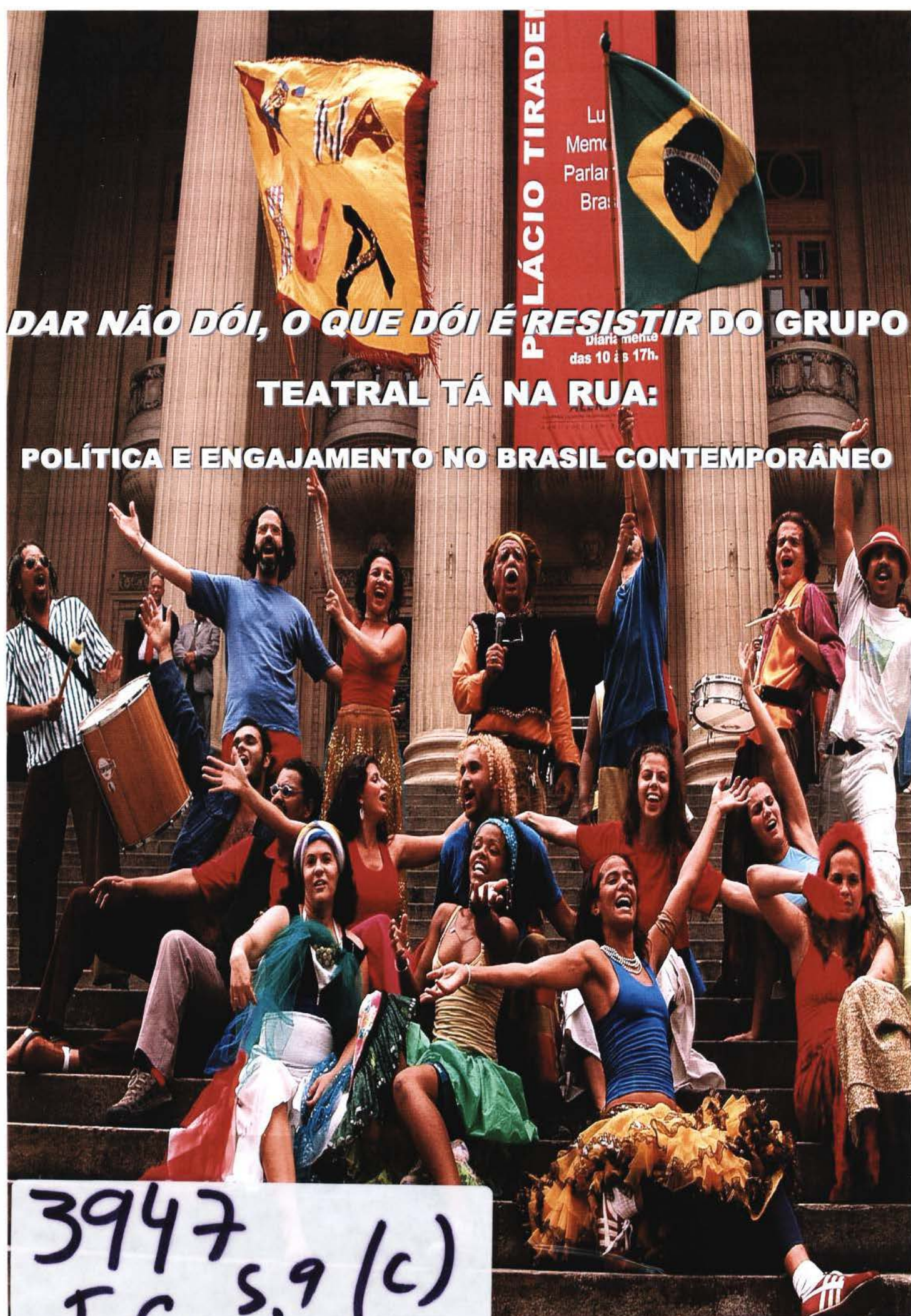


AVISO AO USUÁRIO

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 Nº 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.



DAR NÃO DÓI, O QUE DÓI É RESISTIR DO GRUPO
Diariamente
das 10 às 17h.
TEATRAL TÁ NA RUA:
POLÍTICA E ENGAJAMENTO NO BRASIL CONTEMPORÂNEO

3947
T.C. S.9 (c)

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE HISTÓRIA
CURSO DE GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

DAR NÃO DÓI, O QUE DÓI É RESISTIR DO GRUPO
TEATRAL TÁ NA RUA:
POLÍTICA E ENGAJAMENTO NO BRASIL CONTEMPORÂNEO

LÍGIA GOMES PERINI

LÍGIA GOMES PERINI

DAR NÃO DÓI, O QUE DÓI É RESISTIR DO GRUPO
TEATRAL TÁ NA RUA:

POLÍTICA E ENGAJAMENTO NO BRASIL CONTEMPORÂNEO

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

Uberlândia, Dezembro de 2009

PERINI, Lígia Gomes, 1986.

***Dar não dói, o que dói é resistir* do grupo teatral Tá na Rua: política e engajamento no Brasil contemporâneo.**

Lígia Gomes Perini – Uberlândia, 2009.

105 páginas.

Orientadora: Dra. Kátia Rodrigues Paranhos.

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

Inclui bibliografia.

LÍGIA GOMES PERINI

DAR NÃO DÓI, O QUE DÓI É RESISTIR DO GRUPO
TEATRAL TÁ NA RUA:
POLÍTICA E ENGAJAMENTO NO BRASIL CONTEMPORÂNEO

Banca examinadora

Profa. Dra. Kátia Rodrigues Paranhos (orientadora)

Prof. Dr. Alexandre de Sá Avelar

Profa. Ms. Vilma Campos dos Santos Leite



Agradecimentos

À minha orientadora, Kátia Paranhos, pela enriquecedora orientação, pelos inúmeros livros emprestados, por contribuir com o meu amadurecimento intelectual e pelos momentos agradáveis que passamos juntas ao longo desses 3 anos.

Aos professores Alexandre Avelar e Vilma Campos, agradeço por terem aceitado avaliar essa monografia e pelo compartilhar de pensamentos que virão.

À professora Luciene Lehmkuhl por ter dado a mim a oportunidade de conhecer e entrar, desde cedo, ao mundo da pesquisa. Ao professor Florisvaldo Ribeiro por despertar em mim, através de suas aulas, o desejo de ser professora. Ao professor Antonio Almeida, por ser um exemplo de profissional: sabe falar aos doutos e aos estudantes, sempre com muita simplicidade. Ao professor Adalberto Paranhos pelos momentos de descontração. Ao professor Narciso Telles pela atenção. À professora Ana Carneiro por numa tarde ensolarada trazer coisas do seu mundo para o meu. Ao João Batista por sempre ajudar nas questões burocráticas do curso e pelo carinho.

Ao grupo Tá na Rua por abrir a trouxa de sua história contribuindo para o desenvolvimento desta pesquisa. Agradeço ao Amir Haddad, Ingrid Medeiros, Ana Cândida, Yasmini Andrade, Paulinho de Andrade e Alexandre Santini pela concessão das entrevistas. À Jussara Trindade pela disponibilidade em ajudar no acervo do grupo. Um agradecimento muito especial ao Disnael dos Anjos e Licko Turle que, desde o primeiro contato virtual até o último contato real, estiveram presentes e dispostos a ajudar no que foi preciso. Ao Henrique, Paula e Vinicius pela cama, mesa, banho e carro em Niterói.

Aos meus pais, João Ilario e Luciene, meus primeiros educadores, base de amor e de partilha, que tanto me ensinam, que tanto me orientam, responsáveis pelas lições da vida, agradeço pelo respeito quando minhas decisões são tomadas e por tê-los sempre presentes. Ao meu irmão, Luís, minha saudade, por me mostrar que há muito mundo no mundo, pela saúde francesa, pela paz de casa, pelas loucuras árabes, pelas pedras do Arpoador, pelas festas britânicas e pelo amor que só você tem. À minha prima Jacqueline pelos doces sorrisos da infância que nos acompanham até hoje.

Ao historiador, nato e formado, Roberto Camargos, por ser a pessoa que mais me apoiou em importantes decisões, pela imensa ajuda neste trabalho, indicando bibliografias, discutindo leituras, por ler o trabalho (mesmo com papers a fazer e aulas para preparar e ministrar), sugerir e criticar sempre que necessário. Ao Roberto, *mon amour et mon ami*, agradeço por me encantar sem dizer nada ou até dizendo tudo. Sorrindo ou chorando. Triste ou alegre. Mas sempre me encantando de verdade, com vontade...

À Geanne Paula, agradeço por tudo e para sempre! Surgimos como pequenas folhas, e ela foi quem escutou e opinou sobre as minhas diferentes idéias de investigações acadêmicas e sempre me apoiou em todas as escolhas que fiz até aqui; depois, nossas raízes ultrapassaram os muros da Ufu e com ela eu dividi meus maiores segredos, tristezas e alegrias. Em alguns momentos, passamos por brigas e discussões, que insistimos em dizer que foram apenas o enfraquecimento de algumas raízes e hoje, mais do que nunca, tenho a certeza de que as nossas raízes se uniram e nos fizeram florescer juntas. Obrigada, Nani, por ser a amiga que eu sempre quis!

À Aline Ludmila e Thiago Tavares, que o vento da vida pôs ao meu lado, mesmo antes da graduação, agradeço pela cumplicidade, companheirismo e pelos momentos agradáveis que temos em nossos jantares.

Ao Aluísio Brandão, pela eterna arte de convencer; À Andrea Martinelli, pelo nosso país das maravilhas; ao César, Edson e Jeff, pelas noites em que trocamos aulas por Cocas no Baretos; ao Eric Arantes, pelo carinho; ao Felipe Ribeiro, pela filosofia do cotidiano; à Laila Caroline, pelos nossos dias felizes de verão; à Lohanne Silva, por ter chegado e ficado; à Luciane Santos, pela alegria que não cabe dentro da bolsa; à Poliana Lacerda, pelo carinho e sinceridade de uma boa amizade; à Renata Galvão, por tudo que há de mais especial; à Renia Ferreira, pela amizade; à Sâmia Reis, pelas andorinhas e borboletas do relicário imenso da nossa amizade; ao Tarcílio Timóteo, pelos momentos compartilhados; ao Thiago Vieira, pelo indescritível. Agradeço, ainda, aos colegas de sala: Maria Betânia, Lidiane, Flávia, Rogério, Isaac e Aloísio; às de curso: Jaqueline Peixoto, Fernanda Santos, Luciana Tavares e Roberta Paula; e aos que chegaram junto com o mestrado: Leo Latini e Roger Alves.

Esta monografia tem o propósito de contribuir para os estudos que buscam convergências entre história e teatro no Brasil contemporâneo, por meio da análise do espetáculo teatral *Dar não dói, o que dói é resistir* do grupo Tá na Rua, entrecruzando o texto teatral com os registros audiovisuais e os depoimentos de atores e diretor. Examino também a trajetória do grupo, suas propostas e formas de produção e criação com o intuito de compreender o processo de elaboração da peça em questão, sua linguagem, locais de encenação e estética cenográfica, o que me possibilita estabelecer uma junção de projeto estético e engajamento político-social.



Resumo



Sumário

Introdução	10
Capítulo 1.	
A céu aberto: o teatro sai às ruas e reinventa a luz do sol	20
Amir Haddad: um homem de sonhos, de arte, de vida	21
A explosão do espaço: o século XX na história do teatro	29
“Uns tomam éter; outros cocaína. Eu tomo alegria!”: o grupo Tá na Rua	37
Capítulo 2.	
<i>Dar não dói, o que dói é resistir sob a ótica do seu processo criativo: projeto estético e engajamento político-social</i>	49
Entre a criação coletiva e o processo colaborativo: a prática do Tá na Rua	50
<i>Dar não dói, o que dói é resistir à luz do referencial brechtiano</i>	60
Atores, figurinos e músicas: algumas considerações	77
O grupo Tá na Rua no palco do engajamento	80
Considerações finais	89
Fontes	92
Referências bibliográficas	101

Introdução

Quando ingressei no curso de graduação em História, no ano de 2005, compunha a grade curricular, para o primeiro período, a disciplina História Antiga ministrada pela professora Luciene Lehmkuhl quem, através de suas aulas, possibilitou a mim (e aos demais alunos) um contato com o uso de fontes documentais diversificadas. Assim, tomei conhecimento de que as obras de arte – sejam pinturas, fotografias, músicas, peças teatrais, filmes – podem ser utilizadas como documento na pesquisa historiográfica.

No ano de 2006, tive a oportunidade de integrar o projeto *A história na sala de aula a partir dos documentos visuais*¹ que foi um desdobramento de um projeto anterior intitulado *História e imagem: textos visuais e práticas de leitura*². Nesse último, foram capturadas imagens fotográficas de revistas teatrais seguidas de um banco de informações sobre cada uma além de resumos das reportagens consideradas mais importantes. No projeto seguinte, do qual participei, uma das minhas atividades foi revisar os textos e referências elaborados acerca dessas revistas. Através do contato com esse material e do desenvolvimento das atividades junto às revistas passei a refletir sobre o movimento teatral brasileiro nas décadas de 1960 e 1970.

Após as primeiras conversas com a professora Kátia Paranhos, que me indicou leituras sobre grupos teatrais e teatro de rua, eu me interessei na temática do teatro de rua no Brasil e pelo grupo teatral Tá na Rua, que surgiu no Rio de Janeiro, em 1980 e que está em atividade até hoje. Uma importante contribuição, nesse sentido, foi o livro *Teatro da militância*³ escrito por Silvana Garcia. Num capítulo em especial, a autora situa o teatro popular de periferia dos anos de 1970, afirmando que nesses anos, apesar de toda a censura e repressão àqueles que não se submetiam à ideologia dominante, como diversos intelectuais e artistas, apesar dos inúmeros filmes, livros, músicas e peças teatrais censuradas, a produção cultural foi riquíssima e o teatro, de forma mais específica, procurava resistir à ditadura militar.

¹ O projeto foi proposto pelos professores Adalberto Paranhos, Kátia Rodrigues Paranhos e Luciene Lehmkuhl e contou com os alunos bolsistas PIBEG (Programa Institucional de Bolsas do Ensino de Graduação) da Universidade Federal de Uberlândia, Lúgia Gomes Perini, Renata Silva Oliveira Galvão, Thiago Barbosa Vieira, Juliana Muylaert Mager, Karina Paim, Geanne Paula de Oliveira Silva e Erika Quites. A pesquisa teve como objetivo auxiliar na melhoria do ensino de graduação em História através de uma publicação que vincula a importância dos documentos visuais no constructo historiográfico e as possibilidades de abordagens teórico/metodológicas desses documentos, de forma a fornecer aos professores e alunos um material que pode ser diretamente incorporado em sala de aula.

² Projeto desenvolvido no Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia pelas professoras Kátia Rodrigues Paranhos e Luciene Lehmkuhl e pelos alunos bolsistas PIBEG Hallyne Luiz de Carvalho, Marcelo Marques Ferreira, Renata Silva Oliveira Galvão e Roberta Paula Gomes Silva durante os anos de 2004 a início de 2006.

³ GARCIA, S. *Teatro da militância: a intenção do popular no engajamento político*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

A partir disso, propomos o desenvolvimento de uma pesquisa de iniciação científica intitulada *Dar não dói, o que dói é resistir do grupo teatral Tá na Rua: política e engajamento no Brasil republicano*, vinculada ao projeto da professora Kátia Paranhos, *Teatro e trabalhadores: uma relação tão delicada (grupos de teatro, militância e engajamento no Brasil republicano)* que objetiva estabelecer uma discussão acerca dos significados das práticas político-culturais dos grupos teatrais do ABC paulista, bem como investigar a proliferação de grupos de teatro popular a partir da década de 1970 no Brasil.⁴

Como desdobramento das discussões realizadas no âmbito do projeto, a minha proposta consistiu no estudo da peça teatral *Dar não dói, o que dói é resistir*, criada e encenada pelo grupo Tá na Rua entre os anos de 2003 a 2006, sob a direção de Amir Haddad. Sua dramaturgia foi elaborada a partir de construções de acontecimentos históricos, políticos, sociais e culturais que repercutem na memória e imaginários coletivos.

Num primeiro momento, a peça em questão me chamou a atenção por se tratar de uma reelaboração cultural de um período recente da história do Brasil, a ditadura militar. Em princípio, me instigava perceber como um grupo de teatro, filho desse período, concebeu e elaborou a peça 40 anos depois da ditadura, e também como era a reação do público ao assistir ao espetáculo. Além disso, qual é a memória dos brasileiros sobre este período?

