo, uma tradição oral era um elemento a mais para agregar nesse projeto. Mas não é só isso. Como essa música conquistou grande sucesso e se popularizou por meio do rádio nas décadas de 1930 e 1940, retomá-la em 1980 era mais uma maneira de desenvolver uma aproximação com o público que o Tá na Rua acreditava ser preservador de uma tradição cultural.

<sup>233</sup> Cadência harmônica é caracterizada pela combinação funcional dos acordes, com sentido conclusivo ou suspensivo. Cf. CHEDIAK, Almir, *op. cit.*

<sup>234</sup> MELLO, Marcelo. *Harmonia avançada*. Disponível em: <<http://www.slideshare.net/diebatera/curso-de-harmonia-avançada>>. Acesso em: 17 nov. 2011.

<sup>235</sup> *Idem, ibidem*, p. 4.

<sup>236</sup> CALABRE, Lia, *op. cit.*, p. 61.

A canção *Coração materno* era considerada pelo grupo como popular e por isso foi utilizada. Entendo ser necessário, então, abordar essa categoria de música inserida nas apresentações do Tá na Rua. Acerca das particularidades da moderna canção popular urbana, a historiadora Heloisa Maria Murgel Starlling afirma:

Entre nós [brasileiros], canções são uma tentativa de narrar experiências no interior de um país onde sempre predominou a força da palavra oral sobre o hábito da palavra escrita e da leitura reflexiva. Durante as primeiras décadas do século XX, [...] a oralidade ainda era uma presença marcante no Brasil devido às dificuldades objetivas enfrentadas na constituição da nossa formação histórica: a persistência e a amplitude social do analfabetismo e a presença de uma população em larga medida semiescolarizada.<sup>237</sup>

Em seguida, a autora destaca:

Por essa razão, o traço mais evidente do cancioneiro nacional é sua capacidade de engendrar uma via narrativa peculiar que permite o acesso a certa imagem de mundo comum que possa ser válida para indivíduos de uma mesma coletividade. Evidentemente, essa é uma forma narrativa híbrida por conta de sua estrutura geral, que envolve a fina articulação entre elementos de natureza diversa.<sup>238</sup>

Starlling faz essas análises com base nas músicas populares das áreas urbanas que se caracterizam por uma narrativa oral, num momento em que o analfabetismo está muito presente na realidade brasileira dessas localidades.

Ao dramatizar a história contida na música *Coração materno*, o grupo pretendia construir um ambiente de identificação tanto com o público quanto com a cultura popular. Para além disso, a canção traz uma narrativa impessoal, o que para o grupo era fundamental, haja vista a concepção de ator distanciado que o Tá na Rua elegeu. Considero que compreender como a linguagem do grupo foi construída para se vincular a uma “identidade” popular ultrapassa o aspecto de uma maneira de fazer teatro para delinear também um posicionamento político que nasce na oposição àquilo que o grupo definiu como teatro massificado.

---

<sup>237</sup> STARLLING, Heloísa Maria Murgel. Música popular brasileira: outras conversas sobre os jeitos do Brasil. In: BOTELHO, André; SCHWARCZ, Lilia Moritz (org.). *Agenda brasileira: temas de uma sociedade em mudança*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, v. 1, p. 367

<sup>238</sup> *Idem, ibidem*, p. 367.

### **3.3 A Família Tá na Rua**

O número *Família Tá na Rua*, assim como todos os outros, não possuía fala para ser interpretada. Constituía-se de dramatizações que seguiam o ritmo da improvisação. O personagem narrador, encenado por Amir Haddad, ia narrando e a encenação ia sendo realizada no centro da roda.

Consistia basicamente na apresentação, para o público, dos atores/personagens, que desempenhavam papéis fixos, ou seja, o narrador apresentava a sua trupe — *a Família Tá na Rua*. A partir da apresentação surgiam cenas variadas, que mostravam, entre outras situações, brigas entre irmãos, brigas entre pais e filhos, brigas entre os pais, relações de amor e de admiração do filho mais velho para com o pai. Eram dramatizações das relações familiares do cotidiano que mesclavam problemas internos do grupo com questões colocadas pela comunidade que assistia ao espetáculo.

É importante lembrar que toda apresentação do Tá na Rua, nesse momento, tinha como ponto de partida o público-alvo, ou seja, antes de se apresentar nas comunidades periféricas, o grupo as visitava para ter conhecimento sobre o que aquelas pessoas queriam discutir. O número a *Família Tá na Rua* não tinha um roteiro fechado, por isso vou me ater apenas em como ele foi estruturado. O objetivo é compreender como o grupo apresentava a organização familiar brasileira e por que se dedicou a essas relações.

O conceito de família é pensado pelo Tá na Rua a partir de uma realidade social, ou seja, não é atemporal, sendo historicamente processado enquanto valor num tempo e num espaço determinados. Com o número da *Família Tá na Rua* os integrantes se propuseram a compreender esses valores, que são introjetados culturalmente nas relações sociais.

É importante primeiro deixar clara a perspectiva de utilização da palavra valor. Como define Paul Ricoeur, as valorizações são elaboradas a partir das relações concretas, “tais como podem ser apreendidas nas atitudes dos homens com outros homens”.<sup>239</sup> Por esse prisma, o valor não é um conceito abstrato; é compreendido no âmbito das construções de sentido na realidade social de forma historicizada.

