

## AVISO AO USUÁRIO

A digitalização e submissão deste trabalho monográfico ao *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia* foi realizada no âmbito do Projeto *Historiografia e pesquisa discente: as monografias dos graduandos em História da UFU*, referente ao EDITAL N° 001/2016 PROGRAD/DIREN/UFU (<https://monografiashistoriaufu.wordpress.com>).

O projeto visa à digitalização, catalogação e disponibilização online das monografias dos discentes do Curso de História da UFU que fazem parte do acervo do Centro de Documentação e Pesquisa em História do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia (CDHIS/INHIS/UFU).

O conteúdo das obras é de responsabilidade exclusiva dos seus autores, a quem pertencem os direitos autorais. Reserva-se ao autor (ou detentor dos direitos), a prerrogativa de solicitar, a qualquer tempo, a retirada de seu trabalho monográfico do *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia*. Para tanto, o autor deverá entrar em contato com o responsável pelo repositório através do e-mail [recursoscontinuos@dirbi.ufu.br](mailto:recursoscontinuos@dirbi.ufu.br).

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA  
INSTITUTO DE HISTÓRIA

RENATA SILVA DE OLIVEIRA GALVÃO

*Morrer pela Pátria: a construção da linguagem teatral do grupo*  
Tá na Rua

Uberlândia  
Dezembro/2009

RENATA SILVA DE OLIVEIRA GALVÃO

*Morrer pela Pátria: a construção da linguagem teatral do grupo  
Tá na Rua*

Monografia apresentada ao curso de Graduação em História do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia, como exigência parcial para obtenção do título de Bacharel em História, sob a orientação da Profª Drª. Kátia Rodrigues Paranhos.

Uberlândia  
Dezembro/2009

GALVÃO, Renata Silva de Oliveira

*Morrer pela pátria*: a construção da linguagem teatral do grupo Tá na Rua / Renata Silva de Oliveira Galvão – Uberlândia, 2009.

Fls. 75.

Orientador: Dr<sup>a</sup>. Kátia Rodrigues Paranhos

Monografia (Bacharelado) – Universidade Federal de Uberlândia, Curso de Graduação em História

Inclui Bibliografia

Palavras – Chave: *Morrer pela pátria* – Tá na Rua – teatro – História.

Renata Silva de Oliveira Galvão

*Morrer pela Pátria: a construção da linguagem teatral do grupo*  
Tá na Rua

BANCA EXAMINADORA

---

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

---

Dr<sup>a</sup>. Maria do Perpétuo Socorro Calixto Marques (DEMAC/UFU)

---

Ms. Sandra Alves Fiúza (INHIS/UFU)

## AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeiro lugar, à minha família (Arlene e Rubens/pais, Janaina e Carina/irmãs, e Magno e Sávio/cunhados), o alicerce que deu base para meu crescimento pessoal e acadêmico.

Agradeço à Prof<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup> Kátia Rodrigues Paranhos, por ter acreditado e me auxiliado na realização deste trabalho de conclusão de curso.

Desde já gostaria de agradecer a Dr.<sup>a</sup> Maria do Perpétuo Socorro Calixto Marques e a Ms. Sandra Alves Fiúza que aceitaram o convite para participarem da banca examinadora, contribuindo na avaliação dessa apresentação.

Meus agradecimentos também ao grupo Tá na Rua e a Prof<sup>a</sup>. Ana Maria Pacheco Carneiro (ex-integrante da trupe) que me forneceram documentos importantes para o desenvolvimento das minhas pesquisas.

Agradeço a todos os meus colegas e demais professores do curso de História da Universidade Federal de Uberlândia, que contribuíram sobremaneira para a realização deste trabalho, em especial à Prof<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup> Luciene Lehmkuhl. Faço aqui uma ressalva ao auxílio de técnicos desta instituição ligados ao curso, como: Gaspar, Luciana e João Batista que, juntos, sempre estiveram atentos às minhas necessidades durante o curso e a confecção da monografia.

Agradeço aos meus amigos (Roberta, Roberto, Lígia, Poliana, Ana Carolina e Raquel, dentre outros), que estiveram ao meu lado sempre me incentivando, e se tornaram, neste processo, um ponto de apoio, sendo que alguns colaboraram diretamente com minha caminhada acadêmica.

Gostaria também de abrir um parêntese para agradecer ao meu namorado, César Augusto Queiroz Teixeira, que tem se tornado a cada dia mais especial em minha vida; extremamente atencioso e carinhoso e teve muita paciência comigo nessa fase final do trabalho, cercada de momentos definitivos e de grande ansiedade.

Em suma, agradeço a todos que compartilharam do meu esforço ao longo deste trabalho, contribuindo direta e indiretamente para que ele pudesse se realizar.

## **RESUMO:**

A proposta desse trabalho de conclusão de curso é apresentar algumas reflexões sobre as pesquisas de linguagem teatral do Grupo Niterói com a peça *Morrer pela Pátria* entre os anos de 1974 e 1979, que futuramente foi à base material para a formação e consolidação do Tá na Rua (1980). Para isso, analiso a trajetória artística do fundador e atual coordenador do grupo, Amir Haddad, pois acredito que a experiência do mesmo como dramaturgo foi de fundamental importância para o processo de construção da linguagem popular e ideológica desse grupo. O estudo com essas experiências teatrais, permitiu refletir sobre a resistência à indústria cultural no Brasil deste período, bem como, permitiu engendrar na problemática da repressão ao movimento artístico do período militar. Com isso procuro desvelar práticas culturais, muitas vezes, marginalizadas na História Oficial.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>09</b>
<b>Capítulo 1- Amir Haddad: as origens de uma reconstrução teatral.....</b>	<b>13</b>
<b>1.1- Os caminhos percorridos por Amir Haddad .....</b>	<b>13</b>
<b>1.2- O Grupo Niterói: a origem de uma linguagem atorial .....</b>	<b>24</b>
<b>Capítulo 2 – A peça <i>Morrer pela pátria</i>: do autor às personagens .....</b>	<b>31</b>
<b>2.1- Carlos Cavaco: o autor e suas contradições .....</b>	<b>31</b>
<b>2.2- A peça e suas possíveis leituras .....</b>	<b>34</b>
<b>2.3- <i>Morrer pela pátria</i>: um olhar sobre as personagens .....</b>	<b>38</b>
<b>2.4- Alguns diálogos, alguns discursos: a peça e as releituras do Grupo Niterói.....</b>	<b>46</b>
<b>Capítulo 3 - As pesquisas do Grupo Niterói como base da formação teatral do Tá na Rua .....</b>	<b>49</b>
<b>3.1- O ator e a personagem .....</b>	<b>49</b>
<b>3.2- Os ensaios abertos e o encontro com o público .....</b>	<b>52</b>
<b>3.3- Tá na Rua e as apresentações nos espaços abertos.....</b>	<b>54</b>
<b>3.4- O teatro de rua e o Tá na Rua .....</b>	<b>58</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>67</b>
<b>FONTES DE PESQUISAS .....</b>	<b>69</b>
<b>BIBLIOGRAFIA .....</b>	<b>71</b>



## INTRODUÇÃO

O presente trabalho de conclusão de curso é fruto da pesquisa realizada no período de Iniciação Científica intitulada *O grupo Tá na Rua: sua linguagem popular como expressão do teatro engajado (ano de 1980)*, que esteve vinculada à pesquisa da Prof<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup> Kátia Rodrigues Paranhos, denominada *Teatro e trabalhadores: uma relação tão delicada (grupos de teatro, militância e engajamento no Brasil republicano, tendo sido financiada pelo programa de bolsas do FAPEMG /UFU entre os anos de 2007 e 2009*.

Como desdobramento dos estudos já realizados foi desenvolvida uma pesquisa acerca do teatro de rua, tendo como base a prática empregada pelo Tá na Rua para a reflexão sobre o diálogo entre a linguagem artística e a função social da arte. Este grupo de teatro de rua surgiu na cidade do Rio de Janeiro sob a direção do dramaturgo Amir Haddad. Fundado em 1980, tem sua sede na Lapa, onde o grupo vem desenvolvendo um trabalho de reconstrução do fazer teatral inspirando-se nas manifestações culturais populares.

O viés dessa análise está pautado em abordagens históricas que só foram possíveis após a intensificação do uso de documentos que se inicia a partir dos anos 1930 com a 1ª Geração dos *Annales*. Os fundadores desta perspectiva de pesquisas, Marc Bloch e Lucien Febvre, possibilitaram o diálogo com outras áreas do conhecimento, instaurando a interdisciplinaridade. Assim se considera que toda e qualquer produção humana pode e deve ser estudada, pois em sua essência existe, voluntariamente ou não, a historicidade de seu momento de produção. Neste percurso, Bloch ressalta a necessidade de uma análise aprofundada dos documentos em que estes, “mesmo os aparentemente mais claros e mais complacentes não falam senão quando sabemos interrogá-los”.<sup>1</sup> Acerca dessa ampliação das fontes o historiador Jacques Le Goff destaca:

A História Nova ampliou o campo do documento histórico; ela substituiu a História de Langlois e Seignobos, fundada essencialmente nos textos, no documento escrito, por uma história baseada numa multiplicidade de documentos: escritos de todos os tipos, documentos orais, etc... Uma estatística, uma curva de preço, uma fotografia, um filme, ou para um passado mais distante, um

---

<sup>1</sup> BLOCH, Marc. *Apologia da História*, ou o ofício de historiador. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002, p. 79.

pólen fóssil, uma ferramenta, um ex-voto são, para a História Nova, documentos de primeira ordem.<sup>2</sup>

Assim, este autor delinea os vários caminhos possíveis num estudo histórico, a partir de uma múltipla documentação.

Com essa variabilidade de testemunhos, os olhares sobre a História incidiram numa complexa gama de possibilidades interpretativas. Neste percurso alguns historiadores encontraram na cultura um caminho de estudo. Especificamente no que tange às questões que envolvem a História Cultural, podemos ressaltar a contribuição advinda dos estudiosos das mentalidades. Essa tendência historiográfica procura, a partir do imaginário, perceber as construções de símbolos, representações, práticas culturais e apropriações, e tudo isso está imbuído de uma historicidade própria de uma época.

Em consonância com essa perspectiva o importante historiador francês Roger Chartier faz uma considerável contribuição acerca deste legado, delineando noções complementares de “prática” e “representação”. De acordo com esse horizonte teórico a cultura poderia ser estudada pela relação dinâmica entre estes polos. Deste modo, tanto os objetos culturais seriam produzidos “entre práticas e representações”, quanto os indivíduos produtores e receptores circulariam entre estes dois polos.<sup>3</sup>

Neste viés podemos pensar a relação entre a História e os vários campos da representação cultural que se insere nas artes. Para tanto, podemos destacar ainda que Chartier traz outra importante consideração sobre a relação do historiador e o objeto artístico, ele afirma que é essencial atentar-se não apenas ao conteúdo da obra de arte, bem como à natureza deste, “já que os documentos não são mais considerados somente pelas informações que fornecem, mas também estudados em si mesmos, em sua organização discursiva e material, suas condições de produção, suas utilizações”.<sup>4</sup> Com isso, o autor amplia as perspectivas de análise do historiador, que transcende a problemática dos estudos da obra de arte apenas em seu momento de produção, sinalizando também para a importância de pensar na estética, na produção e nos processos de releituras/apropriações.

---

<sup>2</sup> LE GOFF, Jacques. *A história nova*. São Paulo: Martins Fontes, 1993, p.28-29.

<sup>3</sup> CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa/Rio de Janeiro: Difel/Bertrand, Brasil, 1990.

<sup>4</sup> \_\_\_\_\_. *À beira da falésia: a história entre incertezas e inquietudes*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002, p. 13.

A partir desses caminhos foi possível a interlocução entre História e Teatro, fornecendo, assim, um enriquecedor campo de pesquisa ao historiador. A autora Iná Camargo Costa, no livro *Panorama do Rio Vermelho: ensaios sobre o teatro americano moderno*,<sup>5</sup> é uma boa referência nesse tipo de abordagem. Reunindo alguns ensaios sobre a formação do Teatro Moderno nos Estados Unidos da América, a autora procurou o resgate da história do teatro americano a partir da experiência dos marginalizados e muitas vezes silenciados pela história oficial, baseada na experiência do Teatro Americano da Broadway. Com isso, traz luz a grupos de teatro norte-americanos, como: Artef (1925), Works Drama League (1926) e Laboratory Theatre (1936), que estavam ligados aos trabalhadores, imigrantes e negros, e produziam uma dramaturgia pautada no engajamento político, discutindo temas relacionados às questões culturais, sociais e políticas da sociedade americana.

Nesse sentido, o presente trabalho, procurando contribuir com esse tipo de perspectiva, procura então privilegiar o estudo do processo de formação do Tá na Rua e com isso atentar para a tentativa de elaboração da “nova” linguagem teatral proposta por Amir Haddad, que busca romper com o arquétipo da tríade texto/ator e plateia, numa demonstração que visa a resistir à massificação da indústria cultural. A pesquisa permite colaborar para o debate em torno da atividade teatral desenvolvida no Brasil entre as décadas de 1970 a 1980. Assim, pretende perceber os caminhos do dramaturgo e a formação do Tá na Rua como parte de um processo que está inserido num campo de resistência/contestação e engajamento política-cultura na construção de uma arte “marginal” da década de 1980.

É neste caminho que procuro compreender o processo de formação do Tá na Rua, que se consolida como grupo em 1980, atentando para a construção de uma linguagem que reelabora e ressignifica o fazer teatral. O objetivo central é perceber o processo e os fatores que potencializaram a formação do Grupo e a construção do modo próprio de encenar, visualizando a historicidade deste.

Para tanto, inicio minhas análises com uma pequena biografia sobre Haddad, ressaltando os meios pelos quais este se insere no cenário teatral brasileiro. Nestes contornos perpasso pela sua participação no Oficina nos anos de 1950 a 1961, depois sua estada em Belém como professor de artes cênicas na década de 1960, o retorno ao Rio de Janeiro, sua atuação na Comunidade e o marco do espetáculo *SOMMA*, em 1974,

---

<sup>5</sup> COSTA, Iná Camargo. *Panorama do Rio Vermelho: ensaios sobre o teatro americano moderno*. São Paulo: Nankin Editorial, 2001.

e no mesmo ano – com a proibição deste – os estudos com a peça *Morrer pela pátria*, de Carlos Cavaco (1936), no Grupo Niterói, finalizando com a inauguração das apresentações nos espaços abertos com a formação do Tá na Rua em 1980.

Assim, centro o primeiro capítulo na figura de Amir Haddad, devido à sua representatividade e influência na construção da linguagem teatral do grupo. Para isso, busco reconstruir os caminhos que o dramaturgo percorre para pensar historicamente os fatores preponderantes para a formação do Tá na Rua.

O segundo capítulo atém-se ao estudo realizado pelo Grupo Niterói com a peça *Morrer pela pátria* sobre a linguagem atorial e à busca incessante de uma popularização do teatro. Nesta fase da pesquisa me dediquei a analisar o conteúdo da peça e as reelaborações realizadas por este grupo. O objetivo é buscar refletir sobre o texto e seu autor no momento de produção (1936), estabelecendo as possíveis analogias e apropriações com o período de estudo do Grupo Niterói (década de 1970).

No último capítulo os meus estudos voltam-se para como a pesquisa realizada pelo Grupo Niterói acerca da linguagem cênica influenciou na construção do fazer teatral do Tá na Rua. Nesta parte também foco nas singularidades das apresentações de rua realizadas por estes, assim ressaltando um elemento novo: o encontro direto com o público.

## Capítulo 1

### *Amir Haddad: as origens de uma reconstrução teatral*

#### 1.1- Os caminhos percorridos por Amir Haddad

Pensar o processo de formação do Tá na Rua nos leva a refletir sobre a biografia do fundador e atual coordenador do grupo, Amir Haddad, mesmo porque a representatividade da figura do dramaturgo para o grupo, desde seu surgimento até os dias atuais, é notória. 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>6</sup>.

Filho de sírios, Amir Haddad nasceu em Guaxupé-MG, no ano de 1937. Morou grande parte da sua vida em Rancharia, interior de São Paulo, e em 1954 decidiu estudar na capital. Ingressou na Faculdade de Direito de São Paulo – USP, sendo que em 1957 abandonou o curso para dedicar-se ao teatro.<sup>7</sup>

Numa entrevista concedida a Luciana Farah, em março de 1998, Amir Haddad destaca como a sua tradição árabe colaborou para seu interesse pelo teatro. Segundo ele,

(...) Então, você vê que os árabes não têm um teatro desenvolvido, mas têm técnicas narrativas maravilhosas, eles contam histórias. Porque uma história você conta na 3ª pessoa, não encarna um personagem; você vai narrando a história dele. E o meu teatro é muito narrativo, eu não trabalho por identificação, eu conto histórias. 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>8</sup>

A partir dessa perspectiva, e tendo em vista o modo de apresentação do grupo Tá na Rua – que se estrutura por meio da narrativa, do humor, da musicalidade e de trajes coloridos – fica perceptível essa influência. Tudo isso, é lógico, ligado a um teor altamente crítico da realidade.

<sup>6</sup>CARNEIRO, A. M. P. *Espaço cênico e comicidade: a busca de uma definição para a linguagem do ator* (Grupo Tá na Rua – 1981). 1998. 243 f. Dissertação (Mestrado em Teatro) – UniRio, Rio de Janeiro, 1998, p. 222.

<sup>7</sup>FARAH, Luciana. *Revista Sexta Básica*. Entrevista com Amir Haddad, 1998. Disponível no acervo do Tá na Rua.