Contudo, na medida em que fui avançando na pesquisa, na medida fui realizando novas leituras, bem como quando realizei as entrevistas⁵ com integrantes do grupo, eu percebi que o teatro do Tá na Rua é muito mais complexo e que *Dar não dói, o que dói é resistir* é uma peça muito mais rica do que uma simples mensagem ou um simples projeto político. Por trás disso, há toda uma história do grupo e de Amir Haddad, que faz parte do que é o Tá na Rua. Muito mais que reelaborar em uma nova trama os acontecimentos do passado sob uma ótica particular, há todo um fazer teatral diferenciado e a linguagem, no caso, acaba por ser tão importante quanto a mensagem. Neste sentido, percebi que há a convergência de um forte projeto estético com elementos políticos.

⁴ Pesquisa integrada ao Programa de Bolsa de Iniciação Científica e Tecnológica (BIC) sob fomento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG), edital universal 2007 e 2008. E também ao Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica da Universidade Federal de Uberlândia (PIBIIC/FAPEMIG/UFU), de março de 2009 a fevereiro de 2010.

⁵ Em agosto de 2007 realizei uma pesquisa de campo no Rio de Janeiro. Realizei entrevistas com Amir Haddad, diretor do Tá na Rua e atores que atuaram em algumas apresentações de *Dar não dói, o que dói é resistir*: Ingrid Medeiros, Ana Cândida, Yasmini de Andrade, Paulinho de Andrade e Alexandre Santini. Além das entrevistas, pude explorar todo o acervo do grupo Tá na Rua, sediado na avenida Mem de Sá, em uma sala do teatro Glauce Rocha, onde funciona o escritório do Tá na Rua. Lá, tive acesso à manuscritos de Amir Haddad sobre teatro, depoimentos e entrevistas, matérias e críticas jornalísticas, diários do grupo desde o seu surgimento em 1980, além de fotografias e vídeos do espetáculo em questão.

Além disso, a peça em questão é muito complexa, não só pelo o que pretende dizer, mas, sobretudo por sintetizar 28 anos de trabalho do grupo⁶. Encontrei uma dificuldade de início, pois a peça não é convencional, não se trata de um texto literário, com enredo, temas, personagens, espaços, todos bem definidos; ela foi elaborada pelo grupo, numa produção coletiva, a partir de textos de jornais, revistas, documentos oficiais, músicas etc., que constituíram um roteiro inicial, mas que foi construído a cada apresentação do espetáculo, no momento mesmo de sua encenação. Assim, para além do texto, vi que seria necessário toda uma análise do espetáculo – através de fotografias e de filmagens –, o que exige do historiador um entendimento de diferentes linguagens.

Percebi que a dramaturgia de *Dar não dói, o que dói é resistir* é aberta. Para além de falar sobre a ditadura militar, trata das relações de poder que se estabelecem na sociedade. A estrutura dramaturgica é fundamentada no carnaval e no teatro épico. Ademais, através da encenação apreendi que os atores não têm um papel fixo, há poucos diálogos entre os personagens e, por isso, há uma figura de extrema importância que é o apresentador-narrador e o espetáculo é baseado na improvisação e na relação com o público. Perante esta rica dramaturgia de *Dar não dói, o que dói é resistir* observei que fazer uma análise estrutural das temáticas abordadas ao longo da peça e como essas dialogam com o período pós-1964 no Brasil, seria simplificar um trabalho que está muito além. No caso desse espetáculo, é inconveniente trabalhar o texto sem trabalhar a encenação.

Paralelamente às descobertas e dificuldades que encontrei, também passei a investigar a forma e o conteúdo trabalhado pelo grupo Tá na Rua em *Dar não dói, o que dói é resistir*. O grupo alia estética e política: do ponto de vista do primeiro, avança na busca de uma linguagem teatral para espaços abertos; do ponto de vista temático, discute questões relativas à vida político-social brasileira. Assim, passei a questionar sobre o projeto estético e o engajamento político-social presente no fazer teatral do grupo. Nesse ponto, outro desafio foi posto haja vista que, quando realizei as entrevistas com os integrantes do grupo, percebi que é consenso entre eles que não se trata de um teatro engajado.

⁶ Segundo Licko Turle, a pesquisa teatral do grupo Tá na Rua em seus 28 anos de atuação caminhou para a frase-síntese de Amir Haddad: “teatro sem arquitetura, dramaturgia sem literatura e ator sem papel”: “na construção frasal “teatro sem arquitetura, dramaturgia sem literatura e ator sem papel”, Amir Haddad quer, exatamente, chamar à atenção para a origem etimológica e a função social das palavras teatro, dramaturgia e ator, retirando as limitações que a elas foram impostas por um tipo de pensamento, de institucionalização num determinado período histórico, devolvendo a elas os sentidos de festa, de celebração, de jogo e de produção coletiva de saberes e conhecimentos, desmitificando definitivamente a idéia de que a linguagem teatral só pode ser utilizada por alguns eleitos legitimados pelo sistema social vigente na maioria dos países ocidentais, de tal forma que o aprendiz possa estar livre das ideologias e valores que foram a elas agregadas.” TURLE, L. Teatro sem arquitetura, dramaturgia sem literatura e ator sem papel. *Revista Tá na Rua*, ano 1, n. 1, Rio de Janeiro, julho de 2008, p. 18.

Esse trabalho percorre as linhas da História Cultural e seus desdobramentos conceituais e metodológicos, ao eleger a obra de arte como fonte de pesquisa e, dessa forma, pauta-se pela perspectiva de estudo interdisciplinar entre História e Teatro.

O estudo interdisciplinar entre História e outras áreas do conhecimento – Música, Teatro, Artes Plásticas, Literatura, Cinema – se intensificou com o movimento dos *Annales* no qual as concepções hegemônicas para os documentos históricos alteraram-se e passaram a incluir os vários vestígios humanos como elementos que desvendam aspectos das relações do homem na sociedade e assim toda e qualquer produção humana pode e deve ser estudada. O historiador francês Marc Bloch, um dos fundadores da Escola dos *Annales*, afirma:

Seria uma grande ilusão imaginar que a cada problema histórico corresponde um tipo único de documentos, específico para tal emprego (...) Que historiador das religiões se contentaria em compilar tratados de teologia ou coletâneas de hinos? Ele sabe muito bem que as imagens pintadas ou esculpidas nas paredes dos santuários, a disposição e o mobiliário dos túmulos, têm tanto para lhe dizer sobre as crenças e sensibilidades mortas quanto muitos escritos⁷.

Com essa noção alargada de documento, a Escola dos *Annales* afirma que o que importa mais não é a origem do documento, mas a forma pela qual ele será interrogado pelo historiador. Ao variar esta noção, é possível estabelecer uma aproximação entre cultura e sociedade e maneiras diferentes de se analisar as práticas culturais.

São reflexões que estão em sintonia com as problemáticas tratadas pela História Cultural, com ênfase nas convergências entre teatro e sociedade. A historiadora brasileira Sandra Pesavento afirma que, com as transformações ocorridas no âmbito da historiografia⁸, a cultura aparece como constituinte do social e não mais como superestrutura ou reflexo das relações sociais ou, também, como produto para deleite e fruição do espírito. É o caso de pensar a cultura como um conjunto de significados construídos e partilhados pelos homens para explicar o mundo.

Importa lembrar que, embora o termo “cultura” não tenha uma definição precisa e única, os historiadores culturais o tomam não como mero resíduo ou reflexo do social e do econômico. Ao contrário, conferem a ele o status seguramente importante de práticas, sentidos e valores que surgem das relações entre diferentes grupos sociais e pelos quais estes lidam com o contexto sócio-histórico e respondem a ele por meio de práticas ou objetos em que os entendimentos sobre a vida social são expressos e aos quais são incorporados.

⁷ BLOCH, M. *Apologia da história* ou, o ofício de historiador. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2001, p. 80.

⁸ Ver PESAVENTO, S. *História & História Cultural*. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2004 (sobretudo capítulo 2).

É como penso o teatro do Tá na Rua, um reagir “em pensamento e em sentimento à mudança de condições por que passou a nossa vida.”⁹ Em outras palavras (e até mesmo em uma perspectiva intelectual um pouco diversa), como afirma Chartier, nas manifestações culturais pode-se “identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler.”¹⁰

Nessa direção se pode adentrar ao conceito de representação, considerada categoria importante na História Cultural. Chartier apresenta esse conceito para formulações humanas (como literatura, teatro, música, fábulas, mitos), referindo-se a algo que pode estar tanto presente como ausente e dando ao termo não a idéia de deformação do real, mas um status específico no campo dos estudos históricos e sociais, sendo a representação, inclusive, uma prática que envolve realidades particulares.

De acordo com Pesavento, a História Cultural tem como proposta “decifrar a realidade do passado por meio das suas representações, tentando chegar àquelas formas discursivas e imagéticas, pelas quais os homens expressaram a si próprios e ao mundo.”¹¹ A História Cultural, então, apresenta modelos e modos de fazer história, explorando as convergências entre as manifestações simbólicas e o mundo social, o que é excelente para as reflexões acerca do espetáculo e do grupo em questão.

Julgo importante destacar que o termo representação não tem por função apontar uma ausência e tornar possível uma presença¹²; essa relação não se opera de forma mimética, ou seja, a representação não é uma cópia do real, espécie de reflexo, mas sim uma construção feita a partir dele: “As representações se inserem em regime de verossimilhança e de credibilidade, e não de veracidade.”¹³ O fato de os indivíduos sentirem e expressarem o mundo não implica, portanto, uma “cópia fiel”, mas muitas vezes distorção, transformação ou mesmo oposição frente ao real. Nesse ponto, Chartier coloca outro conceito importante no âmbito dos debates sobre representações: o de apropriação, que visa, sobretudo, uma história das interpretações e das práticas que as produzem, pois não há sentido fixo, universal. O sentido só pode ser construído na descontinuidade das trajetórias históricas.

Chartier afirma que a História Cultural pressupõe um processo de construção de sentido carregado de tensão. Há, nessa perspectiva, um campo de luta entre as representações de si e do outro, no qual o poder político e a identidade social são afirmados ou rejeitados. É

⁹ WILLIAMS, R. *Cultura e sociedade*. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1969, p. 305.

¹⁰ CHARTIER, R. *História Cultural: entre práticas e representações*. Lisboa / Rio de Janeiro: DIFEL / B. Brasil, 1990, p. 17.

¹¹ PESAVENTO, S. *História & História Cultural*, op. cit., p. 42.

¹² Ver GINZBURG, C. *Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância*. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

¹³ PESAVENTO, S. *História & História Cultural*, op. cit., p. 41.

importante entender o conceito de representação em Chartier também como uma prática social inserida na órbita do poder: ele fala em lutas de representação, para não cair na armadilha de tomar o social apenas pelo cultural. As representações são ativamente construídas num território de disputas do social, legitimando ou justificando as escolhas, valores e condutas de certos grupos em relação a outros. O historiador afirma:

O objeto fundamental de uma história que visa reconhecer a maneira pela qual os atores sociais dão sentido às suas práticas e aos enunciados situa-se, portanto, na tensão entre, de um lado, as capacidades inventivas dos indivíduos ou das comunidades e, do outro, as restrições e as convenções que limitam – com mais ou menos força, segundo as posições que ocupam nas relações de dominação – o que lhes é possível pensar, dizer e fazer.¹⁴

Afinal, toda e qualquer obra de arte traz consigo uma historicidade, portanto, torna-se fonte rica em elementos culturais, econômicos, políticos e sociais. O texto teatral é

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 percepção do objetivo da peça teatral. Mas é preciso deixar bem claro: apenas o primeiro passo, a nossa primeira experiência sensível com a matéria-prima que temos diante dos nossos olhos e que não foi criado por nós. Há por trás dessa obra de arte outro criador que a ela emprestou sua instituição, sua experiência de vida, suas observações: que nela imprimiu sua visão de mundo.¹⁵

Tenho em vista que refletir sobre a obra teatral implica dialogar com uma variedade de documentos que se propõem avançar além da fonte escrita e, dessa maneira, é preciso adentrar em suas especificidades. O crítico e teórico de teatro Anatol Rosenfeld, ao discorrer sobre o fenômeno teatral, faz um alerta que é preciso combater a concepção de teatro como instrumento a serviço do texto literário que “despreza por completo a peculiaridade do espetáculo teatral, da peça montada e representada”¹⁶. Nessa perspectiva, não só o texto, como também os cenários, figurinos, as músicas, a relação com o público, as críticas teatrais e os depoimentos de atores, coordenador e público, formam um sistema documental passível de ser investigado.

É nesse viés que nesse trabalho enfoco a utilização do espetáculo teatral como campo de possibilidades históricas. Para tanto, foi necessário seguir alguns caminhos metodológicos para se decifrar e examinar um texto teatral.

¹⁴ CHARTIER, R. A “nova” história cultural existe? In: LOPES, A.; VELLOSO, M.; PESAVENTO, S. *História e linguagens: texto, oralidade e representações*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa / 7 Letras, 2006, p. 39.

¹⁵ NEVES, J. das. *Análise do texto teatral*. Rio de Janeiro, INACEN, 1987, p. 8.

¹⁶ ROSENFELD, A. *Texto/Contexto*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1969, p. 19.

Uma importante contribuição, nesse sentido, é o artigo da pesquisadora Martha Ribeiro, que propõe estabelecer algumas reflexões acerca da arte de interpretar um texto teatral. Fazendo uso das concepções de Umberto Eco¹⁷, a autora ressalta que, no exercício de estudo de um texto teatral, o pesquisador precisa interrogar sobre quem escreveu o texto e quando ele foi escrito, “ou seja, ele deve, para legitimar suas hipóteses interpretativas, se perguntar sobre ‘o quadro cultural no qual se insere o texto’”¹⁸ de maneira que se dê ao texto um caráter histórico-cultural para se ter indicações de percursos de leitura. Ribeiro também recomenda questionar sobre “a qual tipo de leitor o texto se dirige” para tentar compreender quais os procedimentos e táticas presentes no texto que visam guiar o “leitor fictício”. Segundo a autora,

em todo texto há um conjunto de procedimentos, de instruções, de estratégias nas quais devemos prestar atenção se quisermos jogar com o texto. Se desejarmos realmente interpretar um texto com arte, e não simplesmente usá-lo, devemos ter em mente que todo texto é uma construção, uma estrutura que indica percursos, e que, como tal, deve ser respeitado¹⁹.

Mas é preciso ir além do texto. A historiadora do teatro brasileiro, Betti Rabetti, enriquece a discussão sobre a prática historiográfica nas artes do espetáculo ao tratar do necessário afastamento da “tendência dominante da história do teatro identificada com uma história da literatura dramática”²⁰. Em outras palavras, ela condena o “textocentrismo” na prática dos historiadores do teatro e salienta que uma nova compreensão metodológica “vem emergindo da concreta experiência de trabalho com objetos, metodologias e fontes documentais que não querem mais esgotar-se na utilização do texto literário dramático como fonte documental primária ou exclusiva”²¹.

A partir dessas análises e caminhos metodológicos expostos é que pretendi realizar um primeiro percurso de historicização do roteiro e da encenação de *Dar não dói, o que dói é resistir*, tomando-os como fonte documental para esse trabalho e estabelecendo um diálogo entre História e Teatro. Tendo em vista, sempre, que os documentos não são inocentes, foram escritos por autores com suas intenções e táticas e, dessa maneira, cabe a mim uma visão

¹⁷ Sobretudo aquelas presentes nas obras: ECO, U. *Os limites da interpretação*. São Paulo: Perspectiva, 1999; _____. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1990 e _____. *Seis passeios pelo bosque da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

¹⁸ RIBEIRO, M. Algumas considerações sobre a arte de “interpretar” um texto teatral. In: CARREIRA, A. et. al. (org.). *Metodologias de pesquisa em artes cênicas*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006, p. 28.

¹⁹ Idem, *ibidem*, p. 29.

²⁰ RABETTI, B. Observações sobre a prática historiográfica nas artes do espetáculo. In: CARREIRA, A. et. al. (org.). *Metodologias de pesquisa em artes cênicas*, op. cit, p. 33.

²¹ Idem, *ibidem*, p. 33.

crítica em relação à esses documentos, criando minhas próprias estratégias para lê-los estabelecendo, assim, um método histórico.²²

Assim, a minha proposta nessa monografia é problematizar o teatro engajado no Brasil contemporâneo a partir do grupo Tá na Rua e da peça *Dar não dói, o que dói é resistir*, através de uma investigação que levou em consideração o tema escolhido, a forma de construção do espetáculo, as experiências sociais dos sujeitos que a produziram, os locais de apresentação e o público ocasional.