Nesse viés, devemos nos ater à concepção de família dentro da realidade brasileira, ou pelo menos tentar captar a leitura dos atores sobre essa noção. Os dois aspectos analíticos convergem para as relações de poder. É possível dizer que a família brasileira, como valor,

---

<sup>239</sup> RICOEUR, Paul. *Em torno ao político*. São Paulo: Loyola, 1995, p. 150.

construiu-se na ótica de relações estruturais de poder e é justamente essas relações desiguais que são enfatizadas pelo grupo, a fim de analisar a própria estrutura organizacional do Tá na Rua e suas relações internas.

Assim, a questão do poder deve ser pensada na perspectiva política, sendo esta visualizada de forma mais ampla, alcançando os sujeitos sociais e suas ações e relações. Porém, não se pode perder de vista que essas relações sociais são as formas pelas quais se organiza a sociedade e é inevitável que haja interferências da esfera privada na esfera pública, traduzida pelo político, pela máquina estatal. Para esclarecer essa questão partiremos das questões levantadas por Hannah Arendt:

[...] a política trata da convivência entre diferentes. Os homens se organizam politicamente para certas coisas em comum, essenciais num caos absoluto, ou a partir do caos absoluto das diferenças. Enquanto os homens organizam corpos políticos sobre a família, em cujo quadro familiar se entendem, o parentesco significa, em diversos graus, por um lado aquilo que pode ligar os mais diferentes e por outro aquilo pelo qual formas individuais semelhantes podem separar-se de novo umas das outras.<sup>240</sup>

Ao estabelecer a relação entre a célula familiar e o político, a autora afirma que este é arruinado por aquela, na medida em que se “desenvolvem corpos políticos a partir da família”, pois as relações familiares incidem no conceito de parentesco, tentando eliminar diferenças entre os integrantes dessa célula. Arendt segue afirmando que

[...] sob o ponto de vista prático-político, a família ganha sua importância inquestionável porque o mundo assim está organizado, porque nele não há nenhum abrigo para o indivíduo — vale dizer, para os mais diferentes. As famílias são fundadas como abrigos e castelos sólidos num mundo inóspito e estranho, no qual se precisa ter parentesco.<sup>241</sup>

A autora desenvolve suas análises considerando as células familiares que eliminam as diferenças entre os indivíduos e constroem redes de parentesco no poder político. Esses tipos de relação podem ser observados no Brasil, principalmente no que se convencionou chamar de coronelismo. Ao analisar essa questão no Ceará, Maria Auxiliadora Lemenhe afirma que “grupos e redes de parentesco, de ‘amizade política’ e de identidade territoriais são as

---

<sup>240</sup> ARENDT, Hannah. *O que é política?* Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999, p. 21.

<sup>241</sup> *Idem, ibidem*, p. 22.

unidades principais de mobilização política que permeiam as estruturas formais do poder, tais como os partidos, as instâncias decisórias, e o aparelho público.”<sup>242</sup>

Como podemos verificar, a família, e com ela as redes de parentesco, estiveram e ainda estão muito presentes na organização política do Brasil. Por isso não é de se admirar que o Tá na Rua tenha dirigido o olhar para essa estrutura de organização social. Vale lembrar que a noção de família, entendida como valor para o brasileiro, constrói-se em meio a relações sociais, culturais e históricas e às formas como estas foram representadas e reelaboradas ao longo do tempo.

Seria imprudente generalizar, afirmando existir um modelo (padrão) para a família brasileira, nos moldes agrários, patriarcais, em meio às relações coronelistas e clientelistas. No entanto, não é exagerado dizer que é essa a representação simbólica que se propaga entre os brasileiros. Por mais diversa que seja a forma de organização familiar neste país de dimensões continentais, culturalmente, dentro dessa sociedade, quando se idealiza uma família, a imagem que se tem é a de um pai chefe de família, da mãe que, mesmo trabalhando fora, cuida do lar e da educação da prole, e dos filhos sob o jugo dos pais.

Os valores, como foi dito antes, são estabelecidos a partir de determinada realidade e ganham sentidos nesta, mas não são fixos. As contribuições teóricas de Roger Chartier<sup>243</sup> são importantes nessa análise. O autor fornece esclarecimentos acerca das apropriações e reelaborações que as práticas culturais sofrem ao longo do tempo, enfatizando as recepções dessas práticas.

O número a *Família Tá na Rua* nos mostra como os integrantes do grupo percebem essa organização social no Brasil e permite que se observe como esse valor pode ser apropriado e reelaborado para pensar questões específicas associadas às relações internas do grupo. Sobre esse número, Ana Carneiro comenta:

Algo maior do que um número estava sendo criado, e é interessante percebermos aqui, mais uma vez, a referência ao circo, constante no processo do trabalho nesse período. É a organização que mais se aproxima daquela que o grupo vem desenvolvendo e se soma aos aspectos lúdicos, populares e festivos presentes em sua linguagem. Daí o reconhecimento estrutural que é feito nesse momento. Ao mesmo tempo que permite a

---

<sup>242</sup> LEMENHE, Maria Auxiliadora. *Família tradição e poder: o (caso) dos coronéis*. São Paulo: Annablume; Fortaleza: Editora UFC, 1995, p. 25.

<sup>243</sup> CHARTIER, Roger. *À beira da falésia*, op. cit.

organização de uma árvore genealógica da família, que reflete com transparência a organização interna e as relações pessoais no coletivo, ele permite também a estruturação da pirâmide de poder que rege a companhia do circo. O grupo elabora cenicamente sua estrutura e a insere teatralmente em suas apresentações.<sup>244</sup>

O comentário de Carneiro deixa claro que o número se desenvolvia a partir das relações internas, que eram representadas por aquilo que se considera semelhante em dois âmbitos. De um lado, evidencia que a noção de família está ligada ao circo, o que é justificado pelo aspecto de construção de autoimagem de teatro popular/festivo; de outro lado, delineia e de certa forma reafirma as relações de poder dentro do grupo.