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

Para pensar a formação político-social-artística de Haddad (atendo-nos aqui a uma composição completa e não segmentada dessas esferas) é importante destacar que o autor formou juntamente com José Celso Martinez Corrêa e Renato Borghi o grupo teatral Oficina. Com estes participou de espetáculos como *Vento forte para papagaio subir* (1958) e *A incubadeira* (1959), de José Celso Martinez Corrêa<sup>9</sup>. O grupo inovou na construção de espetáculos que se opunham ao teatro empresarial, ao trazer um modo alternativo de linguagem teatral. Jussara Trindade Moreira destaca essa proposta como uma “revolução estética a partir do espetáculo, num fervor místico que irmana atores e público - como buscou Antonin Artaud<sup>10</sup> - e um modo de viver típico da contracultura: livre, instigante, desmedido.”<sup>11</sup>

O Oficina ressaltava uma forma teatral provocativa em relação ao público, realizando uma forte crítica à sociedade burguesa. No ano de 1961, Amir Haddad desligou-se do Teatro Oficina, motivado por uma discordância com os procedimentos cênicos implantados por José Celso Correia: “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>12</sup>

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 baseia-se na concepção de um teatro festivo. Para o dramaturgo era fundamental que a apresentação cênica causasse 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. Por isso, destaca:

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>13</sup>

---

<sup>9</sup>Tá na Rua. [S.I.]: Enciclopédia 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). Acessado em: 03 jul. 2007, 14:20.

<sup>10</sup>Dramaturgo francês, criador do Teatro da Crueldade, que nos anos 30 propôs a ressacralização do teatro.

<sup>11</sup>MOREIRA, Jussara Trindade. A pedagogia teatral do grupo Tá na Rua. 2007. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Centro de Letras e Artes/UniRio, Rio de Janeiro, 2007, p. 18.

<sup>12</sup>*Idem, ibidem* p. 16.

<sup>13</sup>FARAH, Luciana. Op. Cit.

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 o personagem com alegria, pois por mais sério e/ou triste que seja o tema em questão, acredita Haddad que tudo, como no teatro, pode ter um recomeço. Afinal, 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”.

Depois de sair do Oficina, o diretor teatral seguiu para Belém, no Pará, onde trabalhou como professor da Escola de Teatro Martins Pena e da Escola de Teatro de FEFIERG. É um momento significativo, pois é um local com forte influência de tradições populares, folclóricas, etc. As experiências adquiridas nesse período foram importantes para a construção de um novo fazer teatral, o qual dizia respeito às práticas populares. A dissertação de Letícia Isnard Graell Reis elucidada isto:

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" (ibid.: 29-30) -, 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>14</sup>.

No ano de 1965, Haddad foi convidado pelo Teatro Universitário Carioca para dirigir *O coronel de Macambira*, de Joaquim Cardoso, no Rio de Janeiro. Desde então, manteve ligação com o cenário artístico dessa cidade. Haddad torna-se um dos fundadores do grupo Comunidade, organizado no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ), e se projeta com o espetáculo *A construção* (1969), de Altimar Pimental, que proporcionou ao autor 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>15</sup>

Assim, é com as experiências com o grupo Comunidade que o dramaturgo começa a instrumentalizar suas críticas às estruturas do teatro tradicional ao iniciar

<sup>14</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.

<sup>15</sup> CARNEIRO, Ana. *Resgatando nossa memória: grupo de teatro Tá Na Rua*. Disponível em: [www.seer.ufu.br/index.php/ouvrouver/artide/viewArticle/31](http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvrouver/artide/viewArticle/31). Acesso: 12 abr. 2008, 15:35.

reflexões acerca do espaço cênico e da relação ator/público. No ano de 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 Feydean<sup>16</sup>.

No ano de 1970, Amir Haddad já tinha uma sólida carreira como dramaturgo. Entretanto, é somente em 1974, no contato com o Teatro Mágico<sup>17</sup>, juntamente com a união “de atores formada por ex-alunos do Conservatório de Teatro e ex-integrantes do grupo Comunidade”<sup>18</sup>, que o dramaturgo realizará a experiência teatral que se tornou o divisor de águas de sua carreira cênica – o *SOMMA ou Os melhores anos de nossas vidas*.

Este espetáculo foi realizado no palco João Caetano, tinha uma estrutura livre e aberta em 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>19</sup> As mudanças estruturais nesse trabalho deram a Haddad a base teórica/prática para a formação de uma nova linguagem cênica, 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>20</sup>.

O espetáculo *SOMMA ou Os melhores anos de nossas vidas* é uma produção que tem no seu âmago o cerne de um processo cultural vivenciado no Brasil do pós-1964, quando é institucionalizada a ditadura militar (1964-1985), conhecida pelas fortes restrições políticas e por uma intensa repressão social e cultural e, ainda, pela censura.

<sup>16</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: 20 set. 2007, 18:30.

<sup>17</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. In: MOREIRA, Jussara Trindade. *op. cit.* p. 23.

<sup>18</sup>CARNEIRO, Ana. Resgatando nossa memória: grupo de teatro Tá Na Rua. Disponível em: [www.seer.ufu.br/index.php/ouvrouver/artide/viewArticle/31](http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvrouver/artide/viewArticle/31). Acesso: 12 abr. 2008, 15:35.

<sup>19</sup> *Idem, ibidem*

<sup>20</sup>REIS, Letícia Isnard Graell, *op. cit.* p. 24.



A intensa efervescência cultural que é remanescente da década de 1950 teve importante representatividade no cenário brasileiro. O cinema novo, o Teatro de Arena, os CPC ligados à UNE, o Teatro Oficina e outros são exemplos dessa explosão artística que se atinham, de modo geral, em pensar a nossa sociedade. No artigo de Sírley Cristina de Oliveira fica visível essa ebulição cultural brasileira:

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>21</sup>.

Sendo assim, apesar do golpe de 1964 e de suas formas de opressão a tudo que julgasse ofensivo à ordem estabelecida, o movimento cultural conseguiu se reorganizar e estabelecer novas formas 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 no jugo do sistema com o advento da indústria cultural. As reações a isso foram diversas. De um lado, artistas e intelectuais se colocavam contra o avanço desse tipo industrial, gerando artes de estilo engajado/militante, e arte “rebelde”, entranhada nas concepções do movimento de contracultura (a busca de um modo alternativo de cultura), o *happening*. De outro lado, era possível identificar setores artísticos que acreditavam nos benefícios da modernização desse setor vanguardista, chegando a acreditar num ideal idílico, em que seria possível “entrar nas estruturas da modernidade conservadora, implantadas após o golpe militar, para poder superá-las e sair delas”<sup>22</sup>.

Esse era o momento de contestação e de busca por novos caminhos. É 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 por essa nova perspectiva estavam fincadas na ruptura com o chamado teatro tradicional burguês, com mudanças na estética teatral que denotavam a insatisfação concreta quanto à própria sociedade capitalista. Afinal, ao

---

<sup>21</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*. N 8. Canoas: Ed. Da ULBRA, jan/jun. 2006, p. 28.

<sup>22</sup>RIDENTI, Marcelo Siqueira. *O fantasma da revolução brasileira*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993, p. 82-96.

colocar este tipo de teatro em xeque e propor novas alternativas cênicas, questionam-se também as próprias propostas tradicionais pautadas na sociedade vigente.

*SOMMA* ou *Os melhores anos de nossas vidas* foi um exemplo ímpar dessa tentativa de romper com o tradicional. Primeiro, porque não tinha um texto certo, uma vez que o roteiro era composto pela colagem de vários textos, que alteravam a ordem de apresentação a cada espetáculo (o que havia de fixo era o enredo, mas como ele seria encenado, em qual ordem, só se estabelecia no momento da apresentação; com isso, era trabalhada a improvisação). Era uma criação mais dinâmica e colaborativa<sup>23</sup>. Os espectadores eram colocados no mesmo espaço físico (o palco) que os atores, quebrando a clivagem público/espetáculo.

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>24</sup>; *O tango*, de Slawomir Mrozc (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 Altimar 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>25</sup>.

A linguagem inaugural do *SOMMA* trouxe uma polêmica que repercutiu no meio artístico e jornalístico, visto que vários críticos de teatro se puseram a tecer considerações sobre esta linguagem. A monografia de Alexandre Souza Santini Rodrigues faz um importante levantamento de textos da época que se atêm a essa questão. Podemos citar, por exemplo, a crítica de Yan Michalski<sup>26</sup>:

---

<sup>23</sup>A partir de Góes, a respeito da criação coletiva do Tá na Rua, é possível compreender que este processo se pauta no comprometimento ideológico do grupo, ressaltando o caráter popular de sua linguagem. In: GÓES, Antônio Lauro de Oliveira. *A criação coletiva: Grupo Tá na Rua*. Rio de Janeiro, 1983. Dissertação (Mestrado em Comunicação): Faculdade de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1983.

<sup>24</sup> As datas em parênteses mostram as peças e os anos em que estas foram dirigidas por Amir Haddad.

<sup>25</sup>MOREIRA, Jussara Trindade, *op. cit.*, p. 38

<sup>26</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 –82) e coordenador dos cursos da Casa de Artes de Laranjeiras (CAL).

“Venha somar, não conferir”: o *slogan* de lançamento de *SOMMA ou Os melhores anos de nossas vidas* é uma sutil e ingênua chantagem emocional, que pretende de antemão imputar ao espectador a culpa pelas eventuais restrições que este possa vir a levantar a respeito do trabalho do jovem grupo liderado por Amir Haddad: se não gostar, é porque não soube ver com a atitude certa.<sup>27</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 não inclui o espectador na sua equação criativa, e sim esgota-se no circuito fechado da própria equipe que participa do processo<sup>28</sup>.

É possível perceber claramente a estranheza que a nova linguagem trabalhada por Amir Haddad e o Teatro Mágico causava entre muitos críticos. Uma arte que tinha como premissa a desconstrução causava perplexidade e incompreensão para com os objetivos reais daquela apresentação. Objetivos estes que estão no âmago da elaboração de um original modo de encenação, diverso daquele pré-estabelecido e fincado nos moldes do palco italiano.

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. Em contrapartida, a utilização desse tipo de palco facilitou a expansão de uma hierarquização social nesses espaços, com a diferenciação de lugares, selecionando os espectadores de acordo com a sua classe social<sup>29</sup>.

Para pensar a questão do espaço físico do teatro podemos ressaltar as importantes exposições do autor Sabáto Magaldi em suas discussões sobre como foram construídos os espaços físicos próprios às apresentações, e como estes eram utilizados conforme as necessidades de cada momento histórico. O autor realiza, ainda, um pequeno panorama, partindo desde a Grécia antiga e chegando até as discussões sobre os espaços físicos comuns ao período contemporâneo. Permeando essa explanação,

---

<sup>27</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.

<sup>28</sup> *Idem, ibidem*.

<sup>29</sup> CARNEIRO, Ana Maria Pacheco, *op. cit.*, p. 96.

Magaldi faz uma análise sobre como esses espaços serviram como fins de diferenciações sociais. Para isso, ressalta, principalmente nas arquiteturas italianas e nos teatros elisabetanos do período moderno, a elitização destes tipos de espetáculos teatrais fechados<sup>30</sup>, realizando considerações importantes sobre a relação entre público, ator e o espaço.

Nesse espaço físico/material é claramente diferenciado o ambiente. O ator é posicionado no centro da ação. Também, nessa arquitetura, é delimitado o local próprio do espectador como aquele que vê o espetáculo, não aquele que o faz. Paralelamente a essa bipartição entre público e ator, há também as subdivisões dentro da própria noção de público, numa concepção burguesa de diferenciação social de acordo com a melhoria do local dentro do teatro. Quebrar essa ordem é pensar também na inserção democrática do público no teatro.

O rompimento com essa clivagem ator-público trazida na proposta do *SOMMA* 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, Altimar 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 baratinação total. Ou então, quem sabe, esteja num tal grau de pureza que essas exigências de coerência, de um fio lógico, sejam frutos de uma cultura errada, cheia de preconceitos... Não acredito<sup>31</sup>.

Este trecho expressa bem essa discussão sobre a ideia de democratização do fazer teatro. Traz à luz o debate muito acentuado, não só no Brasil, mas em todo o mundo. O público deve ou não ser ativo nas produções cênicas? Nesse sentido, há de se observar o importante trabalho desenvolvido pelo dramaturgo alemão Bertolt Brecht

<sup>30</sup> MAGALDI, Sábato. *Iniciação ao teatro*. São Paulo: Burity, 1965, p. 52 - 56.

<sup>31</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.

(1898-1956), que vê o teatro como uma ação política acerca da realidade, acreditando que a arte deveria 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. De linhagem claramente marxista, usou o materialismo dialético para elaborar uma nova linguagem que tinha forte cunho político. Brecht delinea um teatro épico de caráter didático, narrativo e descritivo, cuja temática aborda as questões sociais de maneira dialética e materialista<sup>32</sup>.

Essa influência teórica do marxismo dialético aflora claramente na linguagem artística elaborada por Amir Haddad, e começa a delinear-se com mais ênfase no trabalho desenvolvido com o *SOMMA*. Segundo o próprio dramaturgo, em entrevista à Lidia Kosovski:

(...) Ter a coragem de admitir que o Teatro pode ser um produto de classe, utilizado por essa classe para manter o seu poder e essa dominação, mesmo que esteja com uma mensagem libertária. Finalmente o que impera e o que determina a mensagem final é a maneira como é produzido, a forma dele, que vem da ideologia. A ideologia é que organiza, se a ideologia tem um sistema piramidal, produz o dinheiro e os afetos da mesma maneira. Então é ideológica a forma de produção, então para a gente fazer um teatro independente, a gente tem que mudar a forma de produção do espetáculo, e o acréscimo que a gente traz, eu trago, eu penso, e que a minha teoria traz é que a produção dos afetos também é ideológica e tem que ser mexida. Então internamente, as relações que se estabelecem dentro de um coletivo que está produzindo um trabalho de natureza artística, que se chama Teatro, a posição dos atores dentro desse coletivo tem a ver com o produto final.<sup>33</sup>

Nesse trecho, quando Haddad ressalta a importância de se mudar a estrutura cênica para verdadeiramente construir um teatro livre das amarras ideológicas do sistema burguês, ficam explícitas as influências teóricas do materialismo marxista. E com certeza o clímax dessa libertação total está na saída para as ruas. Assim, a proximidade com os trabalhos do dramaturgo marxista Brecht é inegável.

Brecht buscou elaborar um estilo teatral que se preocupou em estabelecer uma relação de diálogo com seu público. “Brecht era marxista: por isso, para ele, uma peça

---

<sup>32</sup>BADER, Wolfgang. Brecht no Brasil, um projeto vivo. In: BADER, Wolfgang (org.). *Brecht no Brasil: experiências e influências*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987, p. 11-21.

<sup>33</sup> KOSOVSKI, Lidia. Entrevista com Amir Haddad. 1990, acervo Tá na Rua. Grifos do autor.

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>34</sup>. Nesse sentido, o dramaturgo alemão pensou no público de espectadores ativos, ou seja, aquele espectador que reconhece no espetáculo a sua realidade e, a partir disso, é levado a pensar criticamente seu cotidiano.

A justaposição de dois universos (real e fictício) produz igualmente outros efeitos agressivos: *o espectador vivencia a ficção e incorpora elementos da ficção*. O espectador, que é homem real e vivo, assume como realidade e como vida o que se lhe apresenta na obra de arte como arte: *osmosis estética*<sup>35</sup>.

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 no palco, 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

<sup>34</sup>BOAL, Augusto. *Teatro do oprimido: e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980, p. 110.

<sup>35</sup>*Idem e ibidem*, p. 117. Grifos do autor.

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 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>36</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, a ordem era a “palavra do dia”. Tudo que se rebelasse contra o conceito de ordem, mesmo que fosse no palco, era considerado subversivo.

Segundo a Coluna *Periscópio*, do *Diário de Notícias* de 11 de julho de 1974:

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>37</sup>.

<sup>36</sup> REBELLO, Ângela. *apud*. MOREIRA, Jussara Trindade, *op. cit.*, p.40.

<sup>37</sup> Coluna *Periscópio*, do *Diário de Notícias*, 11/ 07/74. In: RODRIGUES, Alexandre de Souza Santini, *op. cit.*, Anexo B, p. 6.

A liberdade do enredo, a dinâmica da apresentação, a democratização na 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 optou-se pela suspensão do espetáculo. Entretanto, a permanência de alguns desses atores junto a Amir Haddad com o intuito de compreender os motivos e/ou razões que determinaram a interrupção das apresentações deu origem à formação do Grupo Niterói.

### 1.2- O Grupo Niterói: a origem da linguagem atorial

Entender o Grupo Niterói é importante para compreender as influências teóricas na composição do fazer teatral realizado pelo Tá na Rua, haja vista que muitos dos componentes do Grupo Niterói passaram posteriormente a fazer parte do Tá na Rua em 1980, quando este se formou. Em 1974 nasce o Grupo Niterói, trabalhando com uma pesquisa coletiva sobre a peça *Morrer pela Pátria*, de Carlos Cavaco (1936). Amir Haddad considera, na obra acima mencionada, que o trabalho de reflexão realizado pelo Niterói é fruto do momento histórico vivenciado no Brasil, ressaltando que

O trabalho do grupo foi um filho do governo do ditador Médici, “nasceu da busca de uma compreensão mais profunda do que se passava na sociedade sob a ditadura, com espetáculos censurados e com produções alternativas que se multiplicavam como forma de resistência a um sistema que nos oprimia”.<sup>38</sup>

O Grupo Niterói se reunia no Diretório Central dos Estudantes da Universidade Federal Fluminense – o DCE da UFF. A dissertação de Jussara Trindade Moreira indica caminhos importantes para refletir sobre esse momento de estudo teatral quase que sociológico e psicológico da sociedade brasileira.