Para tanto, o trabalho está dividido em dois capítulos: no primeiro, enfatizo a trajetória de vida e profissional de Amir Haddad, um dos fundadores do grupo Tá na Rua e que o dirige até hoje, entrecruzando com o contexto de surgimento do teatro de rua no Brasil. Nesse movimento, é importante também um estudo da trajetória do grupo Tá na Rua para compreender seus objetivos, linguagem e produção cênica; já no segundo capítulo, num primeiro momento, a atenção está voltada ao processo de construção da peça em questão pautada num trabalho coletivo: como se deu a escolha do tema, das músicas, as obras que foram consultadas e utilizadas como fontes históricas, a estética adotada pelo grupo e as próprias vivências de alguns integrantes influenciaram na criação do espetáculo. Feito isso, adentro, então, à análise de seus roteiros e de suas encenações a partir de fotografias e filmagens.

De acordo com Patrice Pavis, as fotografias de um espetáculo sugerem uma visão sobre a obra, fornecendo pontos de referência e fixação para uma descrição verbal do espetáculo. Ressalta, entretanto, que a fotografia por ela mesma não revela nada; daí ser necessário fazê-la significar e, para tanto, deve-se entrecruzá-la com outros elementos relativos à representação, como textos e descrição. O autor assevera que os benefícios de um estudo da documentação fotográfica compreendem:

A identificação dos espaços, dos objetos, das atitudes, de tudo que suporta ser fixado pelo olho da objetiva; a precisão trazida para um detalhe ou um momento fugaz quase imperceptível a olho nu; a captação de relações bilaterais entre, por exemplo, o espaço e o gestual, o objeto e o espaço, a iluminação e a maquiagem etc.²³

E afirma, a respeito das filmagens:

O vídeo restitui o tempo real e o movimento geral do espetáculo. Ele constitui a mídia mais completa para reunir o maior número de informações, particularmente sobre a

²² HUNT, L. *A nova história cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p. 18.

²³ PAVIS, P. *A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 37.

correspondência entre os sistemas de signos e entre a imagem e o som. Mesmo feita com uma única câmera a partir de um ponto fixo, a gravação em vídeo é um testemunho que restitui bem a espessura dos signos e permite ao observador captar o estilo de representação e guardar a lembrança dos encadeamentos e dos usos dos diversos materiais.²⁴

Com esse percurso desenvolvido, discorro, então, acerca do engajamento do grupo Tá na Rua, a partir do diálogo com autores como Benoît Denis, Eric Bentley, Dias Gomes e Eric Hobsbawn, que tecem comentários importantes para a discussão aqui proposta.

²⁴ *Idem, ibidem*, p. 37-38.

Capítulo 1

**A céu aberto:
o teatro sai às ruas e
reinventa a luz do sol**

No Rio de Janeiro de 1980, um grupo de jovens – muitos deles com alguma experiência no fazer teatral – montava o grupo Tá na Rua²⁵, com novos olhares sobre espaço cênico, dramaturgia, jogo do ator, relação com o público e processo de criação de peças. Algumas inquietações do coletivo estavam fundamentadas na linha de trabalho de um de seus fundadores, o ator e diretor Amir Haddad, defensor de um teatro preocupado em se comunicar e se tornar cada vez mais próximo de sua platéia; outras tiveram origem no grupo Niterói, que se dedicava à pesquisa teatral e foi o precursor do Tá na Rua.

Assim, antes de abrir a trouxa do grupo Tá na Rua, resalto a importância de discorrer acerca da “pré-história” do grupo, quando partes significativas da formação dos membros do grupo e dos elementos da linguagem teatral concebidos pelo mesmo se desenvolveram.

Amir Haddad: um homem de sonhos, de arte, de vida

Amir Haddad nasceu em 1937 na cidade de Guaxupé, interior de Minas Gerais. Mineiro de nascença, paulista de adolescência e carioca por opção, é filho de pais sírios que vieram para o Brasil como imigrantes. O sangue que corre pelas veias, a tradição e a cultura árabes estão presentes em seus trabalhos como ator e diretor teatral:

O teatro não faz parte da religião e nem da tradição árabe. O Corão proíbe a representação da figura humana, e proíbe que você represente outra pessoa (...) Então, você vê que os árabes não têm um teatro desenvolvido, mas tem técnicas narrativas maravilhosas, eles contam histórias. Porque uma história você conta na 3ª pessoa, não encarna um personagem; você vai narrando a história dele. E o meu teatro é muito narrativo, eu não trabalho por identificação, eu conto histórias (...) E essa coisa árabe, eu sempre penso nisso; por que eu tenho essa tendência tão forte para o narrativo, que faz com que eu adore uma história de cordel que me permite compreender tão bem o Brecht, que me faz ler Shakespeare de uma maneira tão despretensiosa e objetiva? Acho que é o meu sangue árabe, esta tradição narrativa, a vontade de contar histórias.²⁶

Contagiado em algum momento pelo vírus da arte teatral, Amir Haddad procurou, de início, trilhar sobre o chão sagrado do teatro, o palco do TBC (Teatro Brasileiro de Comédia). Do desencontro de caminhos com o padrão paulista de espetáculo, e do encontro com

²⁵ Os fundadores do grupo Tá na Rua são Amir Haddad, Ana Carneiro, Artur Faria, Betina Waissman, Ricardo Pavão, José Carlos Gondim, Lucy Mafra, Marilena Bibas, Rosa Douat e Sérgio Luz. Desde o surgimento, o grupo é dirigido por Amir Haddad.

²⁶ Amir Haddad em entrevista à Luciana Farah, março de 1998. Acervo Tá na Rua.

colegas²⁷ da Faculdade de Direito da USP, montaram um grupo de teatro vinculado ao Colégio São Bento que culminaria, dias depois, no famoso grupo Oficina (1958):

O Oficina é um caminho, naturalmente, eu, jovem, recém saído da adolescência, saído do colegial, onde eu tinha tido já os primeiros contatos com teatro, encontrando outras pessoas interessantes na faculdade, que igualmente a mim, detestava o curso que estavam fazendo, estavam ali, não posso dizer esperando o marido porque não era mulher (risos), então podia dizer, esperando uma coisa acontecer que nos tirassem daquele inferno, entende, e aconteceu, o teatro. Aí me juntei com pessoas como o José Celso e Renato Borghi, porque você falou do Oficina, que ficaram diretamente ligados a mim pela formação do grupo Oficina, entende?²⁸

Nas mesmas coordenadas de tempo e de espaço, outro grupo despontara no teatro brasileiro, diversificando-o. Trata-se do Arena (1953) que, dialogando arte e política, questionava texto, dramaturgia, figurino, espaço e a própria origem do teatro. Da proposta de uma co-produção entre Oficina e Arena da montagem teatral de *Fogo Frio*, de Benedito Rui Barbosa, o grupo Oficina se divide: na montagem com o Arena fica José Celso e Renato Borghi; Amir Haddad trabalha com uma outra produção do Oficina, *As Moscas*, do filósofo Jean-Paul Sartre.²⁹ O fim da temporada das duas produções, é também o fim da presença de Amir Haddad no Oficina:

Eu acho que tem uma peça que chama *Esse banheiro é pequeno demais pra nós dois*. Uma comédia, ainda dessas comediazinhas cariocas, eu acho que o nosso banheiro era pequeno demais para mim e para o Zé Celso, entende? Era muita gente dentro de um banheiro só (risos). Eu e ele, entende (risos), e eu acabei me afastando e ele ocupou todo o espaço magnificamente, ocupou maravilhoso.³⁰

Ainda que o banheiro fosse pequeno demais para dois jovens enérgicos, acredito que a saída de Haddad do grupo Oficina está relacionada, também, com as suas concepções políticas e estéticas voltadas, até aquele momento, mais para o palco convencional do TBC do que para o centro de uma arena, mais para um público sentado em poltronas do que em arquibancadas, longe de uma radicalização política proposta pelo teatro de Arena.³¹

Da capital paulista, Amir Haddad foi para a capital gaúcha, no Festival do Estudante de Porto Alegre. O que ele não imaginava é que de capital em capital, iria parar em Belém do

²⁷ Renato Borghi, José Celso Martinez Corrêa e Carlos Queiroz Telles.

²⁸ Amir Haddad em entrevista à Lígia Perini, agosto de 2007.

²⁹ Acerca da participação de Amir Haddad no grupo Oficina, ver depoimento de Amir Haddad prestado ao SNT (Serviço Nacional de Teatro) em setembro de 1977. In: BRASIL. Ministério da Educação e Cultura. Serviço Nacional de Teatro. *Depoimentos VI*. Rio de Janeiro, 1982.

³⁰ Amir Haddad em entrevista à Lígia Perini, agosto de 2007.

³¹ Ver depoimento de Amir Haddad prestado ao SNT (Serviço Nacional de Teatro) em setembro de 1977. In: BRASIL. Ministério da Educação e Cultura. Serviço Nacional de Teatro. *Depoimentos VI*, op. cit.

Pará: Amir foi convidado por alguns paraenses para ministrar cursos na escola de teatro ligada à Universidade Federal de Belém do Pará. Viagem longa que possibilitou a ele entrar em contato com outros costumes, outra arquitetura, outra realidade:

Ao sair de São Paulo, eu fui pro Norte, fui pra Belém do Pará, vivi na Amazônia e isso foi definitivo na minha vida, porque eu comecei a incorporar uma realidade cultural muito distinta, e social também, daquela que eu vivia em São Paulo, de eu achar que o Brasil era São Paulo, ou os restaurantes que eu freqüentava em São Paulo, onde a classe teatral estava. Fui pra Amazônia, conheci outra comida, outra realidade, outra cultura e foi essencial pra mim. E até hoje eu me alimento do Brasil e não de uma região do Brasil.³²

Além de experiências de vida, o Norte possibilitou a Haddad novas experiências teatrais, sobretudo aquelas acerca da relação entre atores e diretor teatral. Questionamentos que levaram, certamente, a pensar a linguagem, a expressão, o repertório. Foi nesse momento, que Amir se despertou para um teatro mais próximo da “realidade” e, para tanto, era necessário que ele tivesse uma opinião clara e definida que começaram a ser despontadas na terra nortista. Terra que lhe possibilitou uma grande experiência em relação à forma teatral e que já estaria presente nos próximos trabalhos.

De volta ao sudeste, Amir Haddad se instala no Rio de Janeiro, onde passa a dirigir shows, espetáculos e grupos teatrais. Entre o teatro profissional que lhe assegurava dinheiro e prêmios e a direção de grupos independentes, Amir aprofundava e aprimorava a sua arte.

1968. O ano que não terminou, fez raízes profundas na trajetória profissional de Amir Haddad. O marco representou o primeiro grande rompimento do diretor com a arquitetura teatral italiana – na qual palco e platéia têm espaços bem definidos – a partir da montagem do espetáculo teatral *A Construção*, baseada na peça de Altamar Pimentel e encenada pelo grupo de teatro A Comunidade³³, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

O espetáculo tratava das manifestações religiosas e de fé na cidade cearense Juazeiro do Norte. Com base no texto literário e nas suas experiências de vida e de arte em Belém do Pará, Amir Haddad fundiu palco e platéia, numa simultaneidade de cenas, numa desconstrução da dramaturgia tradicional, numa interação entre artistas e cidadãos.

A temporada de *A construção* foi interrompida quando do decreto do Ato Inconstitucional n. 5 (AI-5), no mesmo ano. Com o aumento da censura e repressão, o grupo se dispersou e Amir Haddad foi estudar no exterior. Ao voltar ao Brasil, em 1974, e motivado

³² *Idem, ibidem.*

³³ O grupo A Comunidade, formado por Amir Haddad, Aylton Escobar, João Rui Medeiros, Marcos Flaksman, Paulo Afonso Grisolli e Tite de Lemos. Foi um importante coletivo teatral carioca que estreou em 1968 apresentando o espetáculo *Parábola da Megera Indomável*. Acervo Tá na Rua.

a resolver questões relativas ao modo de produção de peças teatrais, a partir de um trabalho coletivo, e a desenvolver uma dramaturgia aberta – passível de muitas leituras e óticas diferenciadas da platéia e que permite constante integração do público – Amir Haddad escreveu e encenou, numa criação coletiva com o grupo O Teatro Mágico³⁴, o espetáculo *Somma, ou Os melhores anos de nossas vidas*, que estreou no dia 13 de maio daquele ano no teatro João Caetano no Rio de Janeiro.

A estrutura dramática de *Somma* foi construída a partir de diversas cenas e textos teatrais³⁵ que, em sua maioria, já haviam sido encenados por Amir Haddad. Pode-se dizer que o roteiro de *Somma* é uma colagem³⁶ de textos, com “falas” que poderiam ser inseridas durante a encenação, servindo, ora para introduzir comentários, ora para marcar mudança de ritmo e assunto. A dramaturgia aberta de *Somma*, portanto, era composta por fragmentos de textos e de cenas que poderiam ou não ser apresentados, dependendo da fluência do espetáculo.

A essa dramaturgia fragmentada e aberta, acrescentava-se o arranjo do espaço cênico – onde se encontravam, à disposição do público, “araras” com roupas e adereços, móveis, equipamentos de iluminação e sonorização, além de cópias do roteiro de *Somma* –, a supressão da platéia – que, se quisesse, poderia participar do fazer teatral – e o jogo de inversão de papéis – as personagens podiam ser interpretadas por qualquer ator³⁷.

Aponta-se esse espetáculo, na forma como ele foi concebido, construído e encenado, como uma referência para se pensar a questão de uma nova dramaturgia defendida por Amir Haddad e posteriormente trabalhada pelo Tá na Rua, que nasceu também com a proposta de

³⁴ O Teatro Mágico foi um pequeno grupo teatral composto por ex-alunos da Escola de Teatro da Fefierj (atual Unirio) e dirigido por José Luiz Coelho Ligiéro. Os integrantes desse coletivo também haviam sido alunos de Amir Haddad antes de ele ser expulso da Escola de Teatro da Fefierj. De volta ao Brasil, Haddad convidou O Teatro Mágico para a montagem de *Somma*. Acervo Tá na Rua.

³⁵ São obras dramáticas de diversas nacionalidades, épocas e gêneros: *Agamênon*, de Ésquilo; *O tango*, de Slawomir Mrozec; *Numância*, de Miguel de Cervantes; *O marido vai à caça*, de Feydeau; *Festa de aniversário*, de Harold Pinter; *Fim de jogo*, de Samuel Beckett; *Síndica, qual é a tua?*, de Luis Carlos Góes; algumas peças de Getúlio Alho, como: *No paço*, *O jacaré dorminhoco*, *O espelho mágico ou a mulher e a vassoura* e *O refrigerante*; *Depois do corpo*, de Almir Amorim; *A construção*, de Altimar Pimentel; *Às armas e Prece para Nossa Senhora das Graças*, de Miguel Oniga; *A passagem da rainha*, de Antonio Bivar; *A dama do camarote*, de Castro Viana e *A regadeira*, de domínio público. Acervo Tá na Rua.

³⁶ “Termo de pintura introduzido pelos cubistas, e depois pelos futuristas e surrealistas para sistematizar uma prática artística: a aproximação através da colagem de dois elementos ou materiais heteróclitos, ou ainda de objetos artísticos e objetos reais. (...) Todas essas propriedades da colagem em artes plásticas valem para a literatura e o teatro (escritura e encenação). Em lugar de uma obra ‘orgânica’ e feita com um só pedaço, o dramaturgo cola fragmentos de textos oriundos de todos os lados: artigos de jornais, outras peças, gravações sonoras etc”. PAVIS, P. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 51-52.

³⁷ Esta prática, por alguns denominada “ator disponível”, foi desenvolvida por vários grupos teatrais. Nela, os atores precisam estar sempre disponíveis, portanto, em estado de alerta e acompanhando toda a dinâmica do espetáculo para entrar em cena sempre que necessário.

desenvolver uma linguagem teatral iniciada em 1974 com o grupo Niterói, que representou a base para toda a pesquisa do grupo Tá na Rua.

Após a censura de *Somma* – em 26 de junho de 1974, depois de 15 apresentações –, Amir Haddad e alguns atores buscaram entender o porquê da interdição, analisando o autoritarismo e as relações de poder vivenciadas pela sociedade brasileira naquele momento. Formava-se assim o Niterói (1974-1980), grupo de pesquisa teatral que viveu um período de resistência, submerso numa sala do Diretório Central dos Estudantes (DCE) da Universidade Federal Fluminense (UFF). Ao mesmo tempo em que refletia sobre a realidade do país sob a ditadura militar, o grupo desenvolvia uma pesquisa de linguagem teatral em estudo do texto dramático *Morrer pela pátria*³⁸, de Carlos Cavaco³⁹. Acredito que essa investigação seria o fio condutor da escolha de temas e do fazer teatral do Tá na Rua até hoje.

Na medida em que foi aprofundando o estudo do texto, o grupo sentiu a necessidade de realizar ensaios em espaços abertos, como salas de aula, associações de bairros, teatros e também em sua nova sede, a sala Joel de Carvalho no Centro Experimental Cacilda Becker⁴⁰. Essas experiências em espaços cênicos não convencionais possibilitaram aos atores aprender a arte de improvisar com o público, que muitas vezes entrava em cena.