No primeiro aspecto, a noção de núcleo familiar é empregada de forma ampla, na perspectiva de proteção entre integrantes que se identificam, da forma como se pensa em família circense. Maria do Carmo Brant de Carvalho, ao falar do lugar político e social da família, aponta alguns ideários que são historicamente convencionados dentro de uma sociedade no imaginário coletivo:

A maior expectativa é de que ela produza cuidados, proteção, aprendizado dos afetos, construção de identidade e vínculos relacionais de pertencimento, capazes de promover melhor qualidade de vida a seus membros e efetiva inclusão social na comunidade e sociedade em que vivem.<sup>245</sup>

É lógico que nem sempre essas perspectivas correspondem à convivência familiar, mas com certeza são incutidas no imaginário das pessoas. Na perspectiva ressaltada por Le Goff<sup>246</sup>, apesar de pertencer ao que seria o campo da representação, o imaginário o ultrapassa, pois não se constrói apenas na tradução mental da realidade, mas numa reelaboração que contém também a ilusão, o fabuloso, ou seja, mesmo sendo uma realidade organizacional dentro da sociedade, as expectativas sobre a família podem transcender a realidade no imaginário coletivo. Foi a partir dessa ótica de proteção e construção de identidade que se elaborou a noção de família circense no ideário do grupo.

No segundo aspecto acentuado por Ana Carneiro, o número se apresenta como meio de debate de questões internas. Apesar do discurso hegemônico de um teatro que privava pelo coletivo, no qual não havia funções pré-determinadas, onde todos tinham a mesma

<sup>244</sup> CARNEIRO, Ana Maria Pacheco, *op. cit.*, p. 157.

<sup>245</sup> CARVALHO, Maria do Carmo Brant de (org.). *A família contemporânea em debate*. São Paulo: Educ/Cortez, 2002, p. 15.

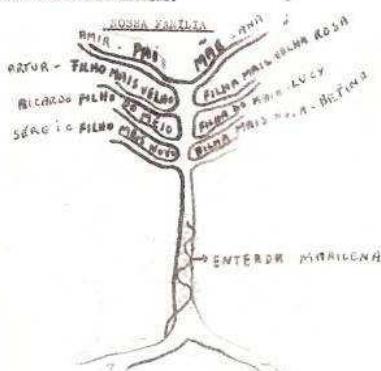
<sup>246</sup> LE GOFF, Jacques. *O imaginário medieval*. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.

importância na elaboração dos espetáculos, esse número nos dá indícios claros das relações de poder bem definidas. Nos anexos da dissertação da mesma autora foi encontrado um desenho (figura 09) produzido pelo grupo que representa esse número e a hierarquia do Tá na Rua.

220

#### Família "TÁ NA RUA"

Do circo - a família, a companhia, o círculo que se apresenta, foi muito bom e era novo, algumas coisas novas na nossa prática, nos sentimos melhor em contato com o novo que estava trabalhando a comunidade que ainda não tinha ficado inteira.



#### A COMPANHIA

Tudo é um espetáculo, é só viver.

HISTÓRICO DA COMPANHIA:  
 (1986) - Criação  
 (1987) - Primeiro espetáculo  
 (1988) - Primeiro espetáculo  
 (1989) - Primeiro espetáculo

BASES DA COMPANHIA:  
 (1986) - Desenvolvimento  
 (1987) - Desenvolvimento  
 (1988) - Desenvolvimento  
 (1989) - Desenvolvimento

ESTRUTURA DA COMPANHIA:  
 A família era sua filha sentada que ela solicitou ao aniversário, a dificuldade com o esforço, o problema com o pai, a dificuldade com a paternidade.

\* Reprodução dos desenhos originais, feitos por Ana Carneiro, e que se encontram na Anotação de apresentação. Madureira, Rio de Janeiro. 09 maio 1981.

Figura 09 – Esquema representativo da Família Tá na Rua  
 Fonte: Carneiro (1998, p. 220)

Transcrevendo:

### **Família “Tá na Rua”**

“o circo – a família, a companhia e o grupo que as apresenta. Foi muito bom e era novo, alguma coisa nova na nossa prática. Nos sentimos agora em contato com o novo que estávamos trabalhando a semanas e que ainda não tinha fluido inteiro.”

#### **1. Árvore**

“Nossa família: Amir – pai, Ana – mãe, Artur – filho mais velho, Rosa – filha mais velha, Ricardo – filho do meio, Lucy – filha do meio, Sérgio - filho mais novo, Betina – filha mais nova, enteada – Marilena.”

#### **2. Triângulo**

“Topo da pirâmide / chefe – Amir, Dama central – Ana, alicerces da pirâmide: 1º ator – Artur / 2º ator – Ricardo / 3º ator – Sérgio, Bases da pirâmide: atriz trágica – Rosa, atriz dramática – Lucy, atriz ingênua – Betina.”

Com essas descrições e com as interlocuções dos desenhos é possível fazer algumas reflexões. Primeiro a árvore genealógica, que apresenta papéis bem definidos socialmente, a partir da visibilidade de um padrão familiar patriarcal. O pai e a mãe estão posicionados na parte de cima da árvore. Se pensarmos em ordenamento genealógico, os pais deveriam estar na base como progenitores, mas talvez o posicionamento na parte superior indique a importância desses artistas dentro do grupo.