A necessidade de compreender a realidade brasileira, discutir o poder e o autoritarismo de que haviam sido vítimas naquele momento, estabeleceu um fio condutor para o entendimento daqueles fatores repressivos, atuantes não só na organização política do país como um todo, mas também nos cidadãos, artistas ou não, afetando individualmente seus corpos e suas relações humanas. Realizando um

<sup>38</sup>HADDAD, Amir. *Apud*: MOREIRA, Jussara Trindade. *Op.cit.* p. 116



verdadeiro “mergulho” nas matrizes conceituais geradoras da sociedade brasileira, os atores iniciaram um estudo com o texto dramático *Morrer pela pátria*, de Carlos Cavaco (1936). Nesse período, eles procuravam discutir textos, dramáticos ou não, que iluminassem os processos ideológicos, presentes na sociedade, que se expressavam na defesa de certos valores nacionais muito exaltados naquele momento, como “Deus”, “Pátria” e “Família”<sup>39</sup>.

Entre 1974 e 1979, o então Grupo Niterói manteve-se submerso, pensando o contexto político-cultural no qual estava inserido. Com base nessa reflexão, o grupo realizou uma pesquisa que deu origem a um modo teatral aberto. Devido ao período de censura, o Grupo Niterói procurou fazer um estudo a partir de um texto com conteúdo de direita, no caso, a peça de Carlos Cavaco *Morrer pela pátria*, (publicada em 1936)<sup>40</sup>. Segundo Carneiro,

O texto de Cavaco, verdadeiro panfleto de direita, escrito um ano após a Intentona Comunista (1935), colocava na boca dos personagens e em suas ações todos os valores morais, sociais, políticos e culturais que informam essa visão de mundo. Levado pela necessidade de compreender profundamente a realidade que o cerca, na vigência de um governo autoritário, foi por meio desse texto que o Grupo Niterói estabeleceu o eixo de sua pesquisa de linguagem numa discussão sobre o poder, autoritarismo, a dualidade da dominação política que regia o país naquele período, como no nível da formação estrutural das pessoas – atuando em seus afetos, seus corpos e seus movimentos, por meio do pensamento ideológico que permeia a educação e a socialização – e, finalmente, em suas relações com os processos produtivos, criativos e econômicos.<sup>41</sup>

Deste modo, buscaram representar esta peça com um sentido irônico e, para isso, construíram uma elocução livre e dinâmica. Era a tentativa de trabalhar no ator um distanciamento para com as personagens. Para isso, estas foram executadas em terceira pessoa, possibilitando transparecer um olhar crítico para com o texto. No início, não havia intenção de apresentar a peça, mas devido ao bom desempenho dos estudos cênicos, em abril de 1983 aconteceu a primeira montagem exibida oficialmente pela companhia teatral.

A peça *Morrer pela pátria* foi escrita pelo jornalista gaúcho Carlos Cavaco, morto na década de 1960. Foi sócio-fundador da SBAT, tendo escrito outros textos

<sup>39</sup> MOREIRA, Jussara Trindade, *op. cit.*, p.

<sup>40</sup> CAVACO, Carlos. *Morrer pela pátria*. Rio de Janeiro: J. de Velle, 1936.

<sup>41</sup> CARNEIRO, Ana. Resgatando nossa memória: grupo de teatro Tá Na Rua. Disponível em: [www.seer.ufu.br/index.php/ouvrouver/artide/viewArticle/31](http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvrouver/artide/viewArticle/31). Acesso: 12 abr. 2008, 15:35.

políticos, entre os quais um sobre Duque de Caxias. A peça foi descoberta por Amir Haddad através de um ex-aluno num sebo carioca no ano de 1972.<sup>42</sup>

O texto é ambientado na cidade do Rio de Janeiro na década 1930, pautado na chamada “Intentona Comunista”, e retoma principalmente a ideologia integralista anticomunista, de extremado patriotismo e forte aproximação com setores da Igreja Católica. O artigo *Civil Espanhola no Brasil. “Morrer pela pátria”: socialismo/comunismo versus fascismo/integralismo no Brasil*, dos autores Gisálio Siqueira Filho e Gislene Neder, delimitam bem os temas tratados na peça.

O diálogo entre Roberto e Edmundo aborda os temas candentes da década de 1930, tais 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>43</sup>.

Nesse trecho são notórias as contraposições que permeiam todas as discussões presentes nos diálogos das personagens. A oposição *socialismo x integralismo* e a vitória deste último no texto são evidenciados pela imagem de sociedade na qual estavam assentados os parâmetros nacionais. Um Brasil cercado por um tradicionalismo que resguarda o amor à pátria, à família e a Deus.

O intuito desse caráter dicotômico da peça, similar ao próprio discurso propagado pela Ditadura do pós-1964, é legitimar seu governo. O texto teatral elege como herói um militar chefe de família, vinculando o conceito de família como célula básica da sociedade, de forma a demonstrar um conteúdo que converge com os interesses de manutenção do poder. Desse modo, a forma como foi trabalhado esse texto teatral é o ponto fundamental para compreendermos a crítica consciente que o grupo realiza acerca do processo político vivenciado. Assim, de acordo com Amir Haddad:

A tentativa de elaborar um espetáculo sobre esse texto de pensamento fascista, autoritário, no qual ficasse claro que nós não éramos fascistas, levou-nos a mergulhar em verdadeiro estudo arqueológico sobre a formação social brasileira, buscando o profundo entendimento dos valores ali defendidos: Deus, Pátria e Família - fortemente

<sup>42</sup> Informações recolhidas no acervo do Tá Na Rua.

<sup>43</sup> FILHO, Gisálio Cerqueira e NEDER, Gislene. Ecos da Segunda República e da Guerra Civil Espanhola no Brasil. “Morrer pela pátria”: socialismo/comunismo versus fascismo/integralismo no Brasil. Disponível em: [http://www.historia.uff.br/tempo/artigos\\_livres/artg8-5.pdf](http://www.historia.uff.br/tempo/artigos_livres/artg8-5.pdf). Acessado em: 25 abr. 2008, 11:25.

arraigados na formação de nosso povo – a entrar em contato com nossas contradições e a realizar um longo e profundo trabalho de remoção das identificações<sup>44</sup>.

Dessa maneira, é necessário pensarmos na construção linguística que o grupo elaborou, e com isso compreender o raciocínio crítico deste. O Grupo Niterói desenvolve meios para realizar um afastamento entre o ator e a personagem, produzindo, assim, um efeito analítico sobre aquilo que se propõe a interpretar. Nessa direção, é possível percebermos uma aproximação com a teoria de Bertolt Brecht<sup>45</sup>. O próprio Amir Haddad declara:

Eu costumo dizer que todos nós, queiramos ou não, somos pós-brechtianos; a gente conheça ou não Brecht, é pós-brechtiniano. Não importa a observação que você tenha [...], já há comportamentos que a gente usa normalmente em cena, que [...] nascem da inquietação brechtiana<sup>46</sup>.

O Brasil, desde a década de 1940, recebe uma forte influência dos trabalhos de Brecht. A partir das considerações de Wolfgang Bader, é possível considerarmos que as teorias brechtianas encontraram três caminhos principais para entrar em nosso país. O primeiro percurso a ser destacado foram as traduções francesas utilizadas pelos escritores modernistas, que apresentavam o autor por meio de poemas e teses teóricas; o segundo modo deu-se a partir da imigração para o Brasil de alemães exilados nos anos 40 devido à II Guerra Mundial; a terceira maneira de acesso às obras brechtianas foi por meio do contato direto estabelecido por profissionais do teatro brasileiro com as peças de Brecht em viagens à Europa<sup>47</sup>. De acordo com Wolfgang Bader, “o Brasil selecionou de todos os aspectos da obra de Brecht principalmente o aspecto teatral e buscou a realização dessa preferência no evento social e imediato que é a encenação pública.”<sup>48</sup>

É nesse sentido que o dramaturgo alemão Brecht trará uma importante contribuição para as pesquisas teatrais do Grupo Niterói. O autor Sábato Magaldi discorre sobre a teoria brechtiana, considerando que:

---

<sup>44</sup> HADDAD, Amir. O teatro e a cidade, o ator e o cidadão. In: CARNEIRO, Ana. TELLES, Narciso (orgs.). *Teatro de rua: olhares e perspectivas*. Rio de Janeiro: E-papers Serviços Editoriais LTDA, 2005, 65.

<sup>45</sup> *Idem, ibidem*, p. 66.

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

<sup>47</sup> BADER, Wolfgang. *Op. cit.*, p. 14.

<sup>48</sup> *Idem e ibidem*, p. 18.

Mostrar a personagem e não “encarná-la”, eis o lema brechtiano para o ator. Estão implicadas aí as premissas didáticas do teórico: o teatro é um dos instrumentos da revolução. Importa, em cada situação, isolar o *gestus* social, aquele ensinamento preciso que dá a medida dialética da história. Se o ator se confundisse mediunicamente com a personagem, manteria a atmosfera ilusória do espetáculo, prejudicando a instauração da consciência revolucionária<sup>49</sup>.

Entender esse método de afastamento permitiu aos atores compor as suas personagens de maneira consciente e crítica. Todo esse intenso esforço, que buscou utilizar-se da representação dramática para refletir sobre a realidade vivida pelos seus contemporâneos, deu origem a uma inovadora forma teatral, ou melhor, a uma construção disforme de dramatização. Foram essas importantes pesquisas do Grupo Niterói sobre a formação atorial, edificando uma visão política e ideológica de ação, que deram base para a estruturação do teatro de rua que seria elaborado posteriormente.

A reflexão a partir de um texto completamente integralista, de cunho “de direita”, permitiu, paradoxalmente, a composição de um estudo analítico acerca da realidade social por meio de uma analogia com o momento vivenciado no Brasil. Essa reflexão colaborou também para a construção de uma linguagem *atorial* que rompesse com o teatro oficial, de acordo com a própria tendência da contracultura. Ana Maria Pacheco Carneiro destaca a importância desse texto para pensar nessa nova linguagem:

Ironicamente, foi no mergulho sobre *Morrer pela pátria* - um texto dramático, que atende às mais exigentes estruturas tidas como aristotélicas de unidade, tempo e ação – que o Grupo de Niterói procura estabelecer, pela busca de épico, uma linguagem atorial que refletisse uma nova postura, uma outra visão de mundo. Busca que evidencia a influência de Brecht, cujas idéias, juntamente com as de Stanislavki e Grotowski, permeavam intensamente o teatro brasileiro naquele período e cujas investigações serão fonte de referência permanente para o trabalho do grupo, atuando não como um modelo a ser seguido, mas como informações que ressoavam no pensamento daquele coletivo, explicando algumas das questões e ajudando a ir adiante em suas pesquisas: a caminhar em direção a uma representação sem a “quarta parede”, a um ator que apresentasse texto em vez de representá-lo, que trabalhasse na terceira pessoa, com distanciamento crítico do personagem<sup>50</sup>.

O trabalho com a peça *Morrer pela pátria* (Cavaco, 1937) forneceu elementos substanciais para o grupo estabelecer reflexões importantes sobre o momento ditatorial

<sup>49</sup> MAGALDI, Sábado. *Op. cit.*, p. 32.

<sup>50</sup> CARNEIRO, Ana Maria Pacheco, *op. cit.*, p. 224. Grifos da autora.

que o país vivia. Nesse sentido, há de se observar uma reflexão politizada acerca da realidade, o que aproxima esse grupo ainda mais do meio de elaboração cênica realizado por Bertolt Brecht.

Foram vários meses de reflexões e leituras da peça, mas é somente em 1980 que o Grupo Niterói começa a organizar a montagem do texto<sup>51</sup>. Contudo, devido a vários fatores e discordâncias internas, quando o grupo chega ao fim do trabalho restam apenas “Ana Carneiro, Artur Faria, Betina Waissman e Amir Haddad. A esse núcleo vêm agregar-se Ricardo Pavão, que participara de *Somma*, e José Carlos Gondim”<sup>52</sup>. Um ano antes, Amir Haddad<sup>53</sup> ministrava um curso no Teatro dos Quatro, no qual pôde utilizar os materiais já desenvolvidos pelo grupo. De acordo com Jussara Trindade Moreira,

A culminância do curso em questão – uma adaptação do cordel *A revolta de São Jorge contra os invasores da lua*, de Erotildes Miranda dos Santos – foi realizada não no palco do Teatro dos Quatro, mas no espaço da galeria do *Shopping Center* da Gávea, já indicando o futuro caminho daquele coletivo<sup>54</sup>.

Com o encerramento desse curso no Teatro dos Quatro, Haddad e parte dos participantes firmaram um convênio com a prefeitura da cidade do Rio de Janeiro para realizar algumas apresentações nos espaços abertos das ruas e praças, dando origem ao *Têve na Rua*.

Este grupo contava com toda a experiência cênica adquirida por Amir Haddad ao longo de sua carreira profissional. No entanto, deparou-se com inovações, principalmente por ter inaugurado um novo espaço de apresentações – as áreas públicas –, elaborando uma linguagem aberta ao trabalhar com textos. Utilizavam o cordel, influência do teatro do *Grupo de Teatro Livre da Bahia*, e algumas músicas do cancionário popular. Material esse doado ao *Grupo Niterói* por Orlando Senna, cineasta, amigo de Amir Haddad, que participou do *Grupo de Teatro Livre da Bahia*, em Salvador (1968), e que o enviara ao grupo por considerá-lo bastante rico e interessante para a pesquisa em andamento<sup>55</sup>.

---

<sup>51</sup> Relatórios do histórico do Tá Na Rua – acervo TRN, Rio de Janeiro.

<sup>52</sup> MOREIRA, Jussara Trindade, *op. cit.*, p. 28.

<sup>53</sup> É importante deixar claro que Amir Haddad, coordenador dos trabalhos do Grupo Niterói, continuou realizando atividades paralelas no período de vigência desse grupo. Mesmo com a formação do Tá na Rua (de 1980 aos dias atuais), o dramaturgo tem compromissos artísticos que transcendem os limites do TNR.

<sup>54</sup> MOREIRA, Jussara Trindade, *op. cit.*, p. 28.

<sup>55</sup> Esses cordéis foram teatralizados pelo diretor do grupo baiano, João Augusto Azevedo, em 1977 *In: CARNEIRO, Ana Maria Pacheco. op. cit. p. 231.*

Em abril de 1980, o fim do Grupo de Niterói e o início do grupo Têve na Rua tinham um ponto de ligação, a figura de Amir Haddad, fato que possibilitou a aglutinação dos dois grupos, unindo a teoria material do primeiro com a prática desenvolvida pelo segundo não só nas oficinas, mas também nas apresentações em ruas e praças. Devido ao predomínio das apresentações em espaços abertos, o nome escolhido foi Tá na Rua <sup>56</sup>.

---

<sup>56</sup>Ver em CARNEIRO, Ana Maria Pacheco. *op. cit.* p. 233-234.

## Capítulo 2:

### *A peça Morrer pela pátria: do autor às personagens*

#### 2.1- Carlos Cavaco: o autor e suas contradições

Com o objetivo de compreender os estudos acerca da peça *Morrer pela pátria* na interpretação do Grupo Niterói, neste capítulo realizarei uma análise mais aprofundada sobre este texto. O intuito, nesta parte, é pensar o texto em seu momento de produção. Para tanto, de início é necessário pensar o próprio autor, afinal, para se ter uma reflexão histórica contundente sobre qualquer texto, é importante nos atermos ao autor e seu tempo para podermos ampliar o olhar sobre esse documento. Segundo João das Neves, na obra *Análise do texto teatral*,

Mas voltemos ao ponto inicial: o que é um texto teatral? Antes de mais nada, uma obra de arte. E, como obra de arte, suscita, ao primeiro contato, inúmeras emoções, frequentemente contraditórias. Mas essas emoções, por contraditórias que sejam, significam o primeiro passo para a percepção do caráter 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 a que ela emprestou sua intuição, sua experiência de vida, suas observações: que nela imprimiu sua visão de mundo<sup>57</sup>.

Sendo assim, o ponto de partida para tentar analisar *Morrer pela pátria* será o seu criador, Carlos Cavaco. Este nasceu em 18 de setembro de 1878, na cidade de Santana do Livramento, na divisa do Rio Grande do Sul com o Uruguai. Seu pai, Custódio Carlos de Araújo, participou dos “voluntários da Pátria” na Guerra do Paraguai e durante o conflito foi ajudante de campo de Duque de Caxias, colecionando condecorações por atos de bravura e alcançando diversos postos na hierarquia militar.<sup>58</sup> Não é difícil perceber que Carlos Cavaco possui em sua história familiar uma grande influência do setor militar, desenvolvendo uma verdadeira veneração pela figura

<sup>57</sup> NEVES, João das. *Análise do texto teatral*. Rio de Janeiro: INACEN, 1987, p.8.

<sup>58</sup> SCHMIDT, Benito Bisso. O patriarca e o tribuno: caminhos, encruzilhadas, viagens e pontes de dois líderes socialistas – Francisco Xavier da Costa (187?-1934) e Carlos Cavaco (1878-1961), 2002. Tese (doutorado), Campinas, Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. 2002, p. 53.

paterna. Em uma de suas peças, *Caxias*, escreveu uma dedicatória demonstrando todo o seu orgulho para com o pai.

Meu Pai: presto-te aqui, neste livro onde procuro realçar a vida honrada e gloriosa do grande Caxias, uma homenagem de amor, de admiração e de respeito. (...) Orgulhoso de ti, meu pai, encho esta página com o teu nome que não cesso de formar com mais belas estrelas do céu brasileiro<sup>59</sup>.