Em fevereiro de 1980, o Niterói propôs iniciar a montagem da peça *Morrer pela pátria*, mas, nesse momento, o grupo se desfez, ficando apenas Amir Haddad, Ana Carneiro, Artur Faria e Betina Waissman, que tentaram dar sequência ao processo de pesquisa, ao

³⁸ Publicada em 1937, a peça apresenta dois personagens principais: Roberto, oficial da reserva do exército brasileiro, e seu irmão, Edmundo, adepto dos ideais socialistas. A trama se passa na cidade de São Paulo na década de 1930 e apresenta questões em pauta desse momento: integralismo, anticomunismo, liberalismo/autoritarismo, o papel da família na sociedade brasileira e a lealdade em relação à pátria. O momento-chave da peça ocorre quando “o oficial Roberto, na defesa da pátria, é ferido e morre diante da família. Então seu irmão Edmundo, comovido pela situação, desvincula-se de suas crenças e decide combater, em favor da pátria, para abolir do país o ‘ameaçador’ ideal socialista”. PARANHOS, K. R. Por uma literatura sem rancor: a “literatura proletária” estado-novista. In: PEREIRA, V. H. A. e PONTES, G. (orgs.). O velho, o novo, o reciclável Estado Novo. Rio de Janeiro: De Letras, 2008, p. 69-80. Ver também CAVACO, C. *Morrer pela pátria*. Rio de Janeiro: J. de Velle, 1937.

³⁹ Carlos Cavaco foi militante socialista no início do século XX e em 1930 apoiou a ascensão de Getúlio Vargas ao poder. A partir desse momento, ocupou diversos cargos públicos, principalmente no Ministério do Trabalho. Sobre a vida e a trajetória de Carlos Cavaco, ver SCHMIDT, B. B.. *O patriarca e o tribuno: caminhos, encruzilhadas, viagens e pontes de dois líderes socialistas – Francisco Xavier da Costa (1877-1934) e Carlos Cavaco (1878-1961)*. Tese (Doutorado em História) – IFCH/Unicamp, Campinas, 2002.

⁴⁰ Espaço cedido em 1977, mediante edital, pelo Serviço Nacional de Teatro (SNT). Desde então, o grupo realizou diversos ensaios abertos: Faculdade de Arquitetura da UFF; Cine Clube de Santa Teresa e Aliança Francesa de Copacabana; Festival de Inverno de Minas Gerais, com ensaios num cine teatro em Contagem, teatro em Ouro Preto e Belo Horizonte; Seminário sobre integralismo na UFF; Centro Unificado Profissional no Rio de Janeiro; além de diversos ensaios na sede na sala Joel de Carvalho. Acervo Tá na Rua.

mesmo tempo em que buscavam os espaços abertos de ruas e praças para atuação desse novo núcleo.⁴¹ Desse momento até a formação do grupo Tá na Rua, passou um mês ou dois.

Importa lembrar que, paralelamente ao trabalho no Niterói, Amir Haddad ministrava um curso no Teatro dos Quatro, no Rio de Janeiro, utilizando material do acervo do grupo: textos de cordel⁴² e músicas do cancioneiro popular brasileiro⁴³. Também fazia parte de sua pedagogia o questionamento acerca do espaço cênico. Como conclusão das atividades, foi apresentado o cordel *A revolta de São Jorge contra os invasores da lua* na galeria do Shopping Center da Gávea, local que abrigava a sala do Teatro dos Quatro.

Terminado o curso, alguns alunos optaram por continuar o trabalho ali iniciado, formando, então, o grupo Têve na Rua⁴⁴, que começou com a prática teatral a realização de espetáculos em espaços abertos. Em maio de 1980, os remanescentes do grupo Niterói e o grupo Têve na Rua participaram da Semana do Teatro Alternativo no Teatro Cacilda Becker do Rio de Janeiro.

Observo que do encontro de dois coletivos, o primeiro como importante espaço de reflexão teórica, e, o segundo, com uma prática de encenação em ambientes abertos, formou-se o Tá na Rua. Do banheiro do Oficina, dos mangues alados, do rompimento com o espaço e com a dramaturgia tradicionais, Amir Haddad chega aos trapos coloridos da fantasia.

A questão do diretor

Desde o surgimento do grupo Tá na Rua até os dias atuais, Amir Haddad é quem dirige o grupo. A questão da figura do diretor nos grupos teatrais foi amplamente discutida durante as décadas de 1960 e 1970, quando os grupos, pautados num processo de criação coletiva, passaram a questionar a figura do diretor teatral.

⁴¹ Núcleo ao qual se integrou Ricardo Pavão – músico e ator que participou de *Somma* e também já fizera parte dos primeiros tempos do grupo Niterói – e José Carlos Gondim, ator que trabalhou com Amir Haddad na Escola de Teatro de Belém. Acervo Tá na Rua.

⁴² São eles: *Iraildes* ou *A moça que beijou um jumento pensando que era Roberto Carlos*, de Dílson da Cruz; *A revolta de São Jorge contra os invasores da lua*, de Erotildes Miranda dos Santos, e *Antonio de Lisboa e a sereia do fundo do mar*, de Mivelino F. da Silva. Esses textos foram teatralizados anteriormente pelo Grupo de Teatro Livre da Bahia. Acervo Tá na Rua.

⁴³ *Coração materno*, de Vicente Celestino; *Lama*, de Paulo Marques e Aylce Chaves; *Vingança e Nervos de aço* de Lupicínio Rodrigues. Acervo Tá na Rua.

⁴⁴ Composto pelas atrizes Lucy Mafra, Marilena Bibas e Rosa Douat e, ainda, Sérgio Luz, um aluno de outro curso ministrado por Amir Haddad. É importante destacar que há divergências quanto ao nome desse grupo para as pesquisadoras Ana Carneiro, que em sua dissertação de mestrado já denomina este grupo de Tá na Rua, e Jussara Trindade, que se refere ao Têve na Rua. Ver CARNEIRO, 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 e MOREIRA, J. T. *A pedagogia teatral do grupo Tá na Rua*. 2007. 145 f. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Centro de Letras e Artes/UNIRIO, Rio de Janeiro, 2007.

A pesquisadora Stela Fischer afirma que o século XX marca o chamado “teatro de encenador” em que a ascensão do diretor teatral tem um importante valor para o desenvolvimento de formas teatrais:

Com a inserção do diretor como peça-chave para a criação, alteram-se as relações artísticas e organizacionais de trabalho. O diretor ocupa lugar de destaque e se apropria das diferentes funções que competem à produção teatral, o que determina sua natureza multidimensional. Sua presença torna-se imprescindível, alternando entre funções como técnico, coordenador, administrador, ideólogo, pedagogo, teorizador etc.⁴⁵

Já na segunda metade do século XX, o meio teatral passou a contestar o autoritarismo de diretor. Propostas mais libertárias de criação teatral começaram a fazer parte dos objetivos dos grupos teatrais, com a finalidade de um trabalho mais coletivo, sem hierarquias:

A primazia do diretor age sobre seu meio de maneira integrada, sem concentrar poderes. A criação da encenação em sua totalidade não mais lhe pertence e o diretor passa a conciliar seu trabalho coletivamente com o grupo, supervisionando, coordenando atividades e ordenando todas as contribuições dos colaboradores, a favor da unidade e coesão da ideologia do grupo.⁴⁶

Assim, diretores do teatro contemporâneo voltaram-se para uma criação pautada na coletividade, servindo muitas vezes como elo entre as propostas dos integrantes do grupo as conservando. O diretor não tem uma atitude de possessão sobre o grupo, mas sim prima pelo coletivo.

Para Stela Fischer, muitas vezes o diretor teatral, o líder, assume uma postura de herói, mesmo sem desejar isto. E explica:

Não tomemos o termo herói como sinônimo de onipotência, mas como aquele que normalmente se destaca intelectualmente, comanda, orienta e propõe atividades, projeta seus ideais e soluções para um fim e interesse comuns ao grupo. Apesar de preconizar por formas de construção dramática igualitária, a prática em grupo requer a presença de representantes das companhias.⁴⁷

Para sustentar sua análise sobre o “mito do herói”, Fischer dialoga com o psiquiatra suíço Carl Gustav Jung, o qual faz uma abordagem profunda da psique humana para compreender o mito do herói: “Na teoria junguiana, entende-se por herói o princípio baseado na superação de obstáculos e no alcance de determinadas metas. O herói é a personificação da

⁴⁵ FISCHER, S. R. *Processo colaborativo: experiências de companhias teatrais brasileiras nos anos 90*. 2003. 219 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - IA/Unicamp, Campinas, SP, 2003, p. 122.

⁴⁶ *Idem, ibidem*, p. 124.

⁴⁷ *Idem, ibidem*, p. 126.

coragem, da criatividade, da fidelidade aos valores.”⁴⁸ Fischer afirma que a necessidade de ser líder ou de se ter um líder em grupo é inerente aos homens, representando algo natural para o desenvolvimento da identidade pessoal.

Ao dialogar com a psiquiatria, a autora pretende revisar o conceito junguiano para estabelecer uma aproximação entre o mito do herói ao líder de companhias teatrais. E, portanto, afirma:

Em toda organização teatral, existe a necessidade de personificar símbolos heróicos, quando o individual requer auxílio para desenvolver algum empreendimento. Nesse sentido, o herói se torna o condutor de uma cultura. Normalmente, ao diretor se confia a tarefa e a capacidade de estabelecer certa ordem no complexo criador. Torna-se o mediador necessário das contribuições dos atores e demais artistas, garantindo e assegurando a realização cênica, em sua totalidade.⁴⁹

Dessa maneira, no teatro de grupo contemporâneo há alguém que responda pelo mesmo, ou que o orienta, mediando e dando continuidade à proposta do todo. E conclui:

Mas o sentido de herói alude o artista que assume a responsabilidade de liderar o trabalho na institucionalização de diretrizes que visam o coletivo. Essa liderança não pressupõe que se apresente de forma imperativa, mas que institua no grupo o estímulo à criação e, principalmente, a realização da obra.⁵⁰

O olhar e contribuições de um diretor teatral são fundamentais para a obra teatral final que ao mesmo tempo em que impõe disciplina, permite a liberdade dos atores.

A função do diretor de companhias colaborativas converge em atribuir ou reforçar alguns limites que são definidos de comum acordo com o conjunto. Seu papel não se limita simplesmente em erigir preceitos imperativos, mas intervir de maneira ativa e construtiva na continuidade e funcionamento das regras e funções. Ao diretor é designado o papel de organizar os interesses do grupo e atribuir a cada um os estímulos que convêm à criação. Nesse caso, autoridade não se traduz por autoritarismo.⁵¹

Acredito que no caso de Amir Haddad, é possível perceber o tanto que ele é querido, elogiado e personificado como herói pelos atores do grupo Tá na Rua. E estas características estão em sintonia com o exposto por Stela Fischer. Além do mais, Amir Haddad é o único integrante que permanece no grupo desde a sua primeira formação, servindo como elo e ensinando os atores que chegam ao grupo.

⁴⁸ *Idem, ibidem*, p. 126.

⁴⁹ *Idem, ibidem*, p. 126-127.

⁵⁰ *Idem, ibidem*, p. 127.

⁵¹ *Idem, ibidem*, p. 131.

A explosão do espaço: o século XX na história do teatro

Ao estudar o espetáculo teatral *Dar não dói, o que dói é resistir* entrecruzando o texto teatral com os registros audiovisuais e os depoimentos de atores e diretor foi preciso também que eu examinasse a trajetória do grupo Tá na Rua, suas propostas e formas de criação a partir de um sistema que considera o espaço cênico, o contato com o público, as relações de produção, a escolha de temas, o que me possibilita estabelecer uma junção de projeto estético e engajamento político-social. Para tanto, se fez necessário um constante diálogo com o momento histórico que possibilitou a emergência de grupos teatrais da década de 1970 no Brasil afinal, como bem lembrou Marc Bloch, já dizia o provérbio árabe: “os homens se parecem mais com sua época do que com seus pais”⁵².

Ao longo da história do teatro, o espaço cênico surgiu, desapareceu e renasceu em diferentes configurações. Cada época da história, entretanto, é marcada por uma hegemonia do lugar teatral que separa palco-platéia, refletindo as estruturas sociais. Contudo, como toda hegemonia, como todo poder, comporta resistência, o teatro à céu aberto inverte esta ordem e rompe com o teatro convencional, atuando em espaços abertos como praças, pátios de fábricas, parques, quadras esportivas, ruas e avenidas.

O século XX, na história do teatro, foi associado à “explosão” do espaço. Inaugurou-se o questionamento acerca do edifício teatral, abrindo possibilidades para a cena teatral contemporânea escolher o seu espaço de encenação. A pesquisadora Lídia Kosovski compara o edifício teatral e os espaços abertos de ruas e praças com a casa e a barraca. Ela vê o edifício teatral à italiana como uma casa habitada, “onde não só se reproduzem códigos e ritos da ordem do “fazer artístico”, mas estes se aproximam de relações sociais “domésticas”, bem próprias de uma “casa”, burguesa em seu sentido histórico.”⁵³ De fato, espetáculo e espaço cênico estão intimamente ligados, portanto, a construção de edifícios teatrais está relacionada aos valores e necessidades da sociedade e tanto a dramaturgia como os atores, uma vez inseridos nesses espaços, compactuam em torno dos mesmos interesses.⁵⁴ Já a fuga dessa

⁵² BLOCH, Marc. *Apologia da história* ou, o ofício do historiador, *op. cit.*, p. 60.

⁵³ KOSOVSKI, L. A casa e a barraca. In: TELLES, N.; CARNEIRO, A. (orgs.). *Teatro de rua: olhares e perspectivas*. Rio de Janeiro: E-papers, 2005, p. 12.

⁵⁴ Importa ressaltar que não nego a importância da cena italiana para a constituição da história do teatro mundial, sobretudo pelo seu aperfeiçoamento de recursos no palco: “A caixa fechada, que se comunica internamente com espaços laterais, em profundidade e em altura, pode modificar-se a cada momento pela troca de cenários, vindos das diversas direções. Os urdimentos proporcionaram as mudanças pelo alto e as coxias facilitam as substituições de cenários construídos. Delimitado o espaço, numerosos refletores podem convergir para qualquer ponto do palco, permanecendo escondidos da vista do espectador pelas gambiarras internas.” MAGALDI, S. *Iniciação ao teatro*. São Paulo: São Paulo Editora S.A., 1965, p. 57. Mas o teatro italiano também foi

casa, “patrimônio privado de uma classe social”, representa um desejo de libertação, uma transgressão que marca grande parte da produção teatral do século XX num momento de questionamento sobre suas razões sociais de ser.

Uma valiosa contribuição para a pesquisa do fenômeno do teatro de rua é o estudo realizado pelo pesquisador e professor André Carreira. Em sua obra *Teatro de rua (Brasil e Argentina nos anos 1980): uma paixão no asfalto*, o autor procura relacionar o teatro de rua de grupos brasileiros e argentinos com o contexto de redemocratização desses países. Afirma que o teatro de rua é uma modalidade que representa uma tentativa de renovar as linguagens teatrais e os modos de produção de espetáculos, de forma a romper, ainda que em diferentes medidas, com o modelo teatral hegemônico, trazendo projetos alternativos para o fazer teatral.

Carreira entende que a linguagem desse tipo de teatro está relacionada ao processo de transformação da rua em espaço cênico e às implicações sócio-culturais próprias desse ambiente. O autor salienta que as ruas comportam diferentes usos desde a Idade Média até os dias atuais. Com o desenvolvimento urbano das cidades ocidentais, as ruas adquirem múltiplas funções, servindo não apenas ao trânsito de pessoas. Assim, o espaço urbano gera uma rede de vínculos e relações sociais e o seu desenvolvimento está associado ao uso que se faz das ruas.

No contexto atual, de neoliberalismo e globalização, a rua é um espaço urbano fragmentado, mas profundamente articulado, uma vez que seus diferentes setores estão em permanente relação. No centro urbano “se encontra o protótipo da rua da cidade, com intensa circulação de pessoas e carros, vitrinas comerciais, venda ambulante e variações de uso segundo os horários do dia.”⁵⁵ Carreira acrescenta que o teatro de rua rompe com os códigos e hierarquias do uso cotidiano das ruas:

Nossa sociedade estabeleceu como regra que as ruas cumprem uma série de funções específicas, e as atividades que extrapolam estes limites entram numa zona de conflito, pois questionam não somente o uso da rua, mas também o poder de controle sobre o espaço do cidadão.⁵⁶

É exatamente nesse ponto nevrálgico que se concentra a proposta do teatro de rua: com a ousadia de deflagrar uma ruptura no uso cotidiano da rua, ele inventa uma nova ordem, pela qual os pedestres são ao mesmo tempo espectadores e atores. Com isso, incorpora as

responsável pelo afastamento entre palco e platéia, de modo que o teatro perdeu o seu caráter de celebração coletiva.