Na perspectiva das relações de poder da companhia, a representação do arquétipo familiar é reafirmada quando visualizamos a pirâmide logo abaixo da árvore. Quase como uma pirâmide da estrutura social, ela define exatamente qual o papel que cada ator assume na representação da família circense (como foi transcrito anteriormente).

É importante lembrar que a linguagem do grupo nasceu querendo distanciar-se do enquadramento do espaço fechado e também da rispidez do teatro militante. Nesse momento, os jovens atores foram às ruas para encontrar formas divertidas e irreverentes de abordar conteúdos que muitas vezes entrusteciam a todos.

Não é por acaso que o nome dado pelo grupo a esses espetáculos foi *Brincadeiras*. Como diria o próprio Amir Haddad, fundador e atual diretor do grupo:

Associar teatro com prazer, festa, transformação, mistério e magia é uma coisa muito viva dentro de mim. Eu nunca tive vontade de fazer uma peça em que as pessoas se sentissem deprimidas ao sair do teatro, nunca. Mesmo falando da realidade mais dura, mais difícil, mais incontornável, eu sempre acho que você tem que sair dali com uma esperança de que aquilo possa ser modificado.<sup>247</sup>

Mesmo tendo atuado no grupo Oficina<sup>248</sup>, Haddad acredita que o teatro provocativo que ataca diretamente o espectador é um problema, considerando ser fundamental conseguir manter um bom relacionamento com o público, mesmo quando se questiona a sociedade. Para o dramaturgo, a apresentação cênica deve causar uma sensação boa no espectador. O público tem que sair do espetáculo feliz, mesmo quando a apresentação traz reflexões sobre a dura realidade; o teatro deve trazer a *esperança* de mudança. Com as apresentações de rua as *Brincadeiras*, esse tipo de teatro ganhou materialidade, elaborando formas cômicas de tratar conteúdos sérios.

Porém, mesmo que a intenção do Tá na Rua tenha sido romper com os padrões culturais hegemônicos, saindo dos espaços fechados para elaborar “novas” formas de encenação, com certeza, com esse número, o grupo acabou reafirmando o modelo familiar da “sagrada família brasileira”.

Acredito que, por mais que o grupo tenha feito o maior esforço para se libertar de qualquer amarra, acabou caindo na armadilha das relações internas de poder. Apesar do discurso de um teatro colaborativo, onde não há papéis e funções determinadas, nesse número, os papéis são bem definidos e hierarquizados. Isso não era diferente em relação às funções nos bastidores das apresentações.

Ana Carneiro afirma que “todos participavam da elaboração do espetáculo, mas era o Amir que dava o norte [...]”<sup>249</sup>. A presença imperativa de Amir Haddad também saltou aos olhos de Cláudio Bojunga:

---

<sup>247</sup> FARAH, Luciana, *op. cit.*

<sup>248</sup> O Oficina ressaltava uma forma teatral provocativa em relação ao público, realizando uma forte crítica à sociedade burguesa. Em 1961 Amir Haddad se desligou do Teatro Oficina, motivado por uma discordância com os procedimentos cênicos implantados por José Celso Correa.

<sup>249</sup> Entrevista a mim concedida em setembro de 2009.

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 impressão de que dificilmente conseguiria sobreviver sem sua presença obstinada e corajosa.<sup>250</sup>

Desde o início de suas atividades, o grupo se misturava com a própria representatividade da figura de Amir Haddad. A pergunta inquietante que surge é: o que seria do Tá na Rua sem Haddad? Essa questão se apresenta porque, desde a primeira formação do grupo, o dramaturgo se coloca no centro das tomadas de decisões, com o consentimento dos integrantes. Isso pode ser explicado pelo fato de que todos os participantes do Tá na Rua, exceto Ana Carneiro, tinham sido alunos de Haddad; logo, não é difícil imaginar que eles viam como o professor, como aquele que tinha muita coisa para ensinar.

Nesse aspecto podemos perceber uma faceta do poder, que se distancia da perspectiva de um domínio pela força. Como bem colocou Foucault,<sup>251</sup> o poder também se emprega nas relações da vida social, produzindo discursos, formando saberes, induzindo prazeres, construindo opiniões e formando consensos. Aplicando a teoria foucaltiana na análise do Tá na Rua, constata-se que a centralidade da figura de Amir Haddad na primeira geração do grupo se estabeleceu não simplesmente por uma imposição, mas por relações em que a maioria dos participantes percebeu nele um professor. E ele alimentou essa visão por meio de uma liderança nítida. Não é por simples acaso que, desde o início, o personagem narrador, que coordena todo o espetáculo, tenha sido interpretado por Haddad. Assim, o poder se estabeleceu não em si mesmo, mas em meio às relações que o legitimaram.

---

<sup>250</sup> BOJUNGA, Cláudio, *op. cit.*, p. 118.

<sup>251</sup>FOUCAULT, Michael, *op. cit.*

## **Considerações Finais (Despedida)**

Como no final de um espetáculo teatral, quando as cortinas se fecham, encerro esta dissertação com a certeza de que ainda há muito a ser analisado acerca do trabalho desenvolvido pelo grupo Tá na Rua. Com esta pesquisa pude compreender as apresentações de rua as *Brincadeiras*, realizadas entre 1980 e 1983, e desvelar a historicidade de um momento que dialoga com acontecimentos nos níveis micro e macro. Na esfera nacional, o grupo interagiu diretamente com uma política militar ditatorial num estágio em que se configuravam medidas legais que visavam realizar uma transição para a “redemocratização” no país. Também vivenciou a efervescência de movimentos culturais de artistas e intelectuais em oposição à indústria cultural, as conjunturas proibitivas do governo e um cenário de altos índices de desigualdade social, que impulsionaram agitações políticas, sociais e culturais, propiciando um ambiente fértil para a propagação de um movimento internacional de contracultura.