Como já percebemos, desde a infância os padrões de vida militar estiveram presentes na vida de Carlos Cavaco, o que causou neste uma verdadeira admiração pelas patentes militares. Mas foi a partir da morte de seu pai que Cavaco confrontou-se com a pobreza, o que lhe obrigou a lutar pela sobrevivência. Presenciou sua mãe, Rosa Soares de Araújo, e suas irmãs, Rosa, Rosina, Magdalena, Matilde e Amanda se dedicarem à costura para conseguirem o sustento da família.<sup>60</sup>

Tendo como base toda essa herança familiar, segundo Schmidt as obras de Cavaco apresentam um perfil delineado de acordo com o gênero, que era característica própria da sociedade em que viveu.

Em tal partilha os homens eram associados à força e à coragem, cabendo a eles o papel ativo, a tomada das decisões, a vida pública. Às mulheres estavam reservadas a resignação, a aceitação, o apoio às atitudes do marido e os cuidados com o lar e com os filhos<sup>61</sup>.

Cavaco inicia suas experiências na lutas políticas aproximadamente com 15 anos de idade, quando participa da Coluna Maragata durante a Revolução Federalista (1893-95). Este foi um conflito sangrento ocorrido no Rio Grande do Sul, conhecido como a “Revolução da Degola”, tal era a sua agressividade.<sup>62</sup> O autor sempre esteve muito familiarizado com os conflitos militares, afinal, residia em cidade fronteira, num momento em que os limites entre os países latino-americanos ainda não estavam bem definidos. Eram rotineiras as negociais diplomáticas e os conflitos militares; estes foram ressaltados por Schmidt quanto à cultura local:

<sup>59</sup> CAVACO, Carlos, *apud*: SCHMIDT, Benito Bisso. *Op. cit.* p. 54.

<sup>60</sup> *Idem*, p.55.

<sup>61</sup> *Idem e ibidem*, p. 54.

<sup>62</sup> *Carlos Cavaco*. Academia brasileira de poesia, casa de Raul de Leoni. Disponível no: [http://www.rauldeleoni.org/patrono\\_carlos\\_cavaco.html](http://www.rauldeleoni.org/patrono_carlos_cavaco.html). Acessado em 28/7/2009.



Reunidos em rodas de chimarrão, esses homens, muitos deles soldados nas inúmeras batalhas travadas na fronteira, exibiam a macheza de seus rebentos, recriminando-os quando não conseguiam executar as façanhas prometidas. Naquele contexto tornar-se homem era tornar-se macho, ou seja, demonstrar força e coragem em rituais de iniciação pública e lúdica<sup>63</sup>.

Criado nesse ambiente, era natural que Carlos Cavaco tenha trilhado o caminho militar. Mas mais que participar do espaço militarizado dos conflitos políticos, Cavaco desenvolve o talento da escrita; autor de várias obras, reuniu as influências de âmbito militar juntamente com as novas tendências de sua geração, classificado no gênero romântico regionalista da literatura brasileira, escrevendo sobre o amor romântico idealizado. Ainda jovem passa um tempo no Rio de Janeiro, onde desfruta da boemia noturna da capital, indo ao encontro das ideias de livre pensamento, socialismo, anticlericalismo e maçonaria. Todas essas correntes teóricas perpassam pela sua vida, delineando o perfil de suas obras.<sup>64</sup>

A partir de 1906, quando se muda para Porto Alegre, inicia-se uma fase engajada do autor, com participação direta no movimento operário. Segundo Schmidt, Carlos Cavaco trazia consigo experiências, projetos e sentimentos que, potencialmente, o aproximavam dos ideais socialistas, como a vivência da pobreza e das privações na infância, a participação na Revolução Federalista e no Exército.<sup>65</sup>

O partido operário gaúcho, do qual Cavaco é um dos líderes, se pauta em importantes teorias científicas com cerne no evolucionismo. Segundo Schimidt, no artigo intitulado: O Deus do progresso: a difusão do cientificismo no movimento operário gaúcho da I República

O último ponto que gostaria de abordar neste artigo diz respeito à influência que as idéias científicas tiveram na atuação das lideranças do movimento operário rio-grandense. No âmbito da social-democracia, embora seja possível encontrar eventualmente discursos revolucionários verifica-se a predominância de práticas que buscavam uma reforma gradativa da sociedade burguesa existente: a organização de associações operárias objetivando a conquista de benefícios para os trabalhadores (jornada de 8 horas, tribunais de arbítrio para resolver as contendas entre patrões e empregados, etc.); a formação de um partido socialista visando à conquista do poder político e uma série de

---

<sup>63</sup>SCHMIDT, Benito Bisso. *Op. cit.*, p. 60.

<sup>64</sup> *Idem e ibidem*, p. 74-77.

<sup>65</sup> *Idem e ibidem*, p. 78.

medidas para promover a “*elevação cultural do proletariado*” (escolas, bibliotecas, imprensa, teatro, etc.). Este gradualismo, inspirado pelo Partido Social Democrata alemão e pelas idéias de pensadores como o francês Benoît Malon, era justificado através das teorias evolucionistas.<sup>66</sup>

Carlos Cavaco torna-se um militante ativo do movimento gaúcho, indo às ruas protestar em greves gerais e reivindicar jornadas de trabalho de 8 horas. Na ocasião da “Revolução de 30” apoia o projeto do Estado Novo, vislumbrando neste a possibilidade real de uma melhoria da sociedade brasileira a partir dos preceitos cientificistas que tanto prezava. Cavaco utiliza sua influência no movimento operário gaúcho para atrair os trabalhadores para a política sindical varguista. É claro que esse redirecionamento político irá marcar profundamente a sua produção artística. Esses novos contornos e interesses são acentuados na peça *Morrer pela Pátria*.

## 2.2- A peça e suas possíveis leituras

Aprofundando as análises acerca da peça, é importante destacar os discursos que perpassam no texto e suas possíveis leituras, deste modo, podemos retomar as contribuições de Roger Chartier em seus estudos sobre a técnica da leitura. Segundo ele, ao escrever um livro o seu autor está incorporando o papel de um produtor cultural. Isto todos reconhecem. Porém, ao ler este livro, um leitor comum também está produzindo cultura. Para Chartier, a leitura também é uma prática criadora – tão importante quanto o gesto da escritura do livro. Pode-se dizer, ainda, que cada leitor recria o texto original de uma nova maneira – isto de acordo com os seus âmbitos de “competência textual” e com as suas especificidades (inclusive a sua capacidade de comparar o texto com outros que leu, e que podem não ter sido previstos ou sequer conhecidos pelo autor do texto original que está se prestando à leitura).<sup>67</sup> Sendo assim, pretendo delinear primeiro os discursos e *representações* construídos por Carlos Cavaco em sua peça *Morrer pela Pátria* em 1937, e depois procurar as reelaborações e *apropriações* na prática de leituras interpretativas realizadas sobre o texto pelo Grupo Niterói na década de 1970.

---

<sup>66</sup>SCHMIDT, Benito Bisso. O Deus do progresso: a difusão do cientificismo no movimento operário gaúcho da I República. Disponível em [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-01882001000200006](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882001000200006). Acessado em: 20/06/2008. p. 35.

<sup>67</sup>CHARTIER, Roger. *A história cultural. Op. cit.*

Na peça *Morrer pela pátria* a construção das personagens se baseia muito na própria composição do ambiente. O espaço familiar burguês salientado no texto será de fundamental importância para se destacar o caráter direitista da peça. Assim, o ambiente familiar é o cenário para um conflito entre irmãos que na verdade reflete um conflito sócio-político da década de 1930 no Brasil. Na discussão acerca da literatura produzida pelo governo estado-novista, há o intuito de construir uma “literatura nacional” sem “rancor”, que abarcasse a todos. Segundo a autora Kátia Rodrigues Paranhos:

Escrita em três atos, a ação se desenrola no ambiente doméstico de uma casa de família pequeno-burguesa, tendo como cenário político-ideológico não só a radicalização política da década de 1930, mas também a preparação da insurreição de 1935, na qual o Partido Comunista Brasileiro teve ativa participação. São notórias as contraposições que permeiam todas as discussões presentes nos diálogos dos personagens. A oposição socialismo/comunismo x integralismo e a vitória deste último no texto são evidenciadas com a imagem de uma sociedade na qual estavam assentados os parâmetros nacionais: um Brasil cercado por um tradicionalismo que resguarda o amor à pátria, à família e a Deus.<sup>68</sup>

No decorrer dos três atos é mostrado o drama de uma família dividida por perspectivas ideológicas distintas em que os dois irmãos, Roberto, com 30 anos, militar e herói da família; e Edmundo, com 25 anos, são simpatizantes do ideal comunista. A mãe, Martha, de 50 anos, é o ponto em que se potencializa esse confronto latente de ideais. O primeiro ato é a apresentação do conflito, dos rumores de uma rebelião. Os comunistas estariam preparando uma ofensiva “revolucionária”. O choque entre as forças armadas e os rebeldes parecia inevitável. E a tensão entre os irmãos também era nítida.

Além das personagens principais (os dois irmãos) que materializavam o conflito ideológico e político que perpassava no âmago da peça, e da mãe que representava a tentativa de sanar esses embates, há de se ressaltar também a figura da jovem Sônia, a noiva de Roberto, que demonstrava grande preocupação com o impasse entre os irmãos.

---

<sup>68</sup> PARANHOS, Kátia Rodrigues. Por uma literatura sem rancor: a “literatura proletária” estado-novista. In: PONTES JR, Geraldo e PEREIRA, Victor Hugo Adler. *O velho, o novo, o reciclável Estado Novo*. Rio de Janeiro: De Letras, 2008, p. 72.

É importante destacar também a figura de Sebastião, o criado da casa, que simbolizava a imagem do patriotismo brasileiro. Tanta era a sua devoção à pátria que decide se preparar para a batalha contra os comunistas juntamente com o seu papagaio, a quem tenta ensinar a cantar o Hino Nacional. É nesse clima que finaliza o primeiro ato.

O segundo ato mostra Roberto na expectativa de ser chamado para entrar na batalha. Paralelamente, aponta Edmundo sendo procurado por “amigos” comunistas e convocado para a luta. O combate então se inicia, os tiros são ouvidos, todos se apavoram, e Roberto finalmente é convocado e sua mãe o apoia, dizendo-lhe que é uma mãe brasileira. O criado Sebastião, nesse ato, é apresentado saindo para ir para a batalha armada em favor da pátria e na defesa da ordem. É em meio ao clima de confronto armado que termina este ato.

No terceiro ato, Dona Marta explica a Sônia a importância de Roberto ir à luta, pois segundo ela a ameaça era geral e atingia a todos. Edmundo se encontra desorientado, dividido entre os ideais políticos e o desespero em que vê mergulhada a sua família pela “inconsequência dos comunistas”. Nesse momento também, Sebastião volta da batalha, ressaltando o comportamento exemplar e heróico de Roberto. Nesse último ato é que incide o ápice da peça, em que o oficial Roberto, na defesa da pátria, é ferido e morre diante da família. Então seu irmão Edmundo, comovido pela situação, desvincula-se de suas noções ideológicas e decide combater, em favor da pátria, para abolir do país o “ameaçador” ideal comunista.

É visível que a reelaboração da peça de 1937, em 1974, possui ligações diretas com o momento de sua releitura, afinal, este era um período marcado pela ditadura militar e por uma forte opressão a qualquer manifestação contrária ao Governo<sup>69</sup>. Numa análise bem simples, é possível relacionar as personagens principais (o oficial militar e o comunista) a uma divisão ideológica e antagônica tencionada na sociedade brasileira no pós-1964. De um lado, a força opressora da ditadura militar, que, entre outros, tinha um objetivo muito claro, afastar qualquer tipo de “ameaça comunista”. De outro lado, um setor revolucionário com simpatias às ideologias comunistas.

É claro que não há como pensar um processo histórico tão complexo como o do pós-1964 como um simples antagonismo maniqueísta. Não podemos afirmar que todos os civis naquele momento eram contra o governo militar. Muito menos é possível definir de maneira homogênea que todos aqueles que se opunham ao sistema ditatorial

---

<sup>69</sup>MININE, Rosa. Teatro político que atrai o povo. [S.I.]: A nova democracia, 2005. Disponível em: <http://www.anovademocracia.com.br/2532.htm>. Acessado em: 03 jul. 2007, 14:20.

tinham alguma ligação direta com os ideais comunistas. Entretanto, se nos aprofundarmos um pouco mais nessa questão, partindo do discurso oficial propagado na época, será possível perceber claramente essa dicotomia entre o bem e o mal, entre o herói nacional (o Exército) e a ameaça subversiva (os comunistas).

O autor Adolpho João de Paula Couto<sup>70</sup> organiza a sua argumentação na tentativa de construir uma memória acerca da dita “Revolução de 1964”. Para isso, são retomados vários momentos em que a historiografia oficial – principalmente a produzida no período da ditadura – exalta a importância do Exército para a história nacional, destacando os militares como heróis na participação de momentos decisivos no Brasil.

Nesse mesmo sentido, o autor vai delineando uma aproximação entre os militares e o povo. Coloca lado a lado povo e exército para estabelecer então uma relação de aliados, sendo possível destacar o ideário de exército salvador. Assim, o povo passa a ser participante da “Revolução de 1964”, não como simples espectador, mas com uma função ativa, dando ênfase às Marchas da Família com Deus pela Liberdade (movimento que dá ênfase para as noções de Família, Deus e Pátria).

No texto deste autor há a propagação do discurso oficial corrente no regime militar. Couto exalta o apoio do povo ao exército para legitimar a ação militar em 1964. No entanto, para fundamentar sua teoria, a noção de povo é colocada como algo único, homogêneo. Mas é sabido que é impossível pensar em povo como algo linear, na verdade, essa concepção é completamente equivocada, pois elimina os vários setores existentes no interior de uma sociedade. Logo, para se compreender a complexidade das diversas contradições sociais é necessário perceber a diferença.

Couto faz justamente o contrário ao denominar os brasileiros como povo, desconsiderando qualquer contradição. Para além disso, se estabelece um padrão para povo brasileiro, caracterizando-o como aquele setor da população que apoia diretamente o regime militar. Quando faz isso, retira da história as polissemias, isto é, as vozes que destoavam, que criticavam, e que não aceitavam os argumentos do Governo. Podemos citar, por exemplo, a forte movimentação ocorrida no Sul, encampada por Brizola, para evitar a deposição de João Goulart.

A partir disso, é legitimada a ação militar como sendo a única saída viável para a salvação do país perante a ameaça comunista. Nesse discurso, os militares, em favor de

---

<sup>70</sup>COUTO, Adolpho João de Paula. *Revolução de 1964: a versão e o fato*. Porto Alegre: Gente do Livro, 1999.

um clamor popular, substituem “o poder civil, não apenas por sua ineficácia” perante a crise político-social, “mas, sobretudo, por sua nocividade”<sup>71</sup>. Esse ponto marca outra generalização ressaltada por Couto que deve ser analisada, a noção de comunismo. O discurso oficial militar começa a fomentar uma imagem de defesa da pátria, estabelecendo que toda e qualquer atitude contrária à “Revolução de 1964” era, “automaticamente”, oriunda de matizes comunistas.

Ora, acreditar nessa proposta é fechar os olhos para várias vertentes de oposição ao militarismo. A própria figura de Brizola nos indica como esse ideário é questionável. Brizola, apesar de ter sido categoricamente contra a imposição do regime militar, não era um defensor do comunismo. No momento em que percebemos a oposição ao golpe como algo complexo, heterogêneo e com tensões internas, desconstruímos a noção geral de “ameaça comunista”.

A partir dessa desconstrução é possível questionar também a própria noção de comunismo propagada pelo governo. A ideia de vincular ao comunismo a imagem de desordeiro, baderneiro, inimigo da pátria, delineia na verdade não o movimento comunista, mas sim um ideário retomado pelo regime militar para justificar as suas imposições nesse período histórico. Assim, é ressaltada a dicotomia ordem (Regime Militar) x desordem (Comunismo), e esse contraponto que será extremamente salientado pelo Grupo Niterói no texto *Morrer pela Pátria*.

### **2.3- *Morrer pela Pátria*: um olhar sobre as personagens**

- **Dona marta**

A peça traz consigo discursos que elevam a noção de família e pátria. Para começarmos a desvelar esses discursos tentarei traçar o perfil da personagem Dona Marta. Esta é a matriarca da família, progenitora, viúva e dedicada ao lar. Como foi visto acima, Cavaco tem o estilo de delimitar suas personagens a partir do gênero, delineando o papel social que este assume na sociedade. Para o autor, à mulher está reservada a resignação, a aceitação, o apoio às atitudes do marido e os cuidados com o lar e com os filhos, traço preponderante da sociedade patriarcal da década de 1930.

---

<sup>71</sup> *Idem, ibidem*, p. 163.

Dona Marta era viúva, então, seu zelo à família estava representado na dedicação aos filhos. Isso é ressaltado logo no primeiro ato, em que a ela não se cansa de demonstrar seu orgulho para com o filho mais velho, Roberto, e a sua preocupação para com o filho mais novo, Edmundo. E tais demonstrações do papel da mulher voltada ao lar e aos filhos se repetem em toda a peça.

A imagem da figura feminina – mulher dedicada ao âmbito familiar, aos afazeres da casa – construída no discurso teatral de Carlos Cavaco está em consonância com sua época. Principalmente com os estereótipos de gêneros tão bem delineados na cultura regionalista gaúcha no período de sua infância que, claro, foi de grande importância para a formação de sua própria visão de mundo.

Assim, ao analisar a figura de Dona Marta tendo em vista toda a biografia de Carlos Cavaco, torna-se claro qual papel a mulher deveria assumir socialmente para o autor. O homem (Cavaco), não devemos esquecer, em hipótese nenhuma viveu de 1878 a 1961 em uma sociedade em que essa divisão de papéis por gêneros era comum. Esse estereótipo de mulher idealizada e dos prejuízos que o movimento feminista trazia para esse padrão social foi debatido no diálogo abaixo entre Roberto e sua mãe.