⁵⁵ CARREIRA, A. *Teatro de rua: (Brasil e Argentina nos anos 1980): uma paixão no asfalto*. São Paulo: Hucitec, 2007, p. 35.

⁵⁶ *Idem, ibidem*, p. 39.

“culturas das ruas” e absorve expressões das pessoas comuns que por elas passam: suas alegrias e tristezas, os códigos gestuais e verbais, a linguagem corriqueira e de gírias. Tal abordagem exige uma dramaturgia mais aberta e dinâmica. Portanto, ressalto que o entendimento da rua como espaço cênico, bem como de sua organização e seus usos, é de fundamental importância para o estudo da linguagem do teatro de rua.

Aqui, destaco que o teatro de rua não se define tão somente pelo seu espaço cênico e que há uma diferença entre “teatro na rua” e “teatro de rua”: o primeiro pode tratar de um grupo de atores que resolvem encenar em ruas ou praças um espetáculo pensado para uma sala teatral. Nesse caso, na maioria das vezes, há um relacionamento vertical com o público e é a visão dos produtores do espetáculo que é posta em cena. Já o “teatro de rua” é uma linguagem, uma forma de espetáculo pensado para locais abertos ou não-convencionais, em que os atores estabelecem um contato com o público, que pode intervir no espetáculo, e, por isso mesmo, reivindica uma nova dramaturgia e um novo perfil de ator.

Acerca dessa problematização, Carreira propõe uma delimitação do conceito de teatro de rua, preferindo classificá-lo como “modalidade teatral e não como gênero, porque as características que o definem se relacionam mais com o fazer teatral e a utilização do espaço cênico, como acontecimento concreto da teatralização do que como regras canônicas da elaboração do texto dramático.”⁵⁷

Ao considerar o teatro de rua como uma modalidade teatral particular, Carreira o reconhece como uma forma de teatralidade que existe paralelamente ao acontecimento teatral do espaço fechado. Visto sob esse prisma, o espaço cênico constitui aspecto delimitador da modalidade teatral, mas não pode ser tomado isoladamente, sob o risco de colocar manifestações diversas – como o carnaval, as artes de mercado, os vendedores ambulantes ou o teatro de sala encenado ao ar livre – na mesma categoria do teatro de rua.

Carreira ressalta que o fenômeno do teatro de rua é multifacético e mutante e por isso não pretende estabelecer regras de exclusividade, mas se apóia em dois parâmetros para pensar a delimitação do conceito, quais sejam: identificar a relação entre as linguagens do espetáculo e o espaço cênico e observar como se dá a convocação e qual é o tipo de público. No que se refere à estrutura e à dinâmica do espetáculo teatral de rua, é preciso considerar primeiramente o tempo da apresentação, que varia a cada dia por causa das diversas interferências acidentais próprias da dinâmica do espaço urbano. Isso inclui sons, ruídos, movimentos aleatórios, acontecimentos diversos que provocam a dispersão de atores e

⁵⁷ *Idem, ibidem*, p. 44.

espectadores, interferem na cena e na articulação de linguagens. Inevitavelmente, o espetáculo teatral de rua disputa com o ambiente urbano a atenção do espectador.

Esse espectador estabelece uma relação com o espetáculo teatral diferente daqueles que pagam entrada e têm lugar fixo para se sentarem. Menos submetidos a condicionamentos sociais, o espectador (que, na maioria das vezes, não programou assistir à peça, mas sim encontra com o espetáculo casualmente) está em liberdade de entrar ou sair do âmbito da representação, podendo interferir diretamente na cena.

Por isso, o fenômeno teatral de rua exige uma nova postura do ator que está permanentemente exposto. Como não há paredes e cortinas, como no teatro convencional, todos os movimentos dos atores são vistos pelo público e por aqueles que estão passando. Assim, o ator está exposto ao imprevisível e tem que saber trabalhar com esta improvisação.

Dessa maneira, “o espaço cênico do teatro de rua é o âmbito urbano ressignificado”⁵⁸, ou seja, o espetáculo teatral de rua dialoga com esse espaço, criando possibilidades expressivas de diálogo com a própria cultura da cidade. Requer, portanto, uma nova linguagem teatral do grupo. Há também que se considerar que o fato de os espetáculos teatrais em espaços urbanos atingirem um público que muitas vezes não estava predestinado a assisti-los influencia na formação de uma linguagem própria do teatro de rua.

Uma vez delimitado o conceito de teatro de rua, Carreira afirma que essa modalidade teatral teve como precursores os grupos independentes de periferia das décadas de 1960 e 1970, responsáveis pela criação de novas platéias, grupos e espaços cênicos, questionando os limites da linguagem teatral.

Valiosa contribuição a este estudo é oferecida pela obra *Teatro da militância: a intenção do popular no engajamento político*, na qual a pesquisadora Silvana Garcia aborda o momento histórico que possibilitou a proliferação de grupos teatrais independentes no Brasil a partir da década de 1970, bem como a matriz histórica do teatro popular de alcance político em diversos países, nos séculos XIX e XX — experiências teatrais que introduziram elementos mais tarde inseridos nas propostas de teatro popular contemporâneo.

Garcia discorre sobre o teatro popular de alcance político no Brasil, antes resgatando algumas experiências do teatro de natureza política surgidas em meados do século XIX. Segundo ela, tais experiências propunham um maior alcance do espetáculo teatral a partir de sua popularização e da busca por uma dramaturgia que apresente os problemas da classe operária. A autora cita o Freie Buhne (1889) na Alemanha e o Théâtre du Peuple (1885) na

⁵⁸ *Idem, ibidem*, p. 46.

França como exemplos de teatro popular não somente interessados no barateamento do custo de ingressos. Essas formas teatrais do século XIX adotavam uma linguagem simples e atraíam as massas para a platéia com um espetáculo pautado em temas sociais e com o desejo de transformar a sociedade.

Nesse ínterim, também é importante destacar o estudo da pesquisadora Iná Camargo Costa⁵⁹, no qual ela realiza um percurso inverso ao da chamada “história oficial” para discorrer sobre o teatro norte-americano na primeira metade do século XX, apresentando relevante contribuição para se pensar o engajamento político nas obras teatrais. Comumente, a história oficial dos Estados Unidos da América considera a experiência teatral desse país somente a partir da segunda metade do século XX. Diante desse fato, Iná Camargo trilha os caminhos da história a contrapelo a fim de resgatar a experiência do teatro engajado dos EUA ligado a trabalhadores negros e imigrantes.

Percorrendo outras vias, a autora propõe reconstituir as “estruturas de sentimento”, mostrando que convenções, formas e temas são resultados de escolhas feitas por sujeitos historicamente situados e em resposta a situações que não são somente artísticas. Sob esse ponto de vista, a ensaísta pretende entender a importância da estrutura de sentimento de esquerda na formação da cultura norte-americana moderna. Iná Camargo estabelece relação entre o teatro americano moderno e as lutas de esquerda, atribuindo a ela um papel estruturante na elaboração de significados e valores dessa cultura. Ela parte do pressuposto de que política e estética não são excludentes; ao contrário, essas duas esferas dialogam na trama histórica e, dessa maneira, é preciso pensar politicamente o teatro, com base em três questões fundamentais: Qual é o texto/tema? Qual é o público a quem o texto se dirige? E quem é o autor?

A ênfase de Iná Camargo é ao “outro lado da história”, aquele relativo à formação da classe trabalhadora nos Estados Unidos da América. Isso tem intrínseca relação com o fato de, normalmente, ignorar-se a produção teatral de trabalhadores, negros e imigrantes, muitos deles bem informados sobre os movimentos teatrais locais e internacionais. O foco da pesquisadora está nos grupos de teatro de trabalhadores (g.t.ts) que foram apagados da história por não serem considerados parte da cultura.

É importante ressaltar que tais grupos foram riscados não só da memória, mas seus registros também foram apagados pelos órgãos repressores à “ameaça vermelha”, que perseguiam esses trabalhadores por identificá-los como anarquistas, socialistas e comunistas,

⁵⁹ COSTA, I. C. *Panorama do Rio Vermelho: ensaios sobre o teatro americano moderno*. São Paulo: Nankin Editorial, 2001.

ou seja, uma ameaça à sociedade americana. Por esse caminho é possível entender o porquê de a história do movimento dos g.t.ts somente se “iniciar” em 1920, com seu auge em 1930, no momento da “Depressão”.

A partir de 1935, sob o governo de Roosevelt, esse movimento ganhou maior visibilidade, por meio da política do *New Deal*, que visava reerguer economicamente os EUA após a crise de 1929. Dentre os objetivos dessa política, pretendeu-se manter os trabalhadores empregados com a ajuda do dinheiro público. Dessa população faziam parte trabalhadores ligados à esfera cultural (teatro, música, cinema) que recebiam dinheiro do governo para continuar atuando, ou seja, havia dinheiro público sustentando a esquerda norte-americana. Contudo, essa estratégia não foi bem vista pelo congresso, que começou a acusar Roosevelt de patrocinar o “teatro comunista”, jogando fora o dinheiro público. Ao final do *New Deal*, foi instalado um comitê de caça aos anti-americanos, leia-se: comunistas.

Apesar de tudo isso, julgo importante destacar que os g.t.ts com orientação anarquista, socialista e comunista desenvolveram nos Estados Unidos um novo tipo de teatro, que dramatizava os problemas daquela sociedade e do mundo. Faziam do teatro de agitação e propaganda a marca do teatro de esquerda e que pretendia educar politicamente a classe trabalhadora.

Os temas das peças criadas⁶⁰ e encenadas pelos grupos de teatro de trabalhadores se pautaram em militância e engajamento político; abordavam temas como liberdade, habitação, problemas agrícolas, economia, justiça — todos presentes na vida da população operária. Esses grupos também propunham romper com a separação entre palco e platéia, de forma que o público poderia participar ativamente nos espetáculos.

O que percebo é que, mesmo com toda a perseguição, censura e destruição de muitos documentos relativos aos g.t.ts, essa “contra-história” chegou até nós, mostrando que trabalhadores de esquerda não foram apenas vozes silenciadas e nem somente figurantes na história do teatro dos Estados Unidos. Foram, sim, personagens ativos no palco social, político e cultural de uma nação.

Voltando a Silvana Garcia, esta pesquisadora também coloca em cena personagens ativos do palco brasileiro, dando ênfase ao período da ditadura militar. Após resgatar experiências teatrais de caráter popular e politicamente engajadas do século XIX, a autora situa o teatro popular de periferia dos anos de 1970. Afirma que nesses anos, apesar de toda a censura e repressão àqueles que não se submetiam à ideologia dominante, apesar dos

⁶⁰ Geralmente, num processo de criação coletiva.

inúmeros filmes, livros, músicas e peças teatrais censuradas, a produção cultural foi riquíssima e o teatro, de forma mais específica, procurava resistir à ditadura. No meio operário, Garcia aponta que, mesmo com as constantes pressões, demissão de trabalhadores e intervenções nos sindicatos, houve lutas e resistências; nos bairros, começaram a ganhar força as associações comunitárias, que um pouco mais tarde seriam importantes para pressionar a abertura política.

Na esfera teatral, a autora lembra que, após a dissolução de companhias teatrais como o Teatro de Arena e o Teatro Oficina (do qual fazia parte Amir Haddad), surgiram grupos independentes. Estes procuravam atuar fora do circuito comercial de teatro, deslocando-se para a periferia, para sindicatos, praças e ruas. Embasados em um trabalho de criação coletiva, eles se interessavam em adotar uma nova linguagem cênica, mais próxima das camadas populares da sociedade, tendo vínculo direto com o momento político em que estavam inseridos.

Para Garcia, não se pode dizer que essas experiências teatrais tinham uma diretriz comum, embora apresentassem semelhanças entre si, como “produzir coletivamente, atuar fora do âmbito profissional, levar o teatro para o público da periferia, produzir um teatro popular, estabelecer um compromisso de solidariedade com o espectador e sua realidade”⁶¹. Em todo caso, esses coletivos procuravam atuar fora do chamado “teatrão” (o teatro profissional/comercial), que não atingia as camadas mais populares, sendo freqüentado apenas pela burguesia. Alguns grupos alternativos buscavam o público onde ele estava e promoviam um teatro popular, com uma linguagem acessível e com temas que versavam sobre a realidade dessas populações.

No que diz respeito ao modo de produção, esses grupos romperam com a hierarquia e a divisão de trabalho por especialização; seus componentes participavam de todo o processo de criação. As peças tematizavam a realidade política do país e a situação de vida de cada espectador – era o que pretendiam, ao menos. Assim, pautavam-se numa perspectiva de engajamento político e cultural, abordando problemáticas sociais.

De acordo com Carreira,

O repertório de usos da rua – os ritos instituídos pelos governos ditatoriais se fundamentava em uma suposta ordem e funcionamento regulamentado da rua que excluía de entrada qualquer apropriação que rompesse, não somente com os princípios da segurança nacional, como também com o conceito de progresso e de limpeza de que deveriam ser exemplos as ruas de nossas cidades.⁶²

⁶¹ GARCIA, S. *Teatro da militância: a intenção do popular no engajamento político*, op. cit., p. 126.

⁶² CARREIRA, André, *Teatro de rua: (Brasil e Argentina nos anos 1980): uma paixão no asfalto*, op. cit., p. 66.

Nos primeiros anos após o período de ditadura militar no Brasil, houve muitas produções teatrais de rua. Vários grupos procuraram reconquistar o espaço urbano, buscando uma nova identidade sob a égide da democracia. Isto porque no final década de 1970, cresceram as manifestações políticas de rua, como as greves operárias, passeatas, assembléias. Neste momento, em várias partes do país e, sobretudo, na região Sudeste, surgem grupos que utilizaram o espaço público como espaço cênico e social.

Assim, posso afirmar que o teatro de rua é uma linguagem que comporta espaço aberto, dramaturgia aberta e dinâmica, novas formas de produção de espetáculos, um novo trabalho do ator, além de uma relação direta com o público. De forma que é simplista afirmar que o teatro de rua é tão-somente aquele realizado em espaços abertos e é simplista também abordagens que o coloca como uma arte feita para as classes mais baixas. No teatro de rua, a platéia é heterogênea, pode ter todas as classes sociais representadas, é o mundo em movimento.

De acordo com a pesquisadora Sílvia Fernandes⁶³, os grupos teatrais da década de 1970 dividiam-se em duas correntes que tinham em comum o projeto coletivo do teatro. A primeira tendência reunia grupos com propostas de forte teor político, apresentando espetáculos nas periferias das cidades com a intenção de aliar linguagem popular e motivação política. Assim, desenvolviam intensa militância com a população mais afastada geograficamente do centro urbano.

Na segunda corrente estariam os grupos que vêem o teatro como manifestação artística e lúdica, preocupados com o trabalho acerca da linguagem e de temáticas próximas ao cotidiano, sem expressar uma vinculação política, de forma que estavam preocupados com a investigação teatral e com a maneira de fazer teatro.

Acredito que muitos grupos teatrais de rua que surgem na década de 1980 buscaram tanto um compromisso político, como uma linguagem teatral de rua. Eles propiciaram a existência de um coletivo de trabalho que expressava formas de criação teatral pautadas nas relações de produção coletiva. O espaço cênico é uma das buscas mais inquietantes do teatro contemporâneo. E sua escolha resulta em aspectos estéticos e igualmente ideológicos. É o que pretendo mostrar a partir do estudo que realizei acerca do grupo de teatro Tá na Rua que, em 1980, sai às ruas e reinventa a luz do sol.

⁶³ FERNANDES, S. *Grupos teatrais: anos 70*. Campinas: Editora da Unicamp, 2000.

“Uns tomam éter; outros cocaína. Eu tomo alegria!”: o grupo Tá na Rua

O teatro de rua do grupo Tá na Rua nasceu e se desenvolveu a partir de vontades comuns de jovens interessados em lançar novos olhares sobre o espaço cênico, a dramaturgia, o jogo do ator, a relação com o público e o processo de criação de peças aliando teatro, alegria, animação e discussão. Assim, no Rio de Janeiro de 1980, o grupo de teatro Tá na Rua passou a questionar tanto a cultura (sobretudo o fazer teatral hegemônico) como outros aspectos da vida social. Na intenção de resgatar ou, ao menos, questionar/problematizar as raízes ou motivos das coisas serem como são e o porquê de certos comportamentos que já foram naturalizados por meio de variados mecanismos legitimadores é que o Tá na Rua foi elaborando sua arte teatral.

De lá pra cá, o grupo tem questionado temas diversos da realidade – que é ativa e socialmente construída em desarmônicas relações de poder – com a sua complexa dramaturgia: isso quer dizer que não se vale apenas do texto literário, pois em sua estética aberta e processual (que varia de um espetáculo para outro), músicas, gestos, figurinos etc. se transformam em elementos narrativos (inclusive, ausentes de texto).