Foi nesse cenário que jovens atores se propuseram a romper com um teatro que consideravam mercantil e massificado, empreendendo uma luta em defesa da construção de uma linguagem cênica popular. Para alcançar esse objetivo, os integrantes do grupo mergulharam na busca “folclorista” de um povo “mito”. Aquilo que era convencionado como parte de uma identidade popular era subsídio e material para ser trabalhado na rua.

Quando o grupo trocou as estruturas físicas das salas fechadas e foi para as ruas, buscava encontrar um suposto “povo brasileiro”. Para democratizar o teatro, que era a empreitada por eles assumida, os artistas do Tá na Rua estabeleceram como objetivo central levar sua arte para aquele público que não tinha condições de pagar para assistir espetáculos. Mas não era qualquer teatro que o Tá na Rua procurava elaborar; deveria ter uma linguagem popular que promovesse uma ligação entre atores e público, que fornecesse uma sensação de identificação, de pertencimento, de identidade.

A construção desse projeto se deparou com um fenômeno que os participantes do grupo ignoraram: a impossibilidade de isolar a cultura popular como um tesouro intocável. Afinal, a dinâmica cultural não é estática; muito pelo contrário, o popular elabora os seus costumes numa lógica de enfrentamentos, de diálogos, assimilações, isto é, num processo de mediações. Para além disso, o popular do Brasil não pode ser pensado no singular, porque isso seria fechar os olhos para o fato de este país ter proporções continentais, com várias

regiões completamente diversas. Seria necessário visualizar os muitos “Brasis” existentes no território brasileiro. Além das culturas regionais, é fundamental atentar para a segmentação da população brasileira, que se configura em vários setores sociais e que ultrapassa a dicotomia burguesia x proletariado.

Desse modo, pensar num teatro que propõe o encontro com a cultura popular dos brasileiros é esbarrar na impossibilidade de construção de uma identidade unívoca, pois o Brasil conta com uma realidade multifacetada e plural. E mesmo que fosse possível estabelecer uma identidade para o povo brasileiro, sustentada na cultura popular, mesmo assim isso seria inalcançável para o Tá na Rua; afinal, o grupo veio de um setor privilegiado e foi inicialmente composto por universitários. Esses artistas, ao utilizarem práticas culturais dos populares, fizeram-no com um olhar de quem não tinha intimidade com essas manifestações. Como foi observado na análise dos números teatrais, a utilização de práticas culturais era feita com o propósito de se aproximar das camadas sociais mais populares — de menor poder aquisitivo — e promover um debate político, vislumbrando uma mudança da realidade social. O grupo reelaborou, ressignificou, dando novos contornos para esses costumes.

Concluo que o grupo não pode ser pensado como produtor de um teatro popular, simplesmente porque não faz parte dessa categoria. Na verdade, por todas as observações e análises feitas ao longo deste texto, percebo no Tá na Rua um caráter engajado — o mesmo que Sartre<sup>252</sup> identifica na atuação do intelectual (artista) que através da palavra se coloca a serviço das causas públicas e humanitárias. Quando os jovens atores saíram das salas fechadas e se propuseram a ir para as periferias mais pobres do Rio de Janeiro, delineando um espetáculo que tinha como foco debater questões sociais que afligiam essas comunidades, esse posicionamento não era justamente o engajamento referido por Sartre?

Portanto, vejo o Tá na Rua como um grupo de teatro engajado, que desenha a sua posição política a partir da oposição à indústria cultural. Porém, como as relações humanas são bem mais complexas e no tecer social se entrecruzam linhas que se contrapõem, mesmo querendo se afastar, os atores, de uma maneira ou de outra, estiveram entrelaçados com a indústria cultural, seja pelos contatos com emissoras de televisão, seja por trabalhos paralelos em grandes teatros, seja por reelaborações e influências dos veículos de comunicação de massa.

---

<sup>252</sup> SARTRE, Jean Paul. *O que é literatura*. São Paulo: Ática, 1993.

Ademais, o grupo não estava isolado. Na realidade por ele vivida fervilhava o consumo de bens culturais. Portanto, seria ingenuidade pensar que o Tá na Rua rompeu completamente com o teatro mercantil e desconsiderar a lógica dinâmica da trama cultural. Por isso, o teatro engajado do grupo o insere num posicionamento de crítica ao meio social e, de maneira contraditória, desvela um teatro que busca uma ruptura, mas ao mesmo tempo, dentro da lógica do processo histórico, também propicia uma aproximação, uma assimilação, uma ressignificação e diversas influências.

## **FONTES**

### **- Iconografias:**

Fotografias. In: GRUPO TÁ NA RUA. *O teatro de rua do Grupo Tá na Rua*. Rio de Janeiro: RioArte, 1983.

Fotografias. In: *Tá na Rua*: teatro sem arquitetura, dramaturgia sem literatura, ator sem papel . Instituto Tá na Rua: Rio de Janeiro, 2008.

### **- Documentos diversos:**

Arquivo particular de Ana Carneiro

Arquivo do Grupo Tá na Rua

Entrevistas realizadas:

- A) Amir Haddad em março de 2006
- B) Ana Carneiro em agosto de 2009
- C) Artur Faria em abril de 2011

FARAH, Luciana. *Revista Sexta Básica*. Entrevista com Amir Haddad, 1998. Disponível no acervo do Tá na Rua.