**Roberto** (beijando a mão de sua mãe)

\_ Uma valsa sentimental, uma dessas valsas que fizeram as delícias da outra geração; porque essa geração, que é de ontem, que é a sua, minha mãe, sabia sentir melhor, gozar melhor, sofrer melhor... Havia mais recato, mais bondade, mais dedicação. A mulher não possuía certos direitos sociais; mas, vivia melhor, porque vivia em um altar, consagrada pelo nosso respeito e pela nossa admiração. É provável que fosse tão faceira e insinuante, mas era mais do que tudo isso: era simplesmente, divinamente mulher!

**Marta**

\_ Tens razão. Parece que a mulher seduzida por não sei que loucura de progresso, vai, pouco e pouco, perdendo aquele suave recato, aquela ignorância delicada, que a torna mais do céu do que da terra... Não vejo, mesmo, o que lucramos nós, dividindo com a ama seca, ou com a governante, os cuidados com os nossos filhos, a educação das nossas crianças, em uma época que o Ódio procura vencer o Amor, e em que Satan procurou vencer Jesus.

**Roberto**

\_ Desconfio que tudo isso de feio que se observa ultimamente na vida vem de uma única fonte: o cinema.

**Marta**

\_ Será verdade, Roberto?

**Roberto**

\_ Não tenho a certeza. Entretanto, já se organizou, e está organizada, uma tenaz campanha contra o mau do cinema. É que ele, ao lado do prazer que nos proporciona, quando é bom, dá-nos, também, exemplos que prejudicam.

**Marta**

\_ Já um escritor, cujo nome não me recordo, disse que a mulher joga, bebe álcool e fuma, porque assiste a cenas cinematográficas que artistas, - possuindo talento, mas sem moral – interpretam com paixão macabra que o vício inspira.

**Roberto**

É verdade. O escritor tem razão. Se o público conhecesse a vida íntima, privada, de muitas dessas intérpretes, recuaria horrorizado. E não levaria a sua ingenuidade a ponto de considerar ídolos, indivíduos que, na realidade, longe da objetiva cinematográfica, nada valem e nada representam. E a mulher é a mais prejudicada, com esses exageros. Quanto tem isso prejudicado a alma boa da mulher! Somente os espíritos fortes, superiores, escapam à sugestão que o cinema oferece. Os outros espíritos fazem o que se tem visto: homenagens descabidas prestadas a esses pobres diabos que a tela apresenta como heróis sublimes, mas que, em verdade, outra coisa não são, além de ridículos polichinelos manejados pelas mãos dos diretores de cenas, e das gananciosas empresas comerciais, que precisam, com detalhadas publicidades espalhadas, arrancar o dinheiro do povo.

**Marta**

\_ Conheço uma senhora que sempre fora um exemplo de seriedade e de bons costumes, e que, hoje, sob a sugestão dos filmes cinematográficos, deixou de ser boa esposa, boa mãe e até boa amiga. Cega a ponto de, em público, sob os olhares espantados de todos, beber, jogar e fumar com o maior desembaraço...

**Roberto**

\_ Certos homens precisam que as mulheres lhes sigam de perto nos vícios, que é para ficarem mais à vontade na vida, e terem, assim, mais direitos, mais liberdade.

**Marta**

Parece, isso que dizes, uma verdade...

**Roberto**

É, minha mãe. Eles sabem que as mãos femininas foram feitas para o contato delicado e sutil das pétalas e dos arminhos e colocam entre esses dedos, que deveriam ter o perfume dos lírios e das violetas, essa coisa antiestética e mal cheirosa, que é o cigarro...

**Marta**

- Proclamam que a mulher é igual ao homem, tendo, portanto, os mesmo direitos e mesmos deveres.

**Roberto**

\_ É um engano, para não dizer um erro, pensar assim. A mulher não é igual ao homem, nem desigual: é diferente. É nessa diferença, nesse contraste, nessa antítese, é que reside a beleza, o encanto, a sedução da mulher. Se é desprezível o homem efeminado, que descamba para o ridículo sempre que imita, ou tem maneiras femininas, mulher que é flor de carne, que nasceu para o altar, como as deusas, e não para os escritórios, como vulgar ser o homem na conquista dos cargos e na supremacia dos vícios!

**Marta**

\_ Chamam a isso progresso, adiantamento...

**Roberto**

\_ Se a mulher soubesse quanto tem perdido com esse progresso, com esse adiantamento... O lar, já não possui, para muitas, a doce atração de outrora. Fogem dele, vivem nas ruas, nos cinemas e nos salões de



festas uma vida artificial, incompleta, mentirosa, falsa. Perdem um tempo enorme estragando, nos gananciosos dos cabeleireiros, as lindas cabeças que não mais se recostam, tranquilamente e confiantes, nos peitos robustos dos esposos, dos pais e dos irmãos... Passaram a ser, nas mãos dos homens, bonecas de luxo, bibelôs, que, quebrados, são logo substituídos por outros bibelôs... por outras bonecas de luxo...<sup>72</sup>

Neste diálogo é claramente construído o estereótipo da mulher perfeita, idealizada, mais do que isso, são definidos os caminhos da “perdição”, os caminhos pelos quais as mulheres de “bem” não devem prosseguir para assim assumirem sua real função na sociedade da época. Podemos observar que para além de elaborar o padrão que deve ser seguido pela mulher brasileira, o texto desvela um movimento, ou melhor, um processo histórico de quebra de paradigmas. Com os exemplos assinalados no texto, como o hábito de fumar, de beber, de jogar, trabalhar em profissões antes só ocupadas pelos homens, a peça revela um momento de transformação do comportamento feminino no ambiente social, e também como essas alterações de conduta eram marginalizadas pela moral e bons costumes da época.

Assim, é importante lembrar que na década de 1930, apesar do discurso oficial dos papéis dos gêneros, a mulher já se inseria no mercado de trabalho, principalmente no início da industrialização, ajudando no sustento da casa. As autoras Françoise Dominique Valéry e Mariceli Tinoco Cabral, no texto *Mulheres, espaço público e cidadania*, descrevem o movimento feminista nas décadas de 1920 e 1930. Segundo estas:

(...) na década de 20, a luta pelo sufrágio e a conquista do voto; na década de 30, a emergência das mulheres nos primeiros cargos, a participação das militantes comunistas na Intentona Comunista de Natal em 1935, a atuação das militantes integralistas no movimento do mesmo nome na década de 30 (...)<sup>73</sup>.

Essa tensão entre discurso hegemônico contrastando com movimentos para uma maior participação da mulher na sociedade brasileira incipiente também esteve presente na década de 1970. As autoras supracitadas também percebem isto e destacam como o discurso advindo do governo militar que configura a mulher idealizada – pura/frágil

<sup>72</sup>CAVACO, Carlos. *Op. cit.* p. 83 - 85. Grifos meus.

<sup>73</sup> CABRAL, Mariceli Tinoco e VALÉRY, Françoise Dominique. *Mulheres, espaço público e cidadania. Comunicações Livres*. Disponível em: <http://www.cfh.ufsc.br/fazendogenero/grupos/grupos51.htm>.  
Acessado em: 29/07/2009.

/reservada aos afazeres domésticos – se distancia das movimentações feministas da época.

(...) o papel das mulheres vítimas do Golpe de 1964 nos movimentos políticos e educacionais da década de 60, a emergência e consolidação dos movimentos sociais e de mulheres nas décadas de 70 e 80 e suas relações com o feminismo, e a conquista do espaço do poder pelas mulheres na década de 90.<sup>74</sup>

Atendo-nos ao perfil da personagem Dona Marta, tanto no período de sua produção, em 1937, bem como no momento em que o Grupo Niterói, em 1974, debruçou-se em pesquisas e ensaios a partir dessa peça, podemos notar proximidade quanto aos discursos oficiais e os movimentos feministas acerca do papel da mulher na sociedade.

Como já foi dito no capítulo anterior, o objetivo central do Grupo Niterói era justamente conseguir, a partir de uma nova forma interpretativa, trazer à voga as contradições de um texto com teor conservador. Nesse sentido, nada mais interessante que um texto em que se possa trabalhar questões contemporâneas à trupe, como, por exemplo, a figura da mulher intimamente ligada à noção de família/lar.

- **Sônia (a noiva)**

Esta personagem é ícone da mulher tão exaltada por Roberto no diálogo mostrado acima com sua mãe. É moça que de tão pura, delicada, transborda a noção de divindade feminina. No primeiro ato isso fica claro quando Roberto chega a casa e encontra a sua noiva e dona Marta conversando e diz:

– *Duas santas no mesmo altar!*<sup>75</sup>

Assim, enquanto Dona Marta era a representatividade da mãe brasileira dedicada ao lar, Sônia potencializava o *vir-a-ser*, exemplo de “moça de família” que o homem de bem – que aqui é configurado por Roberto – escolhe para casar e ser sua esposa e a mãe dos seus filhos.

---

<sup>74</sup> *Idem e ibidem*

<sup>75</sup> CAVACO, Carlos. *Op. cit.* p.69.

- **Roberto (filho mais velho / oficial militar)**

A personagem Roberto tem grande destaque na peça, simboliza a figura masculina da família, o filho mais velho, o homem honrado, um exemplo a ser seguido. Como primeiro passo para tentar compreender o perfil dessa personagem, devemos destacar o sentido de primogênito na época. Para os padrões culturais da sociedade que o autor vivenciou esse valor ainda era muito cultivado. O papel social do filho mais velho era dar prosseguimento à herança familiar de seus pais; era o esteio da família na falta da figura paterna. Ou seja, ser o mais velho, era, acima de tudo, assumir a responsabilidade de estruturar a sua vida em função dos interesses da família. Roberto assume esse papel de maneira honrosa, é o filho que inspira orgulho à sua mãe, Dona Marta.

A carreira militar é outro ícone de fundamental importância para o discurso da peça. As patentes militares são apresentadas no texto como funções exemplares da sociedade. Ser um militar é amar e lutar pela sua pátria, isto é, um amor capaz de dar a vida para proteger a *pátria amada*. Logo, percebemos claramente um louvor patriótico simbolizado na imagem de Roberto/militar, um homem bravo, heróico e honrado.

A partir da biografia do autor Carlos Cavaco não é difícil entender essa exaltação à carreira militar. Desde a infância, como já foi visto, o ambiente militar esteve presente em sua vida como símbolo de honra. De início, na presença do pai, depois, o próprio Cavaco se engajou na carreira militar. O autor sempre cultivou por este tipo de função uma profunda admiração.

- **Sebastião e o papagaio Jacob**

Sebastião é o empregado da casa, é símbolo do cidadão comum, o civil. Aquele que mesmo sem lutar pela pátria, como os heróicos soldados, deve partilhar do amor por ela. Esta personagem transpira patriotismo, de tal forma que passa a peça inteira ensinando o seu papagaio de estimação a cantar o Hino Nacional. A partir da simbologia do empregado e do papagaio, percebemos a materialização do discurso patriótico de um governo autoritário como o de Getúlio Vargas na década de 1930, bem como do governo militar do pós-1964.

- **Edmundo (o irmão mais novo / comunista)**

Na peça, a figura central com certeza é esta personagem, ou melhor, a temática central pode ser considerada: como a “alma” de Edmundo é salva do “mal comunista”. No geral, este demonstra ser um bom filho, amoroso, dedicado, mas como transparece nos discursos de *Morrer pela Pátria*, o rapaz em questão acaba por se perder nos caminhos do comunismo, influenciado pelo meio universitário. Como pode ser observado na fala de seu irmão mais velho:

**Roberto**

\_ Ouve, Edmundo, tu que foste um bom, tens alma envenenada por essas teorias que mentiram e falharam na própria Rússia, onde milhares e milhares de sepulturas rasas atestam a presença desse monstro de mil garras, que é o comunismo.<sup>76</sup>

Este maniqueísmo é bem explícito, sendo que a figura de Roberto se apresenta como um contraponto contrastante indicando o lado oposto, ou seja, a maneira correta que um rapaz daquela sociedade (Brasil década de 1930) deveria se portar, pelo menos no que se refere aos padrões tradicionais da direita. Essa divisão entre bem e mal é ressaltada no diálogo entre os irmãos:

**Edmundo**

\_ Não nos entendemos, Roberto.

**Roberto**

\_ Não nos entenderemos, Edmundo, enquanto não te libertares desse mal que destrói o teu carácter com a violência de um cancro.

**Sônia** (intervindo)

\_ Roberto, vocês são irmãos.

**Edmundo** (sorrindo)

\_ Caim e Abel também eram irmãos.

**Roberto** (intencional)

\_ Mas, um era o Bem; o outro, era o Mal.

**Edmundo:**

\_ Eu, o que serei?

**Roberto**

\_ O que desejares ser.

**Edmundo**

\_ Tanto se me dá...<sup>77</sup>

Essa personagem tem muita representatividade ideológica, principalmente se a analisamos inserida em seu contexto de produção. É importante lembrar que no

<sup>76</sup>CAVACO, Carlos. *Op. cit.* p.63. Grifos meus.

<sup>77</sup>CAVACO, Carlos. *Op. cit.* p.63. Grifos meus.

momento em que o texto foi escrito (1937), se vivencia no Brasil o projeto do Estado Novo varguista, deste modo, era um cenário de repressão direta ao partido comunista e a toda e qualquer movimentação de esquerda. Logo, pensar em um texto de direita com conteúdos que coloquem os ideais comunistas como um “mal” e os jovens que partilhavam dessas idéias como perdidos é quase que um discurso óbvio.

No entanto, para além do discurso dito, devemos pensar também no que está silenciado, como bem diz Michael Foucault:

(...) todo discurso manifesto repousa secretamente sobre um já-dito; e que este já dito não seria simplesmente uma frase já pronunciada, um texto já escrito, mas um “já-mais-dito”, um discurso sem corpo, uma voz tão silenciosa quanto um sopro, uma escrita que não é senão o vazio de seu próprio rastro. Supõe-se, assim, que tudo o que o discurso formula já se encontra articulado nesse meio-silêncio que lhe é prévio, que continua a correr obstinadamente sob ele, mas que ele recobre e faz calar. O discurso manifesto não passaria, afinal de contas, de presença repressiva do que ele diz: e esse não-dito seria um vazio minando, do interior, tudo o que ele diz.<sup>78</sup>

Neste sentido, por trás da mensagem explícita no conteúdo da peça, é necessário ater-se também àquilo que não está mencionado. O ponto chave é o próprio autor. Pensando em sua trajetória percebemos que esteve ligado ao movimento socialista gaúcho na década de 1920<sup>79</sup>; sendo assim, a pergunta que nos salta a boca seria: por que alguns anos depois iria escrever uma peça com tal perspectiva? Não nego que esta pergunta afligiu-me no percurso de minhas análises durante a construção deste trabalho. Pergunta sem resposta, mas com uma suposição, um possível caminho de compreensão, entendimento que se encontra no próprio desfecho da personagem Edmundo.

Como já foi visto, Edmundo, em virtude da morte do irmão, abandona suas convicções ideológicas a fim de lutar em favor de sua pátria. Neste sentido, podemos pensar Edmundo na peça como uma autorrepresentação de Cavaco, quase como uma análise psicológica da personagem e do autor. Sendo assim, como Cavaco, na vida real, Edmundo, na ficção, também abre mão de suas convicções para abraçar um projeto maior.

---

<sup>78</sup>FOUCAULT, Michael. *Arqueologia do saber*. 7ed. Tradução Luiz F. B. Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005, p. 28.

<sup>79</sup>SCHMIDT, Benito Bisso. *Op. cit.* p. 35.

Portanto, mais do que a análise simplista do ícone do caminho errado a seguir, Edmundo representa a recuperação, ou seja, a volta ao caminho correto, isto é claro dentro da noção de bem e mal implícita no discurso. É necessário ressaltar então o caráter de mudança de um personagem que transita em ambientes distintos para no final tomar uma decisão definitiva e acertada. Talvez seja nesse aspecto transitório que a personagem mais se aproxime do autor, afinal, como já foi descrito acima, Cavaco perpassa por vários movimentos e convicções, muitas vezes contraditórios.

#### 2.4- Alguns diálogos, alguns discursos: a peça e suas releituras do Grupo Niterói

Nos vários textos de autoria de Amir Haddad e Ana Carneiro, ex- integrantes do Grupo Niterói, foi ressaltada com muita ênfase a presença no texto *Morrer pela pátria* de uma tríade: família, pátria e Deus. Então, para tentar compreender a releitura do texto realizada na década de 1970 por estes, pretendo analisar os diálogos das peças em que se apresenta esse tripé (pátria / família / Deus).

Os valores de pátria, família e Deus se entrelaçam nas falas, principalmente de Marta, Sônia e Roberto, construindo mensagens em defesa do governo de Vargas, ressaltando um discurso maniqueísta em que o mal a ser extirpado eram as idéias comunistas. Roberto, em conversa com Sônia, sua noiva, sobre as convicções maléficas de Edmundo, diz:

**Sônia**

\_ E teu irmão, Roberto?

**Roberto** (com tristeza)

\_ Edmundo, que sempre foi um bom e um justo, mudou inteiramente, de um momento para outro...

**Sônia** (pesarosa)

\_ Coitado!

**Roberto**

Leu, talvez, demasiadamente, Platão, e não soube conhecer, quando, em política, o filósofo graceja ou fala sério. Abusando da ironia, do mito, Platão não oferece – quer, no diálogo; quer, na parábola – uma oportunidade para que se lhe compreenda integralmente o pensamento.

**Sônia**

\_ Que coisa esquisita!