Nessa perspectiva, julgo que é um teatro que visa à reflexão; trata-se de uma desconstrução e reconstrução crítica da realidade do mundo em que se vive, das histórias e das memórias compartilhadas socialmente, sendo, portanto, uma dramaturgia marcada pela inconformidade com discursos que tentem legitimar a ordenação social, os poderes instituídos. Cabe salientar que a opção pelos espaços abertos de ruas e praças da cidade do Rio de Janeiro é, em sentido adicional, convergente com uma proposta sócio-política adotada pelo grupo.

Escolher a rua implica escolher o público a se atingir, não sendo somente aquele que pode e frequenta as tradicionais salas de espetáculo, que não permitem uma ampla relação entre atores e público, apresentando uma visão unidirecional, no caso, a da frente única do palco italiano. A proposta da trupe carioca era, e ainda é, como o seu próprio nome denota, distanciar-se desses limitantes espaços fechados.

Para cada um de nós, integrantes do grupo **Tá na Rua**, o teatro profissional não parecia oferecer reais condições para a discussão política, social e cultural que julgávamos imprescindível nos idos da década de 70, quando o grupo teve a sua primeira formação. (...) Submergimos para tentar descobrir o que havia além do verniz que faz brilhar nossas Broadways e Vênus tupiniquins. Fomos em busca de nossa grande rua; nossas ruas; descobrir o que havia entre as malhas do tecido vivo de

nossas cidades. E encontramos o povo ávido de participação. A ele devemos o que aprendemos nesses anos de andanças; trouxas às costas, bandeiras ao vento.⁶⁴

Assim, o grupo nasceu a partir de uma necessidade de investigar e discutir a linguagem teatral e o significado artístico e social desta prática, perpassando por relações entre teatro, poder, arte, ideologia.

Ao sair para as ruas, o grupo escolheu como palco para seus primeiros espetáculos as favelas do Rio de Janeiro, naquele momento habitadas principalmente por migrantes nordestinos que, ao chegarem à capital carioca e ali se instalarem, trouxeram também seus modos de vida, sua linguagem, seus costumes. Para estabelecer diálogo com essas pessoas, os atores e Amir Haddad visitavam o bairro em que ocorreria a apresentação, o que transformava sobremaneira as idéias iniciais para cada encenação. Cada espetáculo, de modo um tanto dialético, tratava do momento social, econômico e político daquela realidade.

Se anos antes, a cena teatral brasileira montava espetáculos que versavam sobre a ditadura militar, fazendo um teatro de resistência democrática (pelo menos é assim que é apontado por alguns autores)⁶⁵, o Tá na Rua elaborava uma nova maneira de fazer política, relacionada com as carências das populações afastadas dos centros urbanos e com a vida diária desse público.

É assim que suas primeiras apresentações, os chamados “espetáculos-números”, traziam personagens que possibilitavam que o público se reconhecesse ali. Formada por brincadeiras, piadas, discussões humoradas sobre o cotidiano daqueles moradores, o grupo apresentava a Lucy, a mulher que grita, rodopia e cai; o Artur, o homem que coça-o-saco; a Rosa é a mulher que sofre; Ricardo é o negro que trabalha; Marilena é a índia; Ana é a mulher grávida; Betina aquela que dá cambalhotas; Sérgio é o cigano e Amir é o homem que fala sem parar. Em cada “número” apresentado, um ou outro da roda se identificava, emitia opinião, porque Lucy grita, rodopia e cai? Alguns diziam que é porque ela está tensa; e por que a Rosa sofre? Devido ao salário mínimo, trem, homem, depressão. Em cada roda uma resposta, em cada número alguém sorria e se reconhecia.

Dessa forma, o grupo pretendia mostrar as relações de poder existentes no dia-a-dia, a exemplo dos impasses entre patrão e empregado, marido e mulher. Para evocar Michel

⁶⁴ Proposta do grupo Tá na Rua. Disponível em <www.tanarua.com.br>. Acessado em 10 de junho de 2008.

⁶⁵ O teatro brasileiro das décadas de 1960 e 1970 refletiu a necessidade de combater o regime militar, sua repressão e arbitrariedade, promovendo contestação e protesto a esse estado de coisas por meio de peças teatrais. Assim, os teatreiros são considerados por muitos autores como a primeira classe artística que se mobilizou contra o regime, sendo fundamental para a resistência contra a ditadura militar. Ver STEPHANOU, A. A. *Censura no regime militar e militarização das artes*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001 e PATRIOTA, R. *Vianinha: um dramaturgo no coração de seu tempo*. São Paulo: Hucitec, 1999.

Foucault, o Tá na Rua transpôs para a sua arte as noções de micropolítica das práticas sociais cotidianas. Foi no trabalho de rua, com apresentações em periferias da cidade do Rio de Janeiro, que o grupo e seu trabalho amadureceram política e ideologicamente.

Isso foi percebido pelo grupo a partir do próprio material dramaturgico colocado em cena. Uma das encenações de cordel realizada pelo Tá na Rua, *A revolta de São Jorge contra os invasores da lua*, cordel de Erotildes Miranda dos Santos, em Guará, cidade-satélite da capital federal, foi importante para o grupo perceber que nos espaços abertos de ruas e praças, espaços de grande fluxo de pessoas, de barulho, espaço do cotidiano, é difícil trabalhar com literatura de cordel, por se tratar de histórias longas e lineares. Esses espaços pediam outro tipo de dramaturgia. Por outro lado, as músicas, as piadas e os “números” eram bem aceitos pelo público, que participavam ativamente da apresentação. Público que coletivizava e participava dos espetáculos, possibilitando um contato direto entre atores e espectadores, um dos elementos que contribuiu para a formação da linguagem teatral do Tá na Rua.

No momento em que o grupo saiu para as ruas, diversificou a noção de espaço e de composição da platéia, aprendendo uma nova linguagem. Alguns anos depois, passou a se apresentar em ruas e praças da região central do Rio de Janeiro, sobretudo no Largo da Carioca — local freqüentado por diversas figuras populares como vendedores ambulantes, camelôs, pedintes, bêbados, religiosos, cantores, comediantes e mágicos, além do contínuo vaivém de empresários, bancários e trabalhadores de diversas categorias.

O Largo da Carioca é um “espaço exemplar desse universo urbano criado à margem da ordem e da formalidade que pretendem se impor ao cotidiano da grande cidade.”⁶⁶ É uma praça que adquiriu uma identidade própria, como um espaço múltiplo, plural, onde se confrontam diferentes estilos de vida e visões de mundo.

Aqui, importa lembrar que o grupo passou a observar os artistas de rua do Largo da Carioca para apreender como eles formavam a roda e a seguravam. Isto porque, no teatro de rua, há diferentes formas de utilização do espaço público: há grupos que utilizam toda a silhueta do espaço, outros caminham pelas ruas; o Tá na Rua delimita como espaço cênico, a roda.

Segundo Luciana de Carvalho, a roda delimita o local da apresentação no tempo e no espaço. Ao observar os espetáculos de rua do Largo da Carioca, afirma:

Na origem dessas “rodas”, que podem ser grandes ou pequenas, compactas ou dispersas, circulares ou não, existe sempre um ator central, em torno do qual os demais

⁶⁶ CARVALHO, L. de. O riso na praça pública: uma análise das trocas verbais nos espetáculos de rua do Largo da Carioca. In: TELLES, N.; CARNEIRO, A. (orgs.). *Teatro de rua: olhares e perspectivas*, op. cit., p. 188.

se articulam enquanto platéia. Da interação de todos surge o próprio espetáculo de rua, fato inusitado que acontece para ser visto, ouvido e vivido por todos os presentes: um *acontecimento*, no sentido em que Simmel (1983) concebe a sociedade – algo que se faz, desfaz e refaz, pela ação e vontade daqueles indivíduos que, ao interagirem, o criam.⁶⁷

Uma vez formada a roda, é preciso cativar o interesse das pessoas para continuar nela. Para segurar o público, os artistas de rua acreditam que é preciso ter mais do que bons números. Segundo eles, é preciso que a conversa atraia e convença o espectador a permanecer na roda de espetáculo. Daí ser necessário uma maior desenvoltura para falar com a platéia; o que, no caso do Tá na Rua, levou o grupo a trabalhar com uma linguagem de fácil compreensão, cômica, e a narrar os fatos em terceira pessoa, excluindo praticamente o uso de diálogos que podem dificultar o entendimento do público.

Assim, nas apresentações do Tá na Rua o cenário urbano não é utilizado; o que move o grupo é o contato direto com o público e por isso o espaço de representação é a roda, conforme explicita Ana Carneiro, uma das fundadoras do grupo, pesquisadora e professora de teatro:

organizado no instante mesmo da apresentação, demarcado pelo público, esse é o espaço que possibilita, por meio dos princípios que o regem, as grandes transformações que ocorrem na linguagem do Tá na Rua e que se tornam determinantes no processo de formação de seus atores.⁶⁸

Com a roda formada o grupo começa a sua apresentação, o seu jogo, que o diretor Amir Haddad compara com um jogo de futebol, para fugir da linguagem desenvolvida pelo teatro tradicional: “são coisas como deslocamento, percepção da jogada, impedimento, relação com a torcida etc...”⁶⁹

O jogo teatral viabiliza tanto a criação coletiva de textos, como a formação de um modo próprio de apresentação. Nos ensaios, ele é usado como meio de desinibir o ator no momento de apresentar-se, para que se possa mostrar algum desempenho que não a representação de um personagem. Assim, o jogo teatral possibilita uma espontaneidade no momento da apresentação, levando o ator a adquirir habilidades para além do discurso verbal.

O ator se transforma em jogador; a interpretação é substituída pela atuação. E, dessa forma, os jogos teatrais possibilitam a criação de uma nova linguagem teatral: ele não apenas

⁶⁷ CARVALHO, L. de. *Os espetáculos de rua do Largo da Carioca*. 1997. 233 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – IFCS/UFRJ, Rio de Janeiro, 1997, p. 55-56.

⁶⁸ CARNEIRO, A. A rua enquanto espaço privilegiado da relação público/ator: o papel do apresentador-narrador (Tá na Rua – 1981). In: TELLES, N.; CARNEIRO, A. (orgs.). *Teatro de rua: olhares e perspectivas*, op.cit., p. 123.

⁶⁹ Amir Haddad em entrevista à Luciana Farah para a revista Sexta Básica, março de 1998. Acervo Tá na Rua.

serve para a preparação dos espetáculos, como também é um procedimento usado em cena, o objeto do espetáculo que aparece com estrutura aberta, viabilizando o contato com o público. Através das improvisações e jogos, os grupos descobrem uma maneira particular de fazer teatro.

Uma vez estabelecido o jogo, é preciso que haja um apresentador-narrador que tem a função de estabelecer uma ligação direta entre o público e o espetáculo. Além disso, cabe a ele determinar a sequência das cenas, recuperar algum momento que ficou para trás, costurar o espetáculo. Ele conduz o espetáculo, constrói um raciocínio e um entendimento do espetáculo para o grupo e público. Cabe, assim, ao apresentador-narrador

desenvolver o 'texto' do espetáculo, o que adquire uma grande relevância num tipo de apresentação como a do Tá na Rua, sujeita a tantas modificações, sempre à beira do caos, que exige do apresentador-narrador atenção constante, ampla, total, que lhe permita absorver e decodificar os acontecimentos, jogando-os na roda, para os atores e para o público.⁷⁰

É preciso, portanto, que o apresentador-narrador desenvolva, sobretudo, um raciocínio claro, para que todos da roda possam realizar uma leitura dos acontecimentos.

Disso, percebo que no teatro do Tá na Rua, os atores precisam de uma concentração interna equilibrada, com capacidade de improvisação e atenção para evitar a dispersão da platéia, além de conviver com as diversas interrupções externas. Os atores estabelecem jogos diretos com os espectadores. Prática que está em sintonia com a proposta do grupo em que não há uma separação entre atores e espectadores, todos são cidadãos e artistas: "Todo mundo é ator! A idéia de espectador serve para manter uma parte da população passiva para que a outra, ativa, domine, escreva a sua história."⁷¹ O grupo pretende que o povo não seja somente espectador, mas agente de transformação de sua vida. Por isso, leva o espectador a ter opinião. E, para tanto, é preciso também um novo ator, o cidadão:

Em nosso teatro de rua, ou teatro aberto, ou teatro livre, ou popular – qualquer que seja o nome –, o ator vem sempre antes do personagem. Não há possibilidade de se fazer contato com o público apenas através do personagem. Este contato é feito através do ator vivo e com opinião livre, clara, formada a respeito da realidade e suas transformações rápidas e do mundo onde ele vive.⁷²

⁷⁰ CARNEIRO, A. A rua enquanto espaço privilegiado da relação público/ator: o papel do apresentador-narrador (Tá na Rua – 1981). In: TELLES, N.; CARNEIRO, A. (orgs.). *Teatro de rua: olhares e perspectivas*, op.cit., p. 131.

⁷¹ HADDAD, A. *Manuscritos sobre teatro de rua*. Acervo Tá na Rua.

⁷² HADDAD, A. *Teatro: magia sem mistério*. Acervo Tá na Rua.

Portanto, são nos espaços abertos que o grupo estabelece uma reflexão, investiga as possibilidades de utilização do espaço (a partir da estrutura da roda), e a dramaturgia possível, baseada na improvisação, na mediação do apresentador e no ator-cidadão.

O Tá na Rua propõe (ainda que não expresse frontalmente) reflexões acerca da realidade social, política e cultural do Brasil. A trajetória do grupo conta com encenações diversas, mas identifico recorrências temáticas, narrativas e de estilo nas produções. Os temas têm em comum as relações de poder que se estabelecem na sociedade, mas são explorados com adoção de diferentes estéticas — dramatização de narrativas, brincadeiras, piadas, músicas, literatura de cordel — inseridas em encenações dramatúrgicas de outros autores e nas suas próprias criações. Ao longo dos seus 29 anos, o grupo apresentou diversos espetáculos⁷³, dentre os quais destacam-se:

Homens e mulheres: a ópera trata da história de um casal em processo de separação e, nesse momento, os dois apresentam a sua versão particular. Desse confronto de visões, foi montado o espetáculo que não se estruturou em um texto teatral, mas o diálogo entre o casal foi construído a partir de músicas do cancionário popular que compõe o texto básico de espetáculo, que recebeu influências e comentários do público. Para o grupo, este espetáculo foi importante para suas experiências com narrativas dramáticas através de músicas, já que foi encenado a partir do canto. Foi criado pelo Tá na Rua em 1985 com o título de *Masculino e Feminino* e remontado em 1999 para apresentação no XII Festival de Teatro Experimental do Cairo.

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

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

⁷³ A esse respeito, ver TURLE, L. e TRINDADE, J. (orgs.). *Tá na Rua: teatro sem arquitetura, dramaturgia sem literatura e ator sem papel*. Rio de Janeiro: Instituto Tá na Rua, 2008. Principalmente o capítulo “Tá na Rua apresenta”, p. 162-204.

Uma das metas que fundamentam o trabalho do Tá na Rua é o desenvolvimento de uma dramaturgia própria para o teatro de rua que dê a possibilidade de contato e participação efetiva do público. Foi a partir dessa proposta que em 2004 o grupo encenou, pela primeira vez, *Dar não dói, o que dói é resistir*⁷⁴, trabalho coletivo que relata episódios da ditadura militar do Brasil entre os anos de 1964 e 1986. Sua dramaturgia foi elaborada a partir de acontecimentos históricos, políticos, sociais e culturais que repercutem na memória e no imaginário coletivos.

Nesse cenário, percebo que a trupe caminhou para o desenvolvimento de um teatro realizado em espaços abertos, com uma dramaturgia aberta e em comunicação direta entre atores e espectadores. Tais concepções estão embasadas na própria biografia do grupo, marcada por um período de resistência à ditadura militar.

De repente, não podia ficar esperando o estado ideal para eu poder fazer meu teatro. Começo a discutir minha linguagem, até onde minha linguagem não está mancomunada com esse tipo de coisa. Aí a censura me obriga a entrar em contato com ela. Quer dizer como faço. No momento em que fizemos "Somma" a censura proibiu, tivemos que pensar: até onde "Somma" estava dentro de uma realidade? (...) Aí comecei a pensar uma série de coisas, entende? Aí me digo: existe outra linguagem, outra maneira de trabalhar, porra, outra possibilidade.⁷⁵

O que importa mais é escolher a forma melhor de dizer o que se quer. Pois o mais importante para o teatro do Tá na Rua não é o que se fala, mas como se fala. É a linguagem e não somente a mensagem:

Finalmente, o que impera e determina a mensagem final é a maneira como é produzido, a forma dele, que vem da ideologia. (...) Então para a gente fazer um teatro independente, a gente tem que mudar a forma de produção do espetáculo. (...) 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 (...) Tem de mexer na linguagem.⁷⁶ Isso é uma coisa que eu desenvolvi com a minha própria vivência de teatro.