GÓES, Lauro. A criação coletiva: Tá na Rua. Entrevista com o grupo “Tá na Rua”, março de 1983. *Revista Tá na Rua*, ano 1, n. 1, jul. 2008, p. 13.

GRUPO TÁ NA RUA. *O teatro de rua do Grupo Tá na Rua*. Rio de Janeiro: RioArte, 1983.

TRINDADE, Jussara; TURLE, Licko (orgs.). *Tá na Rua: teatro sem arquitetura, dramaturgia sem literatura, ator sem papel*. Instituto Tá na Rua: Rio de Janeiro, 2008.

TÁ NA RUA. Eu quero é movimento. *Teatro*, São Paulo, n. 3, p 3-5.

GRUPO DE TEATRO OIKOVEVA (org.). *Festival teatro d' outras terras*. Depoimentos/entrevista Amir Haddad. Petropólis, 27 jun. 1993. In: D'out: diálogos sobre o teatro d'outras terras, direção Flávia Celestino. Vídeo transscrito.

KOSOVSKI, Lidia. Entrevista com Amir Haddad, 1990. Disponível no acervo Tá na Rua.

**- Sobre o Grupo Tá na Rua:**

CRUCIANI, Fabrizio; FALLETTI, Clélia. *Teatro de rua*. São Paulo: Hucitec, 1999.

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) – Centro de Letras e Artes/UniRio, Rio de Janeiro, 1998.

\_\_\_\_\_. *Resgatando nossa memória: grupo Tá na Rua*. Disponível em: [www.seer.ufu.br/index.php/artide/viewArticle/31](http://www.seer.ufu.br/index.php/artide/viewArticle/31).

CARRONE, Helena. Tá na Rua. *Revista Careta*. Revista Careta. Rio de Janeiro, set. 1981.

GÓES, Antônio Lauro de Oliveira. *A criação coletiva: Grupo Tá na Rua*. 1983. 61 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. 140 f. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Centro de Letras e Artes/UniRio, Rio de Janeiro, 2007.

REIS, Letícia Isnard Graell. *Usina de Prata da Casa: um estudo sobre o uso do teatro em projetos sociais*. 2001. 150 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia e Antropologia) – IFCS/PPGSA/UFRJ, Rio de Janeiro, 2001.

RODRIGUES, Alexandre Souza Santini. *Só o teatro salva!* Edição crítica, seleção e organização de documentos sobre a trajetória de Amir Haddad. Rio de Janeiro: UniRio, 2004.

TELLES, Narciso. *O teatro que caminha pelas ruas*. São Paulo: Copyright, 2002.

**- Reportagens e artigos sobre o Tá na Rua.**

*A Folha de São Paulo*. 08/08/1981. A trupe de Amir Haddad comanda a festa na rua

*A Folha de São Paulo*. 02/08/1981. Muita política e pouco povo na aberturado festival de teatro.

*Correio Brasiliense*. 23/07/1980. Tá na Rua: o teatro escola.

*Inverta*. 01 a 15/03/1994; 16 a 30/04/1994. Amir Haddad: Tá na Rua.

*Jornal da Semana Inteira*. 26/07/ a 01/08/1980. Jornadas de teatro.

*Jornal do Brasil*. 17/04/1981. A política do corpo.

*Jornal do Brasil*. 21/08/1981. O que há de ver gratuitamente no Rio.

*Jornal do Brasil*. 16/12/1981. O que há de ver gratuitamente no Rio

*Jornal do Brasil*. 08/02/1982. Em um ato.

*Jornal do Brasil*. 16/02/1982. Em um ato.

*Jornal do Brasil*. 20/04/1982. Em um ato.

*Jornal do Brasil*. 15/12/1980. Fundação Rio em busca de um caminho.

*Jornal de Brasília*. 30/07/1980. Descontente para ver e participar.

*Diário da tarde*. 05/09/1981. Acontecendo.

*O Dia*. 17/07/1981. Tá na Rua: para quê?

*O Estado de São Paulo*. 01/08/1981. A grande festa do teatro – o começo com uma grande passeata.

*O Estado de São Paulo*. 02/08/1981. Palhaços, malabaristas e atores: festa na avenida.

*O Estado de São Paulo*. 02/08/1981. Um alegre desafio às convenções.

*O Estado de São Paulo*. 07/08/1981. Amir Haddad: profissão, alegria.

*Tribuna de Minas*. 02/09/1981. Tá na Rua abre sexta-feira a 2ª Amostra de teatro do CAC.

*A União*. 13/06/1981. Tá na Rua ta no teatro ou Haddad no calor da hora.

## BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, Theodor. *Indústria, cultura e sociedade*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2002.
- ALBERTI, Verena. *Ouvir contar: textos em história oral*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2007.
- AMARAL, Ana Maria. *Teatro de formas animas: máscaras, bonecos e objetos*. São Paulo: Editora da USP, 1996.
- AMARAL, Amadeu. Dialetos caipira. Disponível: <http://www.ufscar.br/linguagem/edicao12/pdfs/dialeto.pdf>.
- ARAUJO, Antônio. O processo colaborativo no Teatro da Vertigem. Disponível em: <http://revistasalapreta.com.br/index.php/salapreta/download/198/pdf>.
- ARENKT, Hannah. *O que é política?* Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no renascimento*. Brasília: Ed. da UnB, 1993.
- BARROS, Luciana de Oliveira; SANTOS, Leonardo José Mataruna dos. A estrutura histórica do tango argentino: uma análise de 1850 a 1890. *Lecturas: Educación Física e Deportes*, Buenos Aires, v. 4, n. 16, out. 1999. Disponível em: <<http://www.efdeportes.com/efd16/tangob.htm>>. Acesso em: 24 nov. 2011.
- BARROS, Patrícia Marcondes. A imprensa alternativa da contracultura no Brasil (1968-1974): alcances e desafios. In: *Patrimônio e memória*. São Paulo: UNESP-FCLAs-CEDAP, v. 1, n.º 1, 2005.
- BLOCH, Marc. *Apologia da História, ou o ofício de historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- BRITO, Zicari Costa de Brito e OLIVEIRA, Emerson Dionísio Gomes de. Roberto Carlos no altar de Nelson Leirner. In: *Artcultura*, Uberlândia, v. 11, n. 19, p. 197-209.
- BOAL, Augusto. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.
- BOJUNGA, Claudio. Os ciganos. In: *Revista Veja*. Rio de Janeiro, 08 out. 1980.
- BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna*. São Paulo: Cia das Letras, 1989.
- CALABRE, Lia. A era do rádio. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004

- CALDAS, Alberto Lins. *Oralidade, texto e história*. São Paulo: Loyola, 1999.
- CARREIRA, André. *Teatro de rua: Brasil e Argentina nos anos 1980 – uma paixão no asfalto*. São Paulo: Hucitec, 2007.
- \_\_\_\_\_. Teatro popular no Brasil. A rua como âmbito de cultura popular. In: *Revista de Estudos Teatrais na América Latina*. N. 4, Dez. 2002.
- CARVALHO, Maria do Carmo Brant de (org.). *A família contemporânea em debate*. São Paulo: EDUC/Cortez, 2002.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Literatura oral no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. José Olímpio, 1978.
- CAVALCANTE, Ilane Ferreira. Amor e sexualidade na Revista *Realidade* nas décadas de 1960 e 1970. Disponível em: <<http://www.sbhe.org.br/novo/congressos/cbhe2/pdfs/Tema5/0533.pdf>>. Acesso em: 03 dez. 2011.
- CERTEAU, Michel de. *A cultura no plural*. Campinas: Papirus, 1995.
- CHARTIER, Roger. *À beira da falésia: a história entre certezas e inquietudes*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Do palco à página*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.
- CHEDIAK, Almir. *Harmonia e improvisação*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1986.
- COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- CURRAN, Ferreira, João Boa Mote. In: *Arte e Revista*. CEAC/Káiros, 1980.
- CRUCIANI, Fabrizio; FALLETTI, Clélia. *Teatro de rua*. São Paulo: Hucitec, 1999.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. Papirus: Campinas, 1990.
- FARIA, João Roberto. Artur Azevedo e a revista de ano. In: \_\_\_\_\_. *O teatro na estante: estudos sobre a dramaturgia brasileira e estrangeira*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.
- FOUCAULT, Michael. *Arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.
- GARCIA, Silvana. *Teatro da militância: a intenção do popular no engajamento político*. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- GRAMASCI, Antônio. *Concepção dialética da história*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

GROTOWSKI, Jersy. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 1992.

GUINSBURG, J. E PATRIOTA, Rosangela. Teatro brasileiro uma longa história e alguns focos.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidade e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG/Brasília: Unesco, 2003.

HARMONIA é o estudo dos acordes e das relações entre eles. Esta informação está disponível em: <[http://www.4shared.com/document/aHPC0ADS/Harmonia\\_-\\_Alan\\_Gomes.html](http://www.4shared.com/document/aHPC0ADS/Harmonia_-_Alan_Gomes.html)>

JOY DAN, Ken Goffman. Contracultura através dos tempos. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.

LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. In: ROMANO, Ruggiero (org.). *Encyclopédia Einaudi*, v. 1. (Memória/história). Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.

\_\_\_\_\_. *O imaginário medieval*. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.

KINZO, Maria D' Alga G. A democratização brasileira: um balanço do processo político desde a transição. *São Paulo em Perspectiva*, v. 15, n. 4. São Paulo, out./dez. 2001. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-88392001000400002&script=sci\\_arttext&tlang=es](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-88392001000400002&script=sci_arttext&tlang=es)>. Acesso em: 20 out. 2011.

KÜHNER, Maria Helena e ROCHA, Helena. *Opinião: para ter opinião*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Prefeitura, 2001

LEMENHE, Maria Auxiliadora. *Família tradição e poder: o (caso) dos coronéis*. São Paulo: ANNBLUME/ edição UFC, 1995.

MAGALDI, Sábato. *Iniciação ao teatro*. São Paulo: Buriti, 1965.

\_\_\_\_\_. Tendências contemporâneas do teatro brasileiro. Disponível em: [www.scielo.br/pdf/ea/v10n28a12.pdf](http://www.scielo.br/pdf/ea/v10n28a12.pdf).

MARTIN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

MATOS, Olgária Chain Feres. Construção e desaparecimento do herói: uma questão de identidade nacional. *Tempo Social*, São Paulo, v. 6, n. 1-2, p. 83-90, 1994.

MELLO, Marcelo. *Harmonia avançada*. Disponível em: <<http://www.slideshare.net/diebatera/curso-de-harmonia-avançada>>.

MICHALSKI, Yan. Em busca de um público que não vai ao teatro: o teatro está na rua. In: *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, Caderno B, 16 set. 1980.