**Roberto**

\_Dize, antes original, pelo absurdo. É que ele tão depressa chegava à Judéia, para ouvir e ver o socialismo dos profetas, como visitava as margens do Ganges, para conhecer as meditações místicas dos hindus. Odiando, depois da morte de Sócrates – o seu ídolo! – à democracia e às multidões, ele aconselha, de preferência, um comunismo anarquista, mas dentro de um processo prático que é, em verdade, o contrário de tudo isso que aí anda, ofendendo a Deus, extinguindo a Pátria e destruindo a Família; - este triângulo que encerra, pela sua beleza, a felicidade humana.<sup>80</sup>

A fala de Roberto delinea bem a noção desse triângulo como símbolo do que era correto seguir ou defender para um “homem de bem” no discurso oficial. Este estereótipo que fora tão divulgado nos panfletos da propaganda do Governo de Vargas, enfatizado em todo momento. Não podemos perder de vista que esse foi um texto dedicado ao Presidente Vargas. Sendo assim, a peça também realiza uma exaltação ao Governo. Na discussão entre Edmundo e Roberto, o último promove um verdadeiro culto a Getúlio Vargas:

**Edmundo**

\_Principia por pedir aos teus chefes que terminem com o despotismo, para que o povo tenha ampla liberdade.

**Roberto**

\_ No Brasil não há despotismo. Há, sim, um governo forte, amparado pelas simpatias do povo e sustentado pelas forças armadas da Nação.

**Edmundo**

\_Governo de Tirania.

**Roberto**

\_Governo soberano, Edmundo. Lê o “Contrato Social” de Rousseau, que lá encontrarás esta verdade eloqüente: “o princípio da vida política reside na autoridade soberana.” (Sobe acompanhado de Marta e de Sônia. Edmundo fica por instantes, como que indeciso.)<sup>81</sup>

A construção da mensagem da peça está em consonância com a intensa propaganda política muito difundida no Governo varguista. Ora, nesse sentido, a similaridade entre o tipo de abordagem propagandista com o pós-1964 vivenciado pelo Grupo Niterói era explícita, afinal, nesses dois períodos foi comum a utilização de meios de comunicação, educacionais e artísticos para a construção de uma imagem de Estado forte. Segundo Ricardo Constante Martins:

<sup>80</sup>CAVACO, Carlos. *Op. cit.*, p.71.

<sup>81</sup>*Idem e ibidem.* p.95-96.

No que se refere especialmente aos governos ditatoriais, utilização da propaganda política enquanto artifício de manipulação das massas fez parte do cotidiano de vários Estados autoritários que pretenderam, de modo geral, impor socialmente projetos “nacionais”, que requeriam a união entre as classes sociais enquanto pressuposto de sua realização.<sup>82</sup>

No Brasil, esses tipos de projetos “nacionais” que buscam a imposição por meio muitas vezes da força foram claramente realçados com as ditaduras do Estado Novo e posteriormente com o Regime Militar. No caso de Getúlio Vargas, o mecanismo desempenhado pelo Departamento de Imprensa (DIP) desempenhou um papel importante na disseminação de uma imagem positiva do então presidente. Sendo assim, produções artísticas de culto ao Governo Forte, juntamente com a propaganda política, de acordo com Martins, “Esse instrumento, ‘emprestado do fascismo europeu’, visava absorver a energia de alguns intelectuais que, de outro modo, ficariam inquietos, preenchendo além do mais a lacuna deixada pela supressão da política democrática”.<sup>83</sup>

Retomando o período vivenciado pelo Grupo Niterói, ou seja, o período de leitura da peça, as similaridades são nítidas, logo, as possibilidades de analogia com o texto em estudo eram óbvias. Ademais, não podemos esquecer que o ano de início das pesquisas foi exatamente 1974, que estava no término da vigência do presidente Emílio Garrastazu Médici. É sabido que é justamente nesse período que o Regime Militar estruturou um dos maiores sistemas de propaganda<sup>84</sup>, isso quer dizer que mensagens com o teor (pátria/família e Deus) descrito em *Morrer pela pátria* se tornaram corriqueiras no cotidiano dos integrantes do grupo. O que justifica não só a escolha do texto por estes na tentativa de compreender e desmontar esse discurso, mas também de buscar alternativas através da linguagem teatral para proferir um texto mesmo sem ser adepto dos seus conteúdos. Este foi o caminho encontrado pelo Grupo Niterói para resistir a esse projeto militar.

---

<sup>82</sup>MARTINS, Ricardo Constante. Ditadura Militar e propaganda política: a revista manchete durante o governo Médici. Disponível em: [http://www.arqanalagoa.ufscar.br/tesesdisserta/Disserta\\_\\_o\\_de\\_Mestrado\\_\\_\\_Ricardo\\_Constante\\_Martins.pdf](http://www.arqanalagoa.ufscar.br/tesesdisserta/Disserta__o_de_Mestrado___Ricardo_Constante_Martins.pdf). Acessado 01/08/2009. p. 2.

<sup>83</sup> *Idem e ibidem*.

<sup>84</sup>MARTINS, Ricardo Constante. Ditadura Militar e propaganda política: a revista manchete durante o governo Médici. Disponível em: [http://www.arqanalagoa.ufscar.br/tesesdisserta/Disserta\\_\\_o\\_de\\_Mestrado\\_\\_\\_Ricardo\\_Constante\\_Martins.pdf](http://www.arqanalagoa.ufscar.br/tesesdisserta/Disserta__o_de_Mestrado___Ricardo_Constante_Martins.pdf). Acessado 01/08/2009. p. 2.



### Capítulo 3:

#### *As pesquisas do Grupo Niterói como base da formação teatral do Tá na Rua*

##### 3.1- O ator e a personagem

Neste percurso de análise fica claro que os estudos do Grupo Niterói foram de grande importância para viabilizar, entre os atores, um espaço aberto para o debate que se atinha não ao texto em si, mas em pensar o texto como a representação do discurso da direita vivenciado no pós-1964. Nesse sentido, neste período é importante pensar como os integrantes do grupo compreenderam os valores cultivados pelo discurso hegemônico da direita que, para eles, no cotidiano da época, foi muito internalizado pela sociedade brasileira. Na entrevista que realizei com Ana Carneiro, esta ressalta:

(...) pensamento que regia a pesquisa que a gente fazia, que era uma tentativa de caminhar pelo... uma linguagem popular... uma linguagem é... que se afastava dessas questões do psicologismo... dessa coisa toda, pra nós, nos interessava muito mais o material que aquela peça nos apresentava, que era justamente aprofundar o entendimento é... acerca dessa formação desse povo brasileiro, entendeu?!... Entender... como que estava tão arraigada de nós como povo, essas questões, todas, é... que, que... serviam ao pensamento da direita e... quando a gente vai ver, são tão fortes que até, aqueles que se dizem de esquerda, agem da mesma forma como a direita em muitos momentos, entendeu?!... Porque é uma coisa que está entranhada na nossa formação, na nossa formação cultural, entendeu?! A nossa formação enquanto povo vem daí, então é, é aí que a gente ficava vendo naquele momento, por exemplo, as contradições da esquerda, quando eles queriam a transformação, a gente estava lutando pela transformação e... cada um que chegava ao... ao um... um mínimo de poder dentro da esquerda naquele momento, que eram os líderes políticos, tinham atitudes, de, de... poder, de, e..., de, de, de mando, de determinação, uma série de atitudes que eram iguaizinhas à direita, não tinha diferença nenhuma, fala a... tem que abrir, tem que ter mais e... a participação geral, mas no fim, quando ele pegava o poder, ele era o poder e não abria pra mais ninguém.<sup>85</sup>

Assim, as pesquisas do Niterói são na verdade a busca de discutir essas questões para tentar, por meio da forma de interpretar, estabelecer uma separação entre personagem e ator. Mesmo que o texto em suas falas e diálogos expresse valores

---

<sup>85</sup> Entrevista que realizei em agosto de 2009 com Ana Carneiro.

próprios das convicções da direita, para o Grupo era por meio da arte de representar que o ator teria que mostrar que mesmo encenando aquela peça não partilhava daquelas ideias. Neste ponto, observamos a construção, pela trupe, de uma linguagem cênica política em que o intérprete não incorpora o personagem. Ana Carneiro ainda salienta na entrevista:

(...) agora, o que a gente trabalhava mais foi o que mais influencia depois no caminho, pra, pra... no trabalho (Tá na Rua), lógico, muito mais o trabalho da linguagem, da forma de atuação, da representação, da relação do ator com o texto, com o personagem, que não, não se aproxima... não se identifica com o personagem, pelo contrário, todo esse trabalho que a gente fazia de mergulhar nessas discussões era muito até no sentimento de como aquela visão estava inserida dentro de nós, para nós termos a condição enquanto atores de darmos aquele texto sem estarmos envolvidos com aquelas idéias... Então o projeto era muito nesse sentido.<sup>86</sup>

Temos que pensar que os atores em voga estão inseridos num processo específico do teatro brasileiro, na procura de consolidar com a arte meios de refletir sobre o pós-1964. Sendo assim, o que está em embate aqui, para além de construir uma linguagem teatral, era expressar uma forma de resistência aos padrões sociais da época. Deste modo, a maneira de interpretar passa a ser o meio de expressar a contestação. É nítido que os artistas aqui envolvidos estão sofrendo influências de um processo ainda maior que abarca o cenário do teatro mundial desde o início do século XX, que é a tendência de aproximação com o público. Na entrevista, Ana Carneiro destaca:

Olha... A gente não tinha essa coisa que você fala de correntes metodológicas e teóricas, a gente não lia nada sobre isso... (risos). Na realidade a gente não... não mergulhava muito nessas coisas. O Amir conhecia Brecht, através de... os trabalhos dele, ele como diretor, claro, já tinha lido, dava aula, então, já tinha lido alguma coisa de Brecht, cada um de nós já tínhamos lido um pouquinho sobre Brecht e era com isso que nós trabalhávamos, com esse conhecimento já adquirido. Até porque, o Amir é uma pessoa, que se você conversa com ele você chega a conclusão que ele tem muito conhecimento adquirido através de leituras, ele, ele adora ficar lendo, estudando, é claro, em vários momentos, que o Amir ia para nosso sala, sozinho, fora de hora de ensaio, pra ficar lá lendo, trabalhando as coisas que ele queria, lendo os textos que ele queria, ele sempre gostou muito de ler. Mas, mesmo tempo Amir é uma pessoa que, você começa a falar em teoria com ele, ele vira uma fera, por que... o que ele mais fica louco, é com a forma como as pessoas se apoderam, se relacionam com a teoria de uma maneira em que você lê Stanislav, e diz a entendi, então

---

<sup>86</sup> *Idem e ibidem.*

agora eu vou fazer Stanislav... ele diz não tem nada haver ter uma atitude dessas, o que pode te ajudar você lê, e... os livros do Stanislav ou de outros autores que falam que fala sobre ele, por exemplo, da mesmo forma com relação a Brecht, ou qualquer um, é você ler e entender, é que o, aquela pessoa Stanislav, ou o Brecht estava buscando naquele momento, e qual foi o caminho que ele percorreu para alcançar aquilo, qual foi o pensamento que regeu o movimento dele naquela busca..<sup>87</sup>

Ana Carneiro nessa fala destaca o repudio de Amir Haddad para com a utilização de teorias dramáticas como uma cartilha a ser seguida no desenvolvimento de um trabalho, no entanto, fica claro neste trecho que a trupe teve contato e foi influenciada por essas leituras, que difundiam a popularização do teatro, colaborando assim na construção dessa linguagem distanciada do ator e impulsionando o encontro com o público. De acordo com Jussara Trindade no artigo *Tá na Rua: memórias de um percurso*, essas influências são nítidas no período de estudo do Grupo Niterói, e posteriormente serão a base para a formação da linguagem popular do Tá na Rua. Segundo ela, o Grupo Niterói:

(...) dedicando-se a partir de então à investigação de uma linguagem teatral diversa daquela considerada “oficial”, baseada na arquitetura espacial e ideológica do *palco italiano* e na existência da *quarta parede*, ou seja: a de um teatro fundamentado na herança do realismo burguês do século XIX, com a qual não compactuavam. Nesse período, (...), os integrantes do Grupo Niterói foram levados a aprofundar outros conhecimentos, principalmente sociológicos e psicológicos, tendo como principal fonte os estudos de Stanislavski e Reich sobre a interferência da rigidez muscular nas emoções e na capacidade expressiva do ator. A necessidade de compreender a realidade brasileira, discutir o poder e o autoritarismo que haviam sido vítimas naquele momento, estabeleceu um fio condutor para o entendimento daqueles fatores repressivos, atuantes não só na organização política do país como um todo, mas também nos cidadãos, artistas ou não, afetando individualmente seus corpos e suas relações humanas. Realizando um verdadeiro mergulho nos matizes conceituais geradores da sociedade brasileira (...)<sup>88</sup>

Podemos entender então que as pesquisas linguísticas acerca do ator pelo Grupo Niterói foram fruto de uma busca de quebra de paradigmas, ou melhor, a tentativa de

---

<sup>87</sup> *Idem e ibidem.*

<sup>88</sup> TRINDADE, Jussara. *Tá na Rua: memória de um percurso*. In: TRINDADE, Jussara e TURLE, Licko (orgs.). *Tá na Rua: teatro sem arquitetura, dramaturgia sem literatura e ator sem papel*. Instituto Tá na Rua, 2008, p 45.

romper com o formato teatral burguês, deste modo procurando dar voz e posicionamento crítico ao ator, de forma a distanciá-lo da personagem.

### 3.2- Os ensaios abertos e o encontro com o público:

A tendência de popularização do teatro foi um processo significativo entre as décadas de 1950 a 1980 no Brasil. No que tange ao Grupo Niterói, que esteve inserido nesse cenário artístico, podemos perceber esse caráter com os ensaios da peça *Morrer pela Pátria* abertos ao público que a trupe realizava entre os anos de 1977 e 1979. Para pensar sobre essa questão, analisarei duas fotos da época.

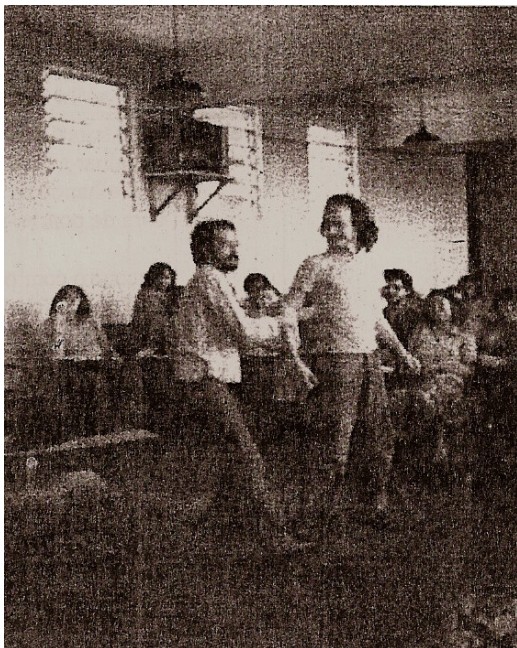
É sabido que os documentos fotográficos são uma construção, são produzidos para transmitir uma mensagem, com intenções e objetivos. O autor Philippe Dubois<sup>89</sup>, no livro *O ato fotográfico*, trata da construção da imagem no momento de sua produção, trazendo uma reflexão minuciosa que leva em consideração a construção e as intenções existentes na imagem, ou seja, o próprio ato da produção imagética. É claro nas fotografias dos ensaios o caráter de registro, ou seja, o objetivo de registrar um momento para a posteridade, ainda mais que essa forma de ensaiar aberta ao espectador era considerada pelo próprio grupo uma maneira inaugural no espaço teatral brasileiro. Neste sentido, está imbuída neste parâmetro a questão da memória, de resguardar aquilo que deve e merece ser lembrado, registrando em forma de imagem num papel.

---

<sup>89</sup> DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. Campinas: Papirus, 2004, p. 15.

**Foto 01-**

**Foto 01-** Grupo Niterói em ensaio da peça *Morrer pela pátria*, no Centro Unificado Profissional (CUP) em Jacarepaguá (RJ), em outubro de 1977. Em cena: Haylton Farias e Betina Waissman.

**Foto 02-**

**Foto 02-** Grupo Niterói em ensaio da peça *Morrer pela pátria*, no Centro Unificado Profissional (CUP) em Jacarepaguá (RJ), em outubro de 1977. Em cena: Toninho Vasconcelos e Anderson.

Nas duas fotos acima podemos observar que os ensaios foram realizados numa sala comum, ou seja, não é um espaço específico para apresentações teatrais, o público fica mais próximo do ator. Logo, não há uma construção física que diferencie e posicione o ator num local privilegiado. No entanto, apesar disso, o posicionamento dos espectadores é claramente demarcado pelos lugares onde estão posicionadas as cadeiras.

Apesar da má qualidade das imagens podemos observar a separação entre público e atores, mas mesmo com espaço para as apresentações delimitado na sala, com certeza os ensaios abertos ao público são uma inovação para a época. A proximidade com o público é real, não há como negar isso; assim, os ensaios ganham um elemento novo, a reação do público, isto com certeza altera a construção e a elaboração, ou melhor, a reelaboração do texto *Morrer pela pátria*.

Nas duas imagens é possível perceber também que não há um figurino específico da peça, tudo parece muito informal. Mesmo se tratando de uma pesquisa/estudo sério sobre a peça, o ambiente retratado que transparece nas imagens é um meio sem maiores formalidades. Caso não existisse a separação ambiental promovida pelo lugar das cadeiras onde o público se acomodou para assistir, e o espaço aberto onde os atores se encontram posicionados no centro, não daria para diferenciar artista de espectador, todos estão usando trajés comuns da época. Isso promove uma maior aproximação entre ator e espectador se portando como iguais.

Sendo assim, as fotos registram esses momentos de ensaios e ressaltam para nós aquilo que eles consideravam importante, isto é, para a trupe, aquele momento foi importante a tal ponto de merecer ser registrado e guardado em forma de imagens na memória dos mesmos.