A questão do texto

⁷⁴ Ficha técnica: direção de Amir Haddad; cenário, figurino, iluminação, pesquisa de texto, ambientação cênica e produção do grupo Tá na Rua; sonoplastia de Roberto Black; musicalização de Bida Nascimento e realização do Instituto Tá na Rua para Artes, Educação e Cidadania.

⁷⁵ Depoimento de Amir Haddad prestado ao SNT (Serviço Nacional de Teatro) em setembro de 1977. In: BRASIL. Ministério da Educação e Cultura. Serviço Nacional de Teatro, *op. cit.*, p. 33.

⁷⁶ Entrevista de Amir Haddad à Lídia Kosovski em novembro de 1990. Acervo Tá na Rua.

Aqui julgo relevante discorrer acerca da questão do texto no teatro contemporâneo, pois, como afirmei, o Tá na Rua trabalha, na maioria das vezes, com textos não-convencionais, ou seja, com literatura de cordel, músicas, piadas, adaptações e roteiros.

Jean-Jacques Roubine, ao estudar o teatro francês, discorre sobre a questão do texto dramático, desde a sua primazia em relação aos outros elementos do espetáculo, sendo sinônimo e finalidade da criação teatral, até o seu novo uso nos movimentos teatrais contemporâneos em que é uma contribuição a mais para a linguagem cênica ou, até mesmo, inexistente. De acordo com o autor, a questão do lugar e da função do texto dramático na criação cênica representa questões estéticas e igualmente ideológicas. Desde o século XVII houve uma sacralização do texto teatral que influenciou a teoria e a prática do cenógrafo, visto como aquele que materializa o espaço exigido pelo texto, tratando-se de uma missão subalterna e sobre o trabalho do ator que tem a função única e somente de encarnar o personagem do texto dramático.

Vemos assim esboçar-se, ao mesmo tempo, a especialização e a hierarquização das profissões teatrais: a cada um o seu *métier*, e todos a serviço do texto (e do autor)! Cada um vai trancar-se na sua especialidade: encarnar um personagem, conceber e construir um cenário, organizar as entradas e saídas dos intérpretes e os seus movimentos em cena... O reconhecimento social dessas diversas atividades determinará o prestígio, a posição de poder, a remuneração de uns e outros. Em suma, o teatro não escapará mais de uma hierarquização das competências, em cujo topo ficarão o autor e a vedete (sendo que o encenador só ascenderá a essa posição dominante no século XX). A seguir, descendo a escala, encontramos aqueles cuja atividade é ainda tida como artística: os atores, que podem eventualmente conquistar o *status* do estrelato (ou revelar-se como diretores), os artesãos, cenógrafos e figurinistas, e finalmente, no degrau mais baixo, os técnicos: iluminadores, maquinistas, maquiadores...⁷⁷

Assim, as práticas que não colocavam a arte teatral a serviço do texto eram marginalizadas, como é o caso da *Commedia dell'arte*, que se utilizando de acrobacias, máscaras, canto e dança, e tomando o texto como um enredo, que somente se torna texto a partir das improvisações dos atores, tiveram sua audiência limitada pelos poderes públicos durante os séculos XVII e XVIII. Essa marginalização também era percebida em formas teatrais que desvalorizavam ou eliminavam o texto da prática teatral.

Em relação à encenação moderna, Roubine afirma que ela não se pautou numa linearidade. No século XX, sobretudo nos seus primeiros 30 anos, havia tanto a negação do lugar dominante do texto teatral na realização cênica, como aqueles que colocavam a arte teatral a serviço do texto:

⁷⁷ ROUBINE, J-J. *A linguagem da encenação teatral*. 2 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998, p. 46.

nessas condições, é impressionante observar que as primeiras tentativas, que marcam o surgimento da encenação moderna, não questionam em absoluto a supremacia do texto e a sua vocação para constituir-se ao mesmo tempo em fonte e destino do espetáculo.⁷⁸

O autor sustenta que no início do século XX a arte da encenação precisava do apoio de um bom texto que continuava a ser a matriz da realização do espetáculo e, o autor, o detentor de poderes: os dois juntos garantiam a autenticidade do espetáculo. Nesse contexto, a divisão de tarefas e a hierarquização eram rigorosamente delimitadas, sendo presentes em grande parte da prática teatral até os anos 1950.

De acordo com Roubine, a sacralização do texto não permitiu que a cena e suas possibilidades fossem exploradas, de forma que

em vez de dispor de meios e de liberdade para inventar formas novas, originais, emanadas diretamente da sua prática, o encenador teve de sujeitar-se a uma exigência de reprodução, mais ou menos estilizada, de modelos alheios ao teatro. Em outras palavras, o palco ocidental só abriga um teatro sem teatralidade!⁷⁹

Apesar do reinado do texto em início do século XX, alguns encenadores e/ou teóricos da encenação, como Craig, Meyerhold, Baty e Artaud, contribuíram para a deposição do texto e seus novos usos no teatro contemporâneo. Muitos reagiram contra a submissão da encenação ao texto dramático, propondo uma articulação entre texto e espetáculo. Passou-se a perceber não só o texto, mas também o que está além dele e se concretiza no momento mesmo da encenação. Reivindicou-se uma maior liberdade e autonomia ao encenador que deve explorar as inúmeras possibilidades de um texto teatral. Já no teatro contemporâneo, Roubine verifica novos usos do texto e, afirma que uma das tendências mais famosas do pós-guerra foi a de Bertold Brecht:

a teoria brechtiana do teatro coloca o problema do texto em termos novos. Não se trata mais, com efeito, de saber que importância lhe deve ser atribuída em relação aos outros elementos do espetáculo, nem de definir um esquema de subordinação mais ou menos acentuada desses outros elementos frente ao texto. Brecht interroga-se sobre a função do texto dentro do conjunto da realidade cênica, sobre as possibilidades que ele oferece de representar diversos significados, seja por oposição àquilo que o palco deixa à mostra, seja por sua adaptação (ou inadaptção) a um público particular.⁸⁰

⁷⁸ *Idem, ibidem*, p. 49.

⁷⁹ *Idem, ibidem*, p. 59.

⁸⁰ *Idem, ibidem*, p. 66.

Brecht propôs variados modos de teatralização do texto, incorporando não só diálogos, como também narrativas, *songs*, materiais gráficos, como projeções, *slogans* etc. criando, nas palavras de Roubine, um “texto plural”: “como vemos, a novidade da prática brechtiana tem a ver com a invenção de um texto *plural*, cuja heterogeneidade reforça as possibilidades significantes, através da dialética semiológica que introduz.”⁸¹

O autor também destaca o trabalho de Jerzy Grotowski, concentrado na problemática da representação no ator, como uma forte revelação do século XX. Ao pretender que o ator se torne seu próprio personagem, Grotowski também trabalhou com a questão do lugar e da natureza do texto teatral:

Com a experiência de Grotowski, portanto, a resposta à pergunta sobre quem é o criador do texto sofre uma modificação. É o autor, sem dúvida, mas não é mais apenas ele. O ator e a coletividade em que ele se insere participam da elaboração do texto. A partir de então, não é mais difícil imaginar uma outra prática, que excluiria a necessidade de recorrer a um texto-pretexto, a um texto anteriormente constituído. Daí em diante, é o conjunto de todos os que representam o texto que se constitui no seu autor coletivo.⁸²

Fica claro, portanto, que Roubine estabelece uma aproximação entre Grotowski, o ator e seu texto, com a criação dramatúrgica coletiva de peças teatrais. A dramaturgia coletiva implica a invenção de um método, baseado num amplo trabalho de improvisação em cima de temas, roteiros, indicações técnicas. E afirma: “essa nova prática engaja toda uma coletividade; e elimina, ou pelo menos atenua, o tão deplorado corte que afasta, no teatro tradicional, os especialistas ativos dos espectadores passivos. Ela retira as divisões que separam as competências.”⁸³

“Como se coloca, diante de tal desfecho, o *status* do texto?” é o questionamento de Roubine, o qual afirma que, sem dúvidas, o texto teatral perde o seu aspecto sagrado, mas não quer dizer que representa um prejuízo:

O espetáculo não aparece mais, em relação ao texto, como uma espécie de extensão, sem dúvida sedutora, mas em última análise pouco essencial. Com efeito, o texto de autor apresenta-se sempre como um objeto de leitura independente de qualquer realização cênica, e que se basta a si mesmo. As criações textuais coletivas, pelo contrário, não pretendem ser outra coisa senão instrumento de um espetáculo. É que elas, por si sós, não constituem mais exatamente esses organismos autônomos, fechados sobre si mesmo, que se costumava chamar de *obras dramáticas*.⁸⁴

⁸¹ *Idem, ibidem*, p. 67.

⁸² *Idem, ibidem*, p. 73.

⁸³ *Idem, ibidem*, p. 76.

⁸⁴ *Idem, ibidem*, p. 76.

O que coloca uma nova concepção de texto dramático que não é uma obra estritamente, mas um *work in progress*, um texto aberto, passível de transformações que se adapta às possibilidades dos atores, ao contexto político e social do momento, inseparável de sua representação. Roubine lembra: “Uma novidade que talvez seja apenas a restauração de uma tradição esquecida: basta lembrar os roteiros da *commedia dell’arte* que os elencos utilizavam, nas suas peregrinações, com a maior das liberdades.”⁸⁵

O autor destaca que o teatro contemporâneo comporta diversas experiências em que há ainda um teatro de texto, de encenação de grandes autores e, também, novas formas de criação e tratamento de um texto teatral, como é o caso da criação coletiva de peças teatrais que utilizam-se de colagens e improvisações.

Tudo isso prova que as reações de rejeição surgidas na primeira metade do século não produziram o efeito destruidor que se podia esperar ou recear. Nenhum encenador conseguiu, e no fundo nem sequer procurou, anular o texto. Em compensação, esse movimento suscitou um outro tipo de texto, completamente integrado ao espetáculo, a ponto de tornar-se indissociável deste, mesmo quando existe na fonte um grande clássico da literatura (...). A grande novidade talvez consista, afinal de contas, na coexistência de dois tipos de textos bastante diferentes: os que podem ser apreciados, conforme a tradição nos havia acostumado, no simples ato de leitura independentemente de sua existência cênica. (...) E, do outro lado, temos os textos que não existem nem pretendem existir fora do teatro. (...) Textos admiravelmente *funcionais*, sem dúvida, e idealmente adaptados à finalidade de representação que os fez nascer. (...) Seria inútil procurar estabelecer uma hierarquia entre essas duas categorias de textos.⁸⁶

No Brasil estes questionamentos também estiveram presentes sobretudo a partir das décadas de 1960 e 1970. Houve um redimensionamento do texto teatral que, Stela Fischer denomina de escritura cênica. A autora estabelece um contraponto entre dois tipos de escritura: uma denominada de “escritura dramática” que se associa à idéia de trabalho literário, de ordem textual e que orienta a escritura cênica. Já a “escritura cênica” leva em conta todas as possibilidades de expressão da cena, ou seja, leva em consideração ator, espaço e tempo. Dada essas duas escrituras, a pesquisadora afirma que nos grupos teatrais as duas se dão em consonância e de forma simultânea:

Normalmente, a elaboração do modelo textual se determina na medida que a cena também está sendo criada, e vice-versa. Essa condição delega ao modelo colaborativo um caráter processual, em que as escrituras são geridas conforme as necessidades e exigências averiguadas na prática do coletivo criador. Esse procedimento apenas é possível quando se tem um dramaturgo associado à construção da cena, na sala de

⁸⁵ *Idem, ibidem*, p. 77.

⁸⁶ *Idem, ibidem*, p. 78-79.

trabalho, junto com os atores e diretor. Esse tem sido uma das principais características da criação em grupo dos anos 90.⁸⁷

Inaugura-se, portanto, a noção de dramaturgia em processo

um procedimento de escritura cênica coletiva, realizada na sala de ensaio, na qual o texto não antecede o espetáculo. A terminologia “em processo” se dá devido ao seu caráter formativo. A dramaturgia é produzida pela equipe, que inclui dramaturgo e/ou dramaturgista, diretores e atores que se integram ao processo criativo, e desenvolvem constantes alterações durante seu curso, mesmo após a estréia do espetáculo.⁸⁸

A dramaturgia aberta de *Dar não dói, o que dói é resistir* e o seu processo criativo é a investigação que realizo no capítulo seguinte. Dramaturgia que só foi possível devido a todos esses anos de apresentações do grupo em espaços abertos, à linguagem desenvolvida a partir da relação e do contato com o espaço público. Tomando alegria e abrindo a trouxa que traz os trapos coloridos da fantasia, o Tá na Rua chega à sua frase-síntese: “teatro sem arquitetura, dramaturgia sem literatura e ator sem papel”.

⁸⁷ FISCHER, S. R. *Processo colaborativo: experiências de companhias teatrais brasileiras nos anos 90*, op. cit., p. 169.

⁸⁸ *Idem, ibidem*, p. 177.

Capítulo 2

*Dar não dói, o que dói é
resistir sob a ótica do
seu processo criativo:
projeto estético e
engajamento político-
social.*

Entre a criação coletiva e o processo colaborativo: a prática do Tá na Rua

Acredito ser possível apreender no grupo Tá na Rua elementos de suas experiências sociais, haja vista que, uma vez inserido num contexto de ditadura militar, o grupo procurou construir alternativas de criação ao autoritarismo e isso se dava, inclusive, no próprio processo de construção de uma peça teatral.

Dar não dói, o que dói é resistir é fruto de um trabalho coletivo do grupo Tá na Rua, construído e apresentado entre os anos de 2003 a 2006, sob a direção de Amir Haddad. Sua dramaturgia foi elaborada a partir de acontecimentos históricos, políticos, sociais e culturais que repercutem na memória e imaginários coletivos. São, todos, temas discutidos em oficinas temáticas do grupo, nas quais se procurava situar historicamente os atores mais jovens em relação à trajetória do Tá na Rua, o que, necessariamente, esbarrava na história política e cultural do país sob ditadura militar.

Compreendo que a criação coletiva de peças teatrais se acentuou com o momento de ditadura militar no Brasil quando, inserido numa cultura de autoritarismo e repressão, o meio teatral passou a questionar a figura do autor e a relação do diretor com os atores, fruto da mentalidade da década de 1960 e 1970, quando se procurava alternativas ao arbítrio dos anos de chumbo. Uma dessas alternativas marcou o processo de criação de espetáculos teatrais, embora esta forma de criação de peças teatrais já estivesse presente em outras décadas e em outros países.

De acordo com a formulação dada por Patrice Pavis, a criação coletiva corresponde ao método artístico de criação de um

espetáculo que não é assinado por uma só pessoa (dramaturgo ou encenador), mas elaborado pelo grupo envolvido na atividade teatral. Com frequência, o texto foi fixado após as improvisações durante os ensaios, com cada participante propondo modificações. O trabalho *dramatúrgico* segue a evolução das sessões de trabalho; ele intervém na concepção do conjunto por uma série de “tentativas e erros”.⁸⁹

Quando há a necessidade, num determinado momento do trabalho de um grupo, de coordenação dos elementos improvisados, é preciso da presença e do trabalho do dramaturgo, ou líder do grupo. Estes devem opinar sobre o material trazido pelos atores e improvisado nos ensaios, agrupá-los e propor princípios de encenação.

Ao discorrer sobre as razões sociológicas do aparecimento da criação coletiva, Pavis afirma que

⁸⁹ PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*, op. cit., p. 58.

essa forma de criação é reivindicada como tal por seus criadores desde os anos sessenta e setenta. Está ligada a um clima sociológico que estimula a criatividade do indivíduo em um grupo, a fim de vencer a “tirania” do autor e do encenador que tendem a concentrar todos os poderes e a tomar todas as decisões estéticas e ideológicas. (...) Reage contra a divisão do trabalho, contra a especialização e contra a tecnologização do teatro, fenômeno sensível a partir do momento em que os empreendedores de teatro passam a dispor de todos os meios modernos de expressão cênica e a apelar mais para “operários especializados” que artistas polivalentes.⁹⁰

Yan Michalski, em entrevista ao pesquisador e professor Lauro Góes, afirma que

O ponto de partida para uma mentalidade de criação coletiva foi o Seminário de Dramaturgia do Arena. Não era propriamente uma criação coletiva, mas um trabalho onde os atores se reuniam, traziam um esboço de texto, e todos os outros criticavam, discutiam exaustivamente. Depois o escritor ia para casa, refazia o texto e voltava a mostrá-lo.⁹¹

Segundo Michalski, aí poderia ter iniciado o fenômeno da criação coletiva de peças teatrais no Brasil. Mas foi um caso isolado e as peças eram assinadas individualmente. O *Auto dos 99%* produzido pelo CPC, oficialmente foi registrado como criação coletiva, mas também foi um ato isolado. Segundo ele, a criação coletiva se destaca sobretudo na década de 1970 e afirma:

mais recentemente, na década de 70, a crise de autores veio reforçar a idéia da criação coletiva. O que se pode observar é uma quebra de contato, de comunicação entre a dramaturgia que os autores em atividade apresentavam ou estão apresentando, e as necessidades dos jovens, que não se reconheciam na produção dramatúrgica dos autores individuais.⁹²

Assim, para este autor, a crise dramatúrgica pode ser vista como um dos fatores responsáveis pelo aparecimento da criação coletiva no Brasil, mas ressalta que mais do que esta crise, é no descompasso entre a dramaturgia dos autores individuais e as necessidades dos grupos que se insere o fenômeno da criação coletiva.