- MIGUEL, Maria Lucia Cerutti. A fotografia como documento. *Acervo – Revista do Arquivo Nacional*. Rio de Janeiro, v. 6, n.º 01/02, Jan/Dez, 1993.
- MORAES, Antônio Carlos Robert. Território e história no Brasil. São Paulo: Hucitec, 2002.
- NEVES, João das. *Análises do texto teatral*. Rio de Janeiro: INACEN, 1987.
- OLIVEIRA, Sírley Cristina de. A década de 1960 no Brasil: reflexões sobre a ditadura militar e a produção de um teatro de resistência. *Práxis – Revista do Instituto Luterano de Ensino Superior de Itumbiara*, n. 8, p. 25-35, jan./jun. 2006.
- ORTIZ, Renato. *Cultura popular: românticos e folcloristas*. São Paulo: Olho d'água, 1992.
- PARANHOS, Kátia Rodrigues. Teatro e trabalhadores: textos, cenas e formas de agitação no ABC paulista. *ArtCultura*, Uberlândia-MG, v. 7, n. 11, p. 101-115, 2005.
- \_\_\_\_\_. A invenção de um teatro proletário sem rancor: textos e formas de leitura no “Estado Novo”. *Anais...* V Congresso da Abrace, UFMG, Belo Horizonte-MG, 28 a 31 out. 2008. Disponível em: <<http://www.portalbrace.org/vcongresso/proghistoria.html>>. Acesso em: 12 set. 2010.
- PATRIOTA, Rosangela. História, memória e teatro: a historiografia do teatro de Arena de São Paulo. In: MACHADO, Maria Clara Tomaz e PATRIOTA, Rosangela (orgs.). *Revista de História e Estudos Cultuais*, v. 4, ano IV, Jan/Fev./Mar. De 2007.
- PERINI, Lígia. Batalhas de memória: a resistência cultural à ditadura militar em “Dar não dói o que dói é resistir.” Disponível em:  
[http://www.catalao.ufg.br/historia/arquivosSimposios/historia/VIIISIMPOSIO/resumos/RESUMOS\\_\(p38\).pdf](http://www.catalao.ufg.br/historia/arquivosSimposios/historia/VIIISIMPOSIO/resumos/RESUMOS_(p38).pdf).
- PIMENTEL, Lindolfo Alves. *A busca de um sentido nacional*. Rio de Janeiro: MEC/SEC/SNT, 1969.
- POLLAK, Michael. Memória e identidade social. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n.º 10, 1992.
- PRADO, Décio de Almeida. A personagem no teatro. In: CANDIDO, Antônio (org.). *A personagem de ficção*. São Paulo, 1968.
- RICOEUR, Paul. *Em torno ao político*. São Paulo: Loyola, 1995.
- RUCCEUR, Paul. *A memória, a história e o esquecimento*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2007.
- RIDENTI, Marcelo Siqueira. *O fantasma da revolução brasileira*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.

RISÉRIO, Antônio. Duas ou três coisas da contracultura no Brasil. In: *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultura, 2005.

SARTI, Cynthia. Feminismo no Brasil: uma trajetória particular. *Cadernos de Pesquisa*, São Paulo, n. 34, fev. 1988.

SARTRI, Jean Paul. *O que é literatura*. São Paulo: Ática, 1993.

SEVCNKO, Nicolau. Configurações dos anos70: a imaginação do poder e da arte nas ruas. In: *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultura, 2005.

SILVA, Erotilde Honório. *O fazer teatral: forma de resistência*. Fortaleza: EUFC, 1992.

SILVA, Roberta Paula Gomes. *Da encenação à publicação: processo criativo de Bumba, meu queijada do grupo União olho vivo*. Dissertação (mestrado em História) – Instituto da Universidade Federal de Uberlândia, 2010.

SOARES, Vera. Muitas faces do feminismo no Brasil. Disponível em: <http://www2.fpa.org.br/uploads/vera.pdf>.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOUZA, Dolores Puga Alves de. O Brasil do teatro engajado: a trajetória de Vianinha, Paulo Pontes e Chico Buarque. In: *Revista de História e Estudos Culturais*, v. 4, ano IV, Jan./Fev./Mar. De 2007

STANISLAVISKI, Constanti. *A preparação do ator*. Rio de Janeiro: Civilização, 1968.

STARLING, Heloisa Maria Murgel. Música popular brasileira: outras conversas sobre os jeitos do Brasil.

THOMPSON, Edward P. *Costumes em comum: estudos sobre a cultura popular*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

TOLENTINO, Ática Bezerra. Cultura, mercado e política públicas: breves considerações históricas. In: *Revista Eletrônica Jovem Museologia: estudos sobre museus, museologia e patrimônio*, v. 02, n.º 04, set. 2007. Disponível em: <http://www.unirio.br/jovemmuseologa/>.

THÜRLER, Djalma. Dzi Croquettes: a instabilidade como imperativo, o hibridismo como riqueza. Disponível: [http://sistemassmart.com.br/ram/arquivos/9\\_6\\_2011\\_14\\_9\\_49.pdf](http://sistemassmart.com.br/ram/arquivos/9_6_2011_14_9_49.pdf).

VAIFANS, Ronaldo. *Casamento, amor e desejo no ocidente cristão*. São Paulo: Ática S. A., 1986.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

## **Sites de consulta:**

www.catalao.ufg.br  
www.dicionariompb.com.br  
www.efdeportes.com  
www.fpa.org.br  
www.letras.com.br  
www.portalbrace.org  
www.revistasalapreta.com.br  
www.sbhe.org.br  
www.seer.ufu.br  
www.scielo.br  
www.4shared.com  
www.slideshare.net  
www.sistemasmart.com.br  
www.ufscar.br  
www.unirio.br