### **3.3- Tá na Rua e as apresentações nos espaços abertos**

Com certeza os anos de estudo de como interpretar de forma distanciada da personagem e a tendência de aproximação com o público, intensificada com os ensaios abertos elaborados pelo Grupo de Niterói, foram a fonte material para a elaboração da linguagem narrativa realizada posteriormente pelo grupo Tá na Rua.

Em 1979, Amir Haddad, um dos mais importantes componentes do Grupo Niterói, ministrou um curso no Teatro dos Quatro no qual pôde utilizar os materiais já desenvolvidos pelo Grupo Niterói. Com o encerramento desse curso, Haddad firmou um convênio com a Prefeitura do Rio de Janeiro para realizar algumas apresentações em espaços abertos das ruas e praças com o grupo que fora formado durante o curso, dando origem, assim, ao Tevê na Rua. Paralelamente a isso, o Grupo Niterói, devido a discordâncias internas, chega ao fim. Em abril de 1980, Amir Haddad é ponte de ligação

entre o término dos estudos do Grupo Niterói, a formação do Tevê na Rua e a união entre alguns elementos do extinto Niterói (que decidiram acompanhar o dramaturgo) com o Tevê na Rua, que deu origem ao Tá na Rua.<sup>90</sup>

Influenciado pela cultura popular das ruas, a trupe pôde criar e recriar uma nova linguagem de comunicação com seu público que, às vezes, sem perceber, participa deste momento fantástico da dramaturgia aberta. O grupo trabalha a realidade da vida cotidiana no espaço público, e leva o espectador a pensar nesta realidade de uma forma irreverente e ao mesmo tempo crítica. Cria um espaço interativo de discussões que “pensa” os problemas sociais e políticos de uma maneira tão peculiar que une distração com ação engajada. E o público, aos poucos, começa a se identificar e a refletir sobre si mesmo e sobre a sociedade na qual está inserido. Assim, consagrou uma importante carreira teatral popular, que estruturou um modo de fazer teatral que exerce uma verdadeira militância artística e resiste à massificação da indústria cultural.

O espaço aberto dos espetáculos propiciou que o grupo se deparasse diretamente com o mundo popular, sendo este composto por um público extremamente diversificado – maioria de migrantes nordestinos, moradores das favelas onde é marcante a presença de afro-brasileiros –, mas que tem em comum, em grande parte, um extremado valor às origens culturais que são fundadas na tradição, assegurando ao grupo a possibilidade de estabelecer um elo com essas tradições (por exemplo, o folclore) da cultura popular e realizar uma releitura das mesmas. O grupo então constrói uma nova linguagem teatral neste elo com a cultura popular e suas releituras. A autora Ana Maria Pacheco Carneiro, em sua obra *Espaço cênico e comicidade: a busca de uma definição para a linguagem do ator* (Grupo Tá na Rua – 1981) procurou analisar a construção desta expressão teatral, realizando uma analogia com a concepção do riso nas manifestações populares trabalhadas por Bakhtin. Segundo este:

O mundo infinito das formas e manifestações do riso opunha-se à cultura oficial, ao tom sério, religioso e feudal da época. Dentro da sua diversidade, essas formas e manifestações – as festas públicas carnavalescas, os ritos e cultos cômicos especiais, os bufões e tolos, gigantes, anões e monstros, palhaços de diversos estilos e categorias, a literatura paródica, vasta e multiforme, etc. – possuem uma unidade de estilo e constituem partes e parcelas da cultura cômica popular, uma e indivisível.<sup>91</sup>

---

<sup>90</sup> *Idem e ibidem.*

<sup>91</sup> BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na idade média e no renascimento*. São Paulo: Ed. da UNB, 1993, p.6.

Na tentativa de compreender a busca que o Grupo Tá na Rua faz para manter um elo com a cultura popular das ruas, a autora constrói uma ponte entre o trabalho de Bakhtin e o do grupo. Bakhtin também trata da idéia da ordem rompida pelo carnaval, o que permite uma ligação direta até mesmo com a própria proposta do Grupo Tá na Rua, que é justamente estabelecer uma linguagem teatral aberta, em um momento “mágico” de libertação do mundo sério que os cerca. Assim, o grupo constrói uma nova linguagem teatral “carnavalesca”, que retrata uma “lógica às avessas”, na qual a “comichidade” e a “concepção grotesca” se apresentam em uma perspectiva bakhtiniana.<sup>92</sup>

Influenciado pelas práticas populares das ruas, o grupo pode criar e recriar uma nova linguagem de comunicação com seu público e esse, sem perceber, torna-se ativo no momento da dramaturgia aberta. O grupo trabalha a partir da realidade da vida no espaço público, levando o espectador a pensar a própria vida de uma forma irreverente e crítica e, ainda, criando um ambiente interativo de discussões que se atém aos problemas sociais e políticos de uma maneira peculiar que une distração com ação social. E o público, aos poucos, começa a se identificar e a refletir sobre si mesmo e sobre a sociedade na qual está inserido. Para Letícia Isnard Graell Reis,

No novo espaço de atuação - as ruas - ocorreram também descobertas a respeito da interação com o público como co-autor da dramaturgia e com base nesses aspectos foram desenvolvidas formas específicas de trabalho com atores. A experimentação em espaços mais amplos resultou numa encenação "sem diálogos"; com espetáculos "escrito(s) no espaço e com o corpo": "mais do que na fala, na palavra, os sinais se encontram nas atitudes do ator, na atmosfera do espetáculo, nos desenhos, nas cores, nos objetos"(ibid. :9), levando ao privilégio, na sua proposta estética, de elementos sensíveis em detrimento de elementos verbais<sup>93</sup>.

Letícia I. G. Reis realiza uma enriquecedora discussão acerca do arcabouço ideológico que cerca toda a pesquisa de Amir Haddad na construção desse teatro inovador do Tá na Rua. Como o próprio Amir Haddad afirma, a sua arte está respaldada num eixo ideológico, dirigindo suas inquietações de dramaturgo mais para a produção teatral em si do que para a mensagem<sup>94</sup>. Com isso, fica claro que é o modo de produção

<sup>92</sup> Ver em CARNEIRO, Ana Maria Pacheco, *op. cit.*, p. 13.

<sup>93</sup> REIS, Letícia Isnard Graell. *op. cit.*, p. 59. A autora faz referência a: HADDAD, Amir. *O teatro no coração das cidades*, mimeo, novembro de 1999.

<sup>94</sup> HADDAD, Amir, *apud* REIS, Letícia Isnard Graell. *Op. cit.*, p. 60.



empírica da arte do Tá na Rua o meio capaz de conceber o “grito de liberdade” para com as estruturas de dominação que estão arraigadas em todas as esferas da sociedade burguesa.

A trajetória artística construída pelo Tá na Rua assume uma função social nos ambientes públicos, tendo em vista que consegue, a partir de uma produção artística que tem como objetivo último a desconstrução de padrões, criticar, conscientemente, o teatro institucionalmente estabelecido no seio da sociedade burguesa. Nesse sentido, o Tá na Rua adquire um caráter “ideológico” e popular.

Portanto, como o próprio Amir Haddad diz:

[...] mudança do que ocorrera intrinsecamente no teatro, a partir do momento em que este sofrera um deslocamento de seu eixo religioso e passara a ser informado por uma ética e uma estética protestantes [...] desenvolvidos pela burguesia capitalista”, dando origem a um teatro “pragmático, pai do realismo, que tem dificuldade com os grandes espaços, em falar com a cidade inteira. Porque esse teatro exclui parte da cidade! A burguesia criou uma sala, a que chamou de teatro público, mas que, em verdade, é uma sala feita para ela!<sup>95</sup>

No aspecto do “fazer teatral”, é importante ressaltar a atitude transgressora da modalidade analisada, afinal, ela rompe todas as regras, não só do espetáculo formal das salas fechadas, mas também da configuração convencional nas ruas. Carreira<sup>96</sup> procura explicitar o caráter marginal deste tipo de espetáculo, que quebra a ordem pré-estabelecida da cultura burguesa hegemônica. O autor esclarece:

Esta marginalidade vem principalmente do fato de que os realizadores do teatro de rua, ao utilizar o espaço da rua, já se encontram em atitude de enfrentamento com uma cultura dominante que dá extremo valor ao teatro realizado nas salas convencionais, que são consideradas verdadeiros templos sagrados da cultura formal.<sup>97</sup>

Nesta perspectiva, o teatro do Tá na Rua ocupa um lugar social e o seu próprio formato o inscreve no âmago da resistência à cultura dominante. Entender o papel social assumido pela trupe implica repensar a formação do grupo e os acontecimentos históricos que marcaram sua trajetória. Interessa, neste sentido, recorrer à dissertação de Jussara Trindade Moreira<sup>98</sup>, que procura contextualizar a formação do Tá na Rua no

---

<sup>95</sup> *Idem e ibidem*, p. 65.

<sup>96</sup> *Idem, ibidem*.

<sup>97</sup> CARREIRA, A. *Op. cit.* p. 67.

<sup>98</sup> MOREIRA, Jussara Trindade. *Op cit.*

panorama mundial da contracultura, trazendo à tona a noção de pós-modernidade vigente na época. Moreira considera as manifestações artísticas do grupo como fruto de uma resistência à hegemonia cultural.

Deste modo, o Tá na Rua consolidou a sua extensa trajetória. O grupo conta com uma vasta lista de apresentações, entre elas *A revolta de São Jorge contra os invasores da Lua* (1979); e *Dar não dói, o que dói é resistir*, espetáculo apresentado em 2004. Também há exemplos de apresentações importantes em espaços fechados, como *Uma casa brasileira, com certeza*, de Wilson Sayão; *Pão e água*; *A coca-cola e o sanduíche* e também *O caviar e o champanhe*<sup>99</sup>.

### 3.4- O teatro de rua e o Tá na Rua

O grupo Tá na Rua, em seu percurso artístico, desenvolveu toda uma forma de fazer teatro vinculada à ideia do cenário aberto. Para a compreensão disto é necessário entendermos essa modalidade de teatro – o teatro de rua. As apresentações nos espaços públicos têm uma especificidade, uma vez que além de serem realizadas em um local que permite uma intensa acessibilidade aos diversificados públicos, possibilitam uma maior interatividade com o espetáculo proposto. Podemos nos ater às considerações do prefácio do livro *Teatro de rua*, dos autores Fabrizio Cruciani e Clélia Falletti, alguns dos autores que se debruçaram sobre essa temática:

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>100</sup>.

Assim, o espaço da rua é, em última instância, o local de todos os possíveis públicos, com isso a produção, partindo do pressuposto que não se tem um segmento próprio de composição ao qual se quer atingir com o espetáculo, precisa assumir uma

<sup>99</sup>No que se refere às apresentações dos espetáculos encontra-se disponível o *site* do Grupo Tá na Rua, <http://tanarua.com.br/>.

<sup>100</sup>CRUCIANI, Fabrizio e FALLETTI, Clélia. *Teatro de rua*. São Paulo: Hucitec, 1999, p. 16.

linguagem mais ampla para abarcar os diversos segmentos sociais. Isso faz com que esse tipo teatral assuma um formato que, em seu âmago, contém a “desforma”.

Neste sentido, o capítulo intitulado *Uma tradição irresolvida*, da mesma obra, aborda a essência inconstante desta tipologia teatral, ressaltando a singularidade do teatro encenado nos espaços públicos que, de maneira geral, engloba não só uma diversidade de público, mas também uma diversidade de formas artísticas. De acordo com o presente capítulo, não se pode pensar no teatro como o conhecemos nas salas, apenas 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>101</sup>.

Neste trecho fica evidente o quanto é complexa esta expressão artística que traz imbricada a multiplicidade estética da arte cênica. Por abarcar uma quantidade variada de espetáculo ao ar livre, a dificuldade de uma definição conceitual para esse teatro se torna presente para os pesquisadores que se debruçam nestas questões. Carreira deixa isso bem claro no trecho abaixo:

[...] 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 com as regras canônicas da elaboração do texto dramático.<sup>102</sup>

Com certeza esse “fazer teatral”, mencionado pelo autor, está intimamente ligado ao fato de ser uma manifestação artística que se configura nos meios abertos. Nesse tipo de apresentação artística as ruas tornam-se parte da apresentação, fazendo do espetáculo algo dinâmico. Assim, ao romper com a “ordem” pré-estabelecida da

<sup>101</sup> *Idem, ibidem*, p. 19.

<sup>102</sup> CARREIRA, A. *Teatro de rua: (Brasil e Argentina nos anos 1980): uma paixão no asfalto*. São Paulo: Hucitec, 2007. p. 43.

encenação teatral normalmente utilizada nos espaços fechados, a interação entre teatro e rua interfere também diretamente na rotina das ruas. O autor chamou isso de *intervenção transgressora* da rua, segundo ele:

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>103</sup>.

As ruas tiveram diferentes utilidades desde o processo de desenvolvimento urbano da cidade 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 o compasso do crescimento urbano. Segundo Carreira, a mudança da utilização das ruas esteve diretamente ligada à divisão da sociedade em classes, principalmente a partir da concepção das cidades do projeto moderno.<sup>104</sup> De acordo com o autor:

[...] A cidade mantinha a estrutura herdada da Idade Média, ao mesmo tempo 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 em cerimônias sociais.<sup>105</sup>

A partir desse momento, as vias públicas passam a ser utilizadas pela grande massa como palco das grandes lutas políticas e sociais - Revolução Francesa (1789) e posteriormente a Comuna de Paris (1840), eventos de grandes manifestações na rua. Paralelamente a todos esses acontecimentos e às diversas utilizações da rua neste contexto, o teatro transitou do espaço da rua para as salas fechadas.

Como já foi visto, o teatro fechado traz em si a marca da separação binária. No primeiro âmbito, ela seleciona economicamente os que podem prestigiar o espetáculo, ou seja, aqueles que possuem condições de frequentar as salas de teatro. E em segundo,

<sup>103</sup> *Idem, ibidem*, p. 41-42.

<sup>104</sup> *Idem, ibidem*, p. 33.

<sup>105</sup> *Idem, ibidem* p. 43.

delimita claramente o local do espetáculo e da plateia, dissociando qualquer ligação entre atores e espectadores. Com isso os espetáculos perderam o caráter festivo das ruas e ganharam um valor de mercadoria, ao mesmo tempo em que as apresentações de rua passaram cada vez mais a ocupar um espaço de marginalidade.

Na contemporaneidade o espaço urbano se configura, de acordo com o autor, como ambiente “fragmentado que se acha profundamente articulado”<sup>106</sup>, afinal, segundo ele, apesar de a sociedade ter se segmentado em diversificados setores sociais, estes se encontram em constante relação. Com certeza os espaços públicos são os locais em que essas relações se apresentam mais nitidamente. Nesse ambiente conflitante o teatro de rua assumiu um papel de resistência aos projetos de distanciamento do público, é a negação ao público passivo das salas. O espaço aberto passa a ser mais um forte elemento que justifica toda a tendência de popularização do teatro, segundo a obra já mencionada de Cruciani e Falletti acima,

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 à situação de imobilidade. [...] É preciso ir para as praças, em primeiro lugar para destruir as formas da vida diária, e em segundo lugar porque as nossas vidas são demasiado alienadas<sup>107</sup>.

Os autores realizam um importante panorama da difusão do teatro de rua contemporâneo pela Europa. A condução deste trabalho delinea ainda que este tipo de teatro, na contemporaneidade, sofre desdobramentos estéticos e de sentido político-social como parte de um processo histórico. Deste modo, “os teatros de rua, nas diferentes indicações da tradição contemporânea, não são somente um ‘gênero’ do teatro; são antes uma situação dos homens que fazem teatro”<sup>108</sup>.

Vários autores pensam sobre este percurso do teatro de rua e sua aproximação com os setores populares e os possíveis desdobramentos desta interlocução, o que está em debate então são: quais as atribuições desse tipo de arte pública, quais são os diálogos possíveis com os espaços abertos. Segundo o texto de Ricardo José Brügger Cardoso, compreendemos que, por muitas vezes, esse tipo teatral contemporâneo esteve vinculado à ideia de teatro político e à de teatro popular.

---

<sup>106</sup> *Idem, ibidem* P.34

<sup>107</sup> CRUCIANI, Fabrizio e FALLETTI, Clélia. Op. cit. p. 82.

<sup>108</sup> *Idem, ibidem*, p. 142.

De fato, essa idéia de um teatro sem uma estrutura arquitetonicamente projetada foi amplamente aceita pelos artistas do chamado *teatro político* dos anos 60 e 70. Certos praticantes de teatro deste período, especialmente nos Estados Unidos e na França, viram a rua como um símbolo de liberdade política e o edifício teatral como um símbolo da "indústria cultural", um aspecto do capitalismo que, na visão desses artistas, deveria ser completamente destruído, criando performances nas ruas das cidades, com o intuito de extrair conotações mais populares (Carlson, 1989)<sup>109</sup>.

Esse trabalho construiu uma nova linguagem teatral vinculada à noção de democratização do teatro, concepção marcante dos movimentos culturais brasileiros de resistência no pós-1964. Na verdade, é uma manifestação artística por muitos considerada pós-moderna, que aconteceu em todo o mundo. O teatro de resistência e militante deve ser pensado no viés da tentativa de ruptura com a tradição burguesa e na aproximação do teatro ao povo. Historicamente, isso significa abalar os padrões hegemônicos de nossa sociedade contemporânea.

Em várias partes do mundo foi observada novamente uma tendência de aproximação do teatro com as pessoas economicamente desfavorecidas. É no bojo destas discussões que a autora Silvana Garcia tece sua obra. Segundo ela:

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>110</sup>.