Na prática, nos grupos com tendência à coletivização do trabalho teatral há uma diluição da divisão rígida entre funções artísticas e uma democrática repartição de tarefas. Assim, há a intenção de fazer dos trabalhos o fruto da colaboração de cada participante. O diretor não é mais o encenador da peça. Ele se aproxima mais de uma função de coordenador que organiza as contribuições de cada integrante, coloca no papel as imagens produzidas pelas

⁹⁰ *Idem, ibidem*, p.58-59.

⁹¹ GOES, A. L. Yan Michalski e a criação coletiva no Brasil. *Revista Tá na Rua*: Rio de Janeiro, ano 1, n. 1, julho de 2008, p. 125.

⁹² *Idem, ibidem*, p. 126.

improvisações e jogos teatrais, seleciona falas, gestos, músicas, e procura conservá-los para não descaracterizar o que foi concebido coletivamente.

Contudo, julgo importante destacar que cada grupo que trabalha com a criação coletiva de peças teatrais tem um jeito próprio de realização, com diferentes razões e intenções. Nesse sentido, Silvana Garcia aponta que em vários grupos isto significa a abolição total de hierarquia ou divisão de trabalho por especialidade. Mas não é tarefa fácil encontrar um equilíbrio entre a participação de todos e a criação de um texto bem “acabado”. Isto porque dentro dos grupos há semelhanças e diferenças, há pessoas mais experientes, à vontade ou mais aptas a desenvolver algumas funções e não outras. Assim, muitas vezes os grupos almejam uma “unanimidade de posição”.

Outros grupos criaram a repartição de tarefas por comissões que, na maioria das vezes, tinham a seguinte divisão: comissão de coordenação, de dramaturgia, de promoção e vendas, de administração, de coordenação do espetáculo, de cenários e figurinos, de música etc.. Assim, cada comissão desenvolve seu trabalho que posteriormente são submetidas à apreciação do grupo.⁹³

Percebo que alguns autores tendem a datar o “fenômeno” da criação coletiva, como se esta forma de produção teatral esteve presente nas décadas de 1960 e 1970 e, passada essa fase teria, ou desaparecido, ou culminado no chamado processo colaborativo. Nesse sentido, é elucidativa a dissertação de Stela Fischer.

A autora propõe pesquisar e definir o processo colaborativo – um campo de experimentação cênica presente no teatro de grupo brasileiro nos anos 1990. Para tanto, examina procedimentos criativos de algumas companhias em atividade. A partir da experiência coletiva da Tribo de Atuadores Ói Nois Aqui Traveiz (Porto Alegre, 1978) analisa a política interna e a divisão do trabalho; para a companhia Lume (Campinas, 1985) a atenção está na autonomia do ator-autor; no grupo paulista Teatro da Vertigem (1992) a autora pesquisa a redefinição do perfil do diretor teatral e, também com a paulista Companhia do Latão (1996) verifica a dramaturgia em processo – elaboração da escrita cênica e textual em colaboração. Assim, analisando a organização interna, atuação, direção e construção da dramaturgia, Fischer propõe um panorama pertinente ao processo colaborativo, traçando um perfil do teatro de grupo brasileiro dos anos 1990.

Fischer afirma que para compreender as proporções da tendência do processo colaborativo é necessário remeter à historiografia do desenvolvimento e difusão do teatro de

⁹³ Ver GARCIA, S. *Teatro da militância: a intenção do popular no engajamento político*, op. cit., sobretudo p. 140-150.

grupo brasileiro. Passando por grupos que configuraram a primeira geração – Teatro de Brinquedo (1927), Teatro do Estudante (1938), Teatro de Amadores de Pernambuco (1941), dentre outros – que incentivou a profissionalização de equipes de teatro culminando na modernização teatral brasileira, Fischer aponta:

é importante frisar que a perspectiva histórica do teatro de grupo brasileiro que vem se difundindo até hoje tem sua maior expressão a partir dos anos 60, com grande desenvolvimento na década seguinte. Rompendo com a predominância tebecista e adquirindo valores ideológicos e estéticos que reviam os padrões importados, configura-se um movimento teatral que reavivou a dramaturgia e encenação nacional.⁹⁴

A autora assinala, nesse panorama, o Teatro de Arena (1953), o Teatro Oficina (1958), o Centro Popular de Cultura (1961) e o Opinião (1964). São grupos que “difundiram uma série de revisões no trato cênico, na dramaturgia e na organização interna das equipes e, principalmente, na postura ideológica do teatro de equipe nacional.”⁹⁵

Mas é o Teatro Oficina (após a montagem de *Roda Viva*, 1968, pelo diretor José Celso Martinez Corrêa) que

desconstruiu a estrutura organizacional do teatro, propondo um modelo de criação coletiva, nos moldes do teatro de vanguarda e experimental que vinha se realizando nos Estados Unidos e na Europa. A produção cênica nacional passa em revista seus parâmetros de criação em equipe, enveredando-se pelo teatro não-institucionalizado e pela perspectiva coletiva.⁹⁶

Assim, Fischer coloca a criação de *Gracias, señor* como o marco inicial da cena coletiva brasileira. No ano de 1970, o grupo norte-americano *Living Theatre*, proposto por Judith Malina e Julian Beck, é convidado pelo diretor do Oficina a vir para o Brasil. Vinda que alteraria os padrões da criação teatral vigentes até então. O grupo norte-americano, em exílio na Europa no início dos anos 1960, implementou uma nova forma de criação teatral, pautada na colaboração e na inovação dos membros da companhia para a criação coletiva da obra teatral. De acordo com a autora, “a estada do *Living Theatre* rendeu ao teatro nacional o ingresso ao modelo de criação coletiva.”⁹⁷

Desse contato, os integrantes do Oficina passaram a investigar em conjunto, o que resultou na criação do espetáculo *Gracias, señor* em 1972:

⁹⁴ FISCHER, S. R. *Processo colaborativo: experiências de companhias teatrais brasileiras nos anos 90, op. cit.*, p. 8.

⁹⁵ *Idem, ibidem*, p. 8.

⁹⁶ *Idem, ibidem*, p. 10.

⁹⁷ *Idem, ibidem*, p. 11.

A organização interna, os métodos e divisão de trabalho e a relação com o espectador no ato de fruição foram revistos sob a ótica libertária. Os atores tornaram-se *atuadores* e o teatro em *Te-ato*. Esses conceitos criados pelo *Oficina* surgem como uma alegoria ao processo de destruição dos ditames do teatro comercial e à superação da divisão palco/platéia.⁹⁸

Pode-se afirmar que *Gracias, señor* influenciou a criação de peças teatrais de grupos de gerações seguintes, deixando como legado a revisão de parâmetros de criação teatral ancorados na construção coletiva.

No início da década de 1970, sobretudo devido ao endurecimento da ditadura militar após o AI-5, grupos como o Arena, Oficina e Opinião se dissolveram. Ao mesmo tempo, outras companhias se formaram, com novas características para o teatro de grupo brasileiro e desenvolvendo a criação coletiva de peças teatrais.

Fischer destaca que a instituição de cooperativas teatrais é não só uma alternativa econômica e artística para a prática teatral, como também incentivou uma política organizacional participativa de forma que a obra é determinada através da colaboração de todos os integrantes, favorecendo o processo de criação coletiva. Nessa perspectiva, o teatro de criação coletiva é resultado da autoria e contribuições de todos os integrantes de um grupo, tirando da produção artística a expressão de um único indivíduo que teria o poder de criação. Há um apaziguamento da hierarquia teatral, uma vez que há uma descentralização autoral.

Por vezes, este modelo de criação teatral é apontado como semiprofissionalismo e pouco compromisso com a arte teatral, sobretudo por parte dos profissionais de teatro mais tradicional:

muitas vezes, o modelo de criação coletiva é tido como uma arte amadora, experimental, oposta aos padrões empresariais, incipiente quando se trata de publicações de textos, reflexões e sistematizações de seus instrumentos de trabalho.⁹⁹

Ao adentrar a década de 1980, a autora ressalta que coexistiram o teatro de grupo e o teatro de diretor. O autor/diretor/encenador voltou ao centro da cena brasileira, geralmente concentrando equipes ao seu redor: “Assim, as formas teatrais são delimitadas pela hegemonia do diretor como autoridade responsável pela organização, condução e definições temáticas e, principalmente, estéticas da ação teatral.”¹⁰⁰

⁹⁸ *Idem, ibidem*, p. 12.

⁹⁹ *Idem, ibidem*, p. 18.

¹⁰⁰ *Idem, ibidem*, p. 21.

A cena teatral brasileira dos anos 1980 é marcada, então, por uma diversidade artística:

Teatro de grupo e teatro de diretor convivem e dialogam em uma esfera multipolarizada. Múltiplo no sentido de abranger diferentes linguagens, propostas de trabalho, políticas internas, relações interpessoais, sistemáticas operacionais e resultados artísticos. Assim, o teatro de grupo não se intimida com o destaque do diretor, mas toma essa tendência como impulso para um redimensionamento das formas de organização e produção cênica.¹⁰¹

Isto posto, Fischer afirma que o processo colaborativo é uma variação da criação coletiva e o define da seguinte maneira:

Na criação de um evento cênico, entendemos por *processo colaborativo* o procedimento que integra a ação direta entre ator, diretor, dramaturgo e demais artistas. Essa ação propõe um esmaecimento das formas hierárquicas de organização teatral. Estabelece um organismo no qual os integrantes partilham de um plano de ação comum, baseado no princípio de que todos têm o direito e o dever de contribuir com a finalidade artística. Rompe-se com o modelo estabelecido de organização teatral tradicional em que se delega poder de decisão e autoria ao diretor, dramaturgo ou líder da companhia. Na maioria das vezes conservam-se as funções e distribuições de tarefas: o dramaturgo é responsável pela elaboração textual, o ator pelo desenvolvimento das ações e personagens, o diretor pela organização e estruturação da unidade e assim sucessivamente. No entanto, os parâmetros que delimitam tais campos tornam-se menos rígidos e a concretude de cada função apenas se realiza sob o viés da participação e da contribuição em cadeia. Assim, normalmente a dinâmica interna do grupo propõe uma divisão de trabalho que delega responsabilidades específicas a coordenadores de cada setor da criação cênica. Esse artista responsável por sua área responde e desenvolve uma síntese das proposições desenvolvidas pelo conjunto e estrutura de forma conveniente à concepção geral do espetáculo.¹⁰²

Dessa maneira, entendo que no processo colaborativo há áreas/setores e há pessoas que respondem por elas: dramaturgia, direção, iluminação, figurino. Contudo, cada área pode e sofre interferências, sugestões e propostas de todos os integrantes do grupo.

Acredito que ao se tomar a criação coletiva como uma organização anárquico-libertária, em que há uma diluição do papel do dramaturgo e do diretor e todos os atores desenvolvem diversas funções sem distinção de área, então o processo colaborativo é sim um desdobramento da criação coletiva. Mas há criações coletivas em que se conservam as funções, no entanto, sem a autoridade do autor ao diretor e do diretor ao ator.

Concepções que estão próximas das discussões realizadas pelo artista e teatrólogo Fernando Peixoto para quem há pelo menos duas leituras que definem a criação coletiva:

¹⁰¹ *Idem, ibidem*, p. 26.

¹⁰² *Idem, ibidem*, p. 39-40.

numa, ela estaria próxima do anarquismo, enquanto uma prática teatral que acaba com a presença no grupo de um autor ou diretor, pois todos no grupo são iguais e, portanto, devem participar de forma igualitária no processo de criação. Já na outra leitura, no processo coletivo de peças teatrais deve haver uma participação íntegra e ativa de todos os integrantes do grupo, mas não há a abolição de responsáveis pela coordenação de determinados setores:

conserva-se a divisão de tarefas, estabelecida de acordo com a especialização e, também, o interesse e habilidades dos integrantes, que podem sugerir soluções nos diferentes campos. Assim, os princípios da construção dramática e/ou cênica norteiam-se segundo os critérios da totalidade integrada. Essa forma de criação é a que mais se aproxima do *processo colaborativo* proposto pelas companhias teatrais atuais.¹⁰³

Criação coletiva. Processo colaborativo: denominações dessas formas de criação de um espetáculo teatral. Balizo que é preciso entendê-las como a forma, diferenciada, de produção de um espetáculo que se manifesta e interfere no produto e na linguagem de uma obra teatral.

No caso do processo de criação de *Dar não dói, o que dói é resistir* isto se deu de maneira coletiva, mas, tal qual explica Amir Haddad, há tendências dentro desse coletivo e isso deve ser respeitado:

É uma criação coletiva, mas existem tendências, Lígia, entende... Se eu não sei escrever, eu não vou escrever só porque é coletivo. Não vou obrigar ninguém... É coletivo, você traz isso amanhã, você traz aquela! Isso já não é coletivo, entende. Então, tinha as idéias, tinha todo um coletivo trabalhando e avançando idéias, mas tinham pessoas dentro desse coletivo que gostam de escrever, que levavam pra casa e traziam pra gente uma proposta e uma narrativa daquilo e a gente trabalhava, discutia. Todo mundo falava: ah não ficou bom, ou ficou bom e aí as pessoas que gostavam corrigiam e mexiam. Elas não foram nomeadas pra isso, mas elas emergiram como esse lado do grupo que gosta de fazer essas coisas. É como também vamos limpar a casa aqui, tem o que gosta de varrer, tem outro que gosta de arrumar as roupas lá em cima, tem outro que gosta de lavar, cada um vai fazendo aquilo que mais gosta de fazer. (...) Ninguém determina você vai fazer coisa, cada um começa a trazer. Um traz um disco, um traz o jornal, outro trouxe um monte de revista, e aí o cara que gosta de escrever, os caras que gostam de escrever organiza aquilo e traz, e achei bom, achei legal... e tudo...¹⁰⁴

A iniciativa partiu de Amir Haddad. Entretanto, a vontade de apresentar esse momento histórico foi disseminada pelo grupo, que passou a colaborar na pesquisa de materiais para a constituição do roteiro. Dessa forma, a elaboração dramática do espetáculo, incluindo texto e encenação, foi sendo criada coletivamente, composta por seqüências de movimentos e

¹⁰³ PEIXOTO, F. Dramaturgia e grupo. *Máscara Revista de Teatro*, Ribeirão Preto, ano 2, n. 2, 1993, p. 16.

¹⁰⁴ Amir Haddad em entrevista à Lígia Perini, agosto de 2007.

fragmentos de cena. Nascia, nesses bastidores, um processo no qual teoria e prática se associam: os atores pesquisam o material, buscam referências e improvisam nos ensaios. É dessa maneira que a peça ganha vida.

Foi um momento em que alguns artistas da "primeira geração" de fundadores do grupo estavam participando do processo, especialmente Ricardo Pavão e Marcelo Bragança, que além de ator é cordelista e desenvolveu naquele processo um cordel sobre a ditadura militar que serviu de subsídio para o trabalho.

O trabalho e a convivência com esses dois "dinossauros" – as formas como os atores do grupo se referem aos fundadores do Tá na Rua – além da participação de Amir Haddad e Licko Turle foram fundamentais para a "nova geração" (que, naquele momento, constituíam a 3º geração do grupo, oriunda de cursos e oficinas ministradas a partir da criação da Escola Carioca do Espetáculo Brasileiro e do Instituto Tá na Rua para Artes, Educação e Cidadania em 1999) que estava começando no trabalho, que não tinha muito conhecimento sobre este período da história política e cultural do país. Assinalo que o produto final do espetáculo se deu a partir do diálogo entre essas duas gerações.¹⁰⁵

O Dar não dói, nasce um pouco desse processo né, desse processo de discussão, aí foi um momento em que o grupo se colocou nessa questão da ditadura, mas havia uma discrepância muito grande, no caso, que se colocava entre o Amir ou das pessoas mais antigas