Já no início de sua obra, a autora deixa claro como a Europa no final do século XIX estava fervilhando de movimentos culturais com tendências de popularização artística, mas ela esclarece que neste momento o teatro ainda não se configurava com propostas definidas de resistência e/ou militância social. Ela delinea a existência de

<sup>109</sup>CARDOSO, Ricardo José Brügger. Espaço cênico/ espaço urbano: reflexões sobre a relação teatro e cidade na contemporaneidade. In: CARNEIRO, Ana e TELLES, Narciso. *Teatro de rua: olhares e perspectivas*. Rio de Janeiro: E-papers, 2005, p. 52. Grifos do autor. (A citação do autor refere-se a CARLSON, Marvin. *Pieces of Performance. The Semiotics of Theatre Architecture*. Ithaca: Cornell University Press, 1989.)

<sup>110</sup>GARCIA, Silvana. *Teatro da militância: a intenção do popular no engajamento político*. São Paulo: Perspectiva, 1990, p. 1

dois movimentos na dramaturgia européia, o profissional e o amador. E destaca que a junção híbrida destes é que iria promover a formação de um projeto cultural engajado. Mas, inicialmente,

Esse projeto, no entanto, 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>111</sup>.

O teatro engajado adquire importante espaço no âmbito político, na luta revolucionária, apresentando intenções nítidas de mudanças sociais com a formação dos chamados teatros de agitação. Silvana Garcia realiza um histórico aprofundado sobre o desenvolvimento dos agitprop na Rússia e nos demais países da Europa, destacando importantes grupos que desempenharam um intenso papel no percurso deste processo histórico. A autora realiza essa análise na tentativa de compreender “a matriz histórica do teatro de natureza política”. Neste sentido, Garcia aponta o agitprop soviético como sendo “o vínculo direto com o programa político-econômico do governo – aqui fundido com a figura do partido – e inserido no seio do processo de organização do movimento operário são moldes que enformam historicamente o teatro de agitação e propaganda durante essa primeira década da revolução russa”<sup>112</sup>.

Desse modo é delineada a formação dos princípios do teatro político, “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>113</sup>. Podemos observar então nessa discussão o diálogo que a arte e a política estabelecem.

Para pensar a relação entre arte e política, Maria Elisa Cevalco, no prefácio da obra *Panorama do Rio Vermelho*, salienta que a autora 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 interessam, por razão igualmente política,

---

<sup>111</sup> *Idem ibidem*, p. 3

<sup>112</sup> *Idem, ibidem*, p. 19.

<sup>113</sup> *Idem, ibidem*, p. 77.

examinar”<sup>114</sup>. Sendo assim, no bojo do espaço cênico sempre estarão presentes as questões políticas, mesmo quando estas não se proponham a voltar seus olhares para os problemas sociais, visto que o simples fato de escolherem se omitir pode ser considerado uma ação política.

A partir da década de 1950, o Brasil também vivenciou uma efervescência dos movimentos teatrais que procuravam estabelecer uma relação mais próxima com as classes menos favorecidas. Neste sentido, é importante lembrar um contemporâneo deste período, Augusto Boal, que elucida o embate da responsabilidade social ou não dos artistas nesse momento. De acordo com o autor, “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>115</sup>. Boal, em sua obra *Teatro do Oprimido*, afirma a necessidade de se construir um espetáculo teatral juntamente 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.

Em consonância com essas discussões, Rosângela Patriota abordou 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. Para isso, destacou a importância de alguns grupos como o Teatro de Arena (SP), o Teatro Oficina (SP), os Centros Populares de Cultura – CPC (RJ), o Movimento de Cultura Popular – MPC (PE), entre outros. 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>116</sup>.

O pós-1964 e a consolidação da ditadura militar configuraram um momento singular na História do Brasil. Em linhas gerais, o país se via em meio a uma luta cruzada e antagônica de interesses. De um lado, toda a efervescência dos movimentos sociais (organizações sindicais e as Ligas Camponesas) em prol da luta pelo fim da ditadura; do outro, todo o poder reacionário e conservador da elite militar brasileira na

---

<sup>114</sup>CEVASCO, Maria Elisa. In: COSTA, Iná C. *Panorama do rio vermelho*, São Paulo: Nankin Editorial, p.15.

<sup>115</sup>BOAL, Augusto. *Op. cit*, p. 5.

<sup>116</sup> PATRIOTA, Rosângela. História, memória e teatro: A historiografia do Teatro de Arena de São Paulo. In: MACHADO, Maria Clara Tomaz e PATRIOTA, Rosângela (orgs.). *Política, cultura e movimento sociais: contemporaneidades historiográficas*. Uberlândia, Editora Uberlândia Federal de Uberlândia, 2001, p. 171.



tentativa de manter as estruturas sociais já assentadas. O teatro de rua realizado pelo grupo Tá na Rua está inserido neste período, e também está confrontado com todas essas questões na tentativa de pensar o teatro como meio de sociabilidade política.

De acordo com Fernando Peixoto, na obra citada de Cruciani e Falletti, essa experiência esteve ligada “a autênticas manifestações da identidade cultural nacional, ponto de partida essencial para a compreensão da poesia popular e de um processo cultural específico”<sup>117</sup>. Nesta mesma obra, o autor realizou um breve histórico sobre importantes grupos existentes no Brasil que desenvolveram trabalhos ligados à encenação aberta. Dentre eles, Peixoto destaca o grupo Tá na Rua como um importante disseminador desta prática cênica no âmbito nacional:

[...] 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>118</sup>.

Um ponto comum a qualquer apresentação realizada nos espaços abertos é a pluralidade de seu público. Narciso Telles, na obra *O teatro que caminha pelas ruas*, trabalha um pouco essa questão, quando realiza uma análise sobre o grupo teatral de rua Revolucionária, fundado em 1979.

A heterogeneidade do público é outro fator comum para os espetáculos de rua. Nas ruas, encontramos pessoas de vários tipos, transeuntes que, muitas vezes, esbarram com um espetáculo e ali extravasam, com alegria ou tristeza, sua relação com o mundo. Essa variedade constante do público é, para nós, um elemento definidor da estética teatral de rua e deve ser incorporada pelos grupos no processo de construção de seus espetáculos<sup>119</sup>.

O viés dessas discussões permitiu entender que o teatro de rua do grupo Tá na Rua, circunscrito nesta segunda metade do século XX, é considerado por muitos autores uma manifestação própria do momento pós-moderno. Não podemos negar a

<sup>117</sup> PEIXOTO, Fernando. In: CRUCIANI, Fabrizio e FALLETTI, Clélia. *op. cit.*, p. 143.

<sup>118</sup> *Idem, ibidem*, p. 146.

<sup>119</sup> TEELES, Narciso. *O teatro que caminha pelas ruas*. São Paulo: Copyright, 2002, p. 65.

proximidade que esta expressão artística estabelece com os múltiplos setores sociais; deste modo, é fundamental pensar neste trabalho a amplitude do que se pode compreender como teatro popular. De acordo com a dissertação de Letícia Isnard Graell Reis:

[Haddad] Ao pesquisar as limitações do espaço cênico, a exploração espacial conduziu-o para as ruas, levando seu grupo ao "encontro das origens do teatro, do que pensa(vam) ter existido antes da captação da linguagem teatral pela burguesia no início dos tempos modernos [...]. Caminhamos assim em direção ao resgate de uma história do teatro que não é contada nos manuais: a do teatro popular" (HADDAD, 1999a:4). A inquietação relativa ao espaço ultrapassou as experiências vanguardistas dos anos 60 e início dos anos 70 e desenvolveu-se de modo contínuo, caracterizando a encenação nas ruas como uma marca do grupo<sup>120</sup>.

Segundo o próprio Amir Haddad, o trabalho desenvolvido por esse grupo está em permanente relação com um espetáculo carnavalesco, e realiza uma dinâmica que estabelece um contato direto com o espectador. Além de manter um contato com o público, as apresentações nas ruas procuram realizar um diálogo com essa plateia. Para isso, foi necessária a construção de uma linguagem cênica inovadora. Assim, segundo Haddad, “o produto mais avançado das pesquisas que venho desenvolvendo no Brasil, junto ao grupo Tá na Rua, é a realização de grandes espetáculos-festas, atualmente concebidos como imensos cortejos, a que denominamos liturgia carnalizada”<sup>121</sup>.

---

<sup>120</sup> REIS, Letícia Isnard Graell. *op. cit.*, p. 59. A autora faz referência a: HADDAD, Amir. *O teatro no coração das cidades*, mimeo, novembro de 1999.

<sup>121</sup> HADDAD, Amir. O teatro e a cidade: o ator e o cidadão. In: CARNEIRO, Ana e TELLES, Narciso (orgs.). *op. cit.*, p. 65.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS:

Toda esta pesquisa, que delineou a formação do Tá na Rua a partir da trajetória artística de Amir Haddad, possibilitou desvelar os contornos de que este processo de construção de uma linguagem artística está inserido num movimento teatral mundial maior de tentativa de aproximação com o público. Aderir a esse contorno exprime o engajamento do grupo fincado em matizes da crítica político-cultural intrinsecamente associada à trajetória de seu fundador, Amir Haddad, e às suas intensas inquietações como dramaturgo, desde o Teatro Oficina, no seu trabalho no grupo Comunidade e o marco do espetáculo *Somma* às pesquisas do Grupo Niterói, que se configurou como a raiz geradora do Tá na Rua.

Constato que a maneira estrutural e linguística que o Tá na Rua propõe busca romper com as regras pré-estabelecidas do teatro burguês e assim deixa transparecer discordância com a cultura burguesa hegemônica. O grupo, com o seu “fazer teatral”, tenta negar o teatro mercantilizado e procura trilhar alternativas no espaço público. Deste modo, a materialização hoje da resistência implícita na própria modalidade marginal do teatro da rua é fruto precursor de vivências dos fundadores do grupo no caminho de questionar a cultura hegemônica.

Percebi, a partir da trajetória de Amir Haddad, que os fatores preponderantes para a construção dessa linguagem alternativa estão embasados em quatro momentos distintos, que são peças fundamentais para a formação do Tá na Rua. Momentos estes: o espetáculo *SOMMA ou Os melhores dias de nossa vida*, em 1974 (importante para compreender o início do estudo de uma linguagem colaborativa desenvolvida por Haddad); o período entre 1974 a 1979, de estudo sócio-político da sociedade brasileira com a peça *Morrer pela Pátria*, de Carlos Cavaco, no Grupo Niterói (importante, pois é o momento em que se aprofundam os estudos acerca do ator e do espaço cênico); trabalhos paralelos de Amir Haddad em cursos de teatro no final de 1979 e início de 1980, dando origem ao Tevê na Rua (grupo de ex-alunos de teatro realizado no Teatro dos Quatro que se uniram ao seu professor, Haddad, para apresentar textos de cordel na rua, importante momento de encontro direto com público); e, por último, o resultado final desse percurso em 1980, quando alguns integrantes do Grupo Niterói e os

participantes do Tevê na Rua, por intermédio de Amir Haddad, se unem para formar o Tá na Rua.<sup>122</sup>

---

<sup>122</sup>Ver CARNEIRO, Ana Maria Pacheco. *Espaço cênico e comicidade: a busca de uma definição para a linguagem do ator* (grupo TÁ NA RUA – 1981). Rio de Janeiro: UniRio, 1998 . (Autora ex-integrante do Grupo Niterói e Tá na Rua). p. 233-234.

**FONTES:****- Texto teatral:**

CAVACO, C. *Morrer pela pátria*. Rio de Janeiro: J. de Velle, 1936.

**-Iconografias:**

01-Grupo de Niterói. Ensaio de *Morrer pela pátria*, no Centro Unificado Profissional (CUP), em Jacarepaguá (RJ), em out. 1977. In: CARNEIRO, A. M. P. *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.

02-Grupo de Niterói. Ensaio de *Morrer pela pátria*, no Centro Unificado Profissional (CUP), em Jacarepaguá (RJ), em out. 1977. Em cena Toninho Vasconcelos e Anderson. In: CARNEIRO, A. M. P. *Op.cit.*

**- Documentos diversos:**

Arquivo particular de Ana Carneiro

Arquivo do Grupo Tá na Rua

Entrevistas:

Amir Haddad concedida à aluna Ligia Perini da graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia em agosto 2007.

Ana Carneiro concedida à mim também aluna de graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia em agosto 2009.

FARAH, L. *Revista Sexta Básica*. Entrevista com Amir Haddad, 1998. Disponível no acervo do Tá na Rua.

GOES, L. A criação coletiva: Tá na Rua. Entrevista com o grupo “Tá na Rua”, março de 1983. In: *Revista Tá na Rua*. Ano 1, nº1, julho 2008, p. 13.

*Grupo Tá na Rua*. O teatro de rua do Grupo Tá na Rua. Rio de Janeiro: RioArte, 1983.

Tá na Rua. Eu quero é movimento. Revista *Teatro*, São Paulo, nº3, p 3-5.

Teatro Oikoveva (org.). *Festival teatro d’ outras terras*. Depoimentos/entrevista Amir Haddad. Petrópolis, 27 junho 1993. In: D’out: diálogos sobre o teatro d’ outras terras, direção Flávia Celestino. Vídeo transcrito.

KOSOVSKI, L. Entrevista com Amir Haddad, 1990. Disponível no acervo Tá na Rua.

**- Dissertações, monografias, livros, capítulos e artigos sobre Amir Haddad e o Tá na Rua:**

CARNEIRO, A. M. P. *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.

GÓES, A. L. de O. *A criação coletiva, Grupo Tá na Rua*. 1983. 61 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação/UFRJ, Rio de Janeiro, 1983.

MOREIRA, J. T. *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, L. G. *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, p. 57.

RODRIGUES, A. de S. S. *Só o teatro salva!* Edição crítica, seleção e organização de documentos sobre a trajetória de Amir Haddad. Rio de Janeiro: UniRio, 2004.

PEIXOTO, F.. *Teatro de rua no Brasil*. In: CRUCIANI, F.; FALLETTI, C. *Teatro de rua*. São Paulo: Hucitec, 1999, p. 143- 168

## BIBLIOGRAFIA

ARTCULTURA – Revista do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia, v. 7, n. 11 (Dossiê História & Teatro), Uberlândia, Edufu, 2005.

BADER, W. (org.). *Brecht no Brasil: experiências e influências*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

BAKHTIN, M. *A cultura popular na idade média e no renascimento*. São Paulo: Ed. da UNB, 1993.

BLOCH, M. *Apologia da História, ou o ofício de historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

BOAL, A. *Teatro do oprimido: e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

BOQUET, G. *Teatro e sociedade: Shakespeare*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

BORNHEIM, Gerd A. Sobre o teatro popular. *Encontros com a Civilização Brasileira*, v. 10, Rio de Janeiro, 1979, p. 135-163.

CANDIDO, A. *et al. A personagem de ficção*. 10. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CARLSON, M. *Teorias do teatro*. São Paulo: Editora da Unesp, 1997.

CARREIRA, A. *Teatro de rua: (Brasil e Argentina nos anos 1980): uma paixão no asfalto*. São Paulo: Hucitec, 2007.

CHARTIER, R. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa/Rio de Janeiro: Difel/Bertrand, Brasil, 1990.

\_\_\_\_\_. *À beira da falésia: a história entre incertezas e inquietudes*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002, p. 13.

COPFERMANN, É. *O teatro popular por quê?*. Porto: Portucalense Editora, 1971.

COSTA, I. C. *Panorama do Rio Vermelho: ensaios sobre o teatro americano moderno*. São Paulo: Nankin Editorial, 2001.

COUTO, Adolpho João de Paula. *Revolução de 1964: a versão e o fato*. Porto Alegre: Gente do Livro, 1999.

CRUCIANI, Fabrizio e FALLETTI, Clélia. *Teatro de rua*. São Paulo: Hucitec, 1999

GASSET, J. O. y. *A idéia do teatro*. Perspectiva: São Paulo, 1991.

GUINSBURG, J. *Da cena em cena*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.

LEVI, C. *Teatro brasileiro: um panorama do século XX*. Rio de Janeiro/São Paulo: Funarte/Atração Produções Limitadas, 1997.

DUBOIS, P. *O ato fotográfico*. Campinas: Papirus, 2004.

GARCIA, S. *Teatro da militância: a intenção do popular no engajamento político*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

FOUCAULT, M. *Arqueologia do saber*. 7ed. Tradução Luiz F. B. Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

LE GOFF, J. *A história nova*. São Paulo: Martins Fontes, 1993

MAGALDI, S. *Iniciação ao teatro*. São Paulo: Buriti, 1965.

NEVES, J das. *A análise do texto teatral*. Rio de Janeiro: INACEN, 1987.

OLIVEIRA, S. C. 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. Canoas: Ed. Da ULBRA, jan/jun. 2006.

PARANHOS, K. R. *Era uma vez em São Bernardo: o discurso sindical dos metalúrgicos –1971/1982*. Campinas: Editora da Unicamp/Centro de Memória, 1999.

\_\_\_\_\_. Por uma literatura sem rancor: a “literatura proletária” estado-novista. In: PONTES JR, Geraldo e PEREIRA, Victor Hugo Adler. *O velho, o novo, o reciclável Estado Novo*. Rio de Janeiro: De Letras, 2008, p. 72.

PATRIOTA, R. *Vianinha: um dramaturgo no coração de seu tempo*. São Paulo: Hucitec, 1999.

PAVIS, P. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PEIXOTO, F. *O que é teatro*. 14. ed. São Paulo: Brasiliense, 2003.

RIDENTI, M. Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução do cpc à era da tv. Rio de Janeiro: Record, 2000.

TELLES, N. Um teatro para o povo: a trajetória do Teatro de Cultura Popular de Pernambuco. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 1, n. 1, p. 29-33, 1999.

\_\_\_\_\_, N. e CARNEIRO, A. (orgs). *Teatro de rua: olhares e perspectivas*. Rio de Janeiro: E-Papers Serviços Editoriais, 2005.

THOMPSON, E. P. *A formação da classe operária inglesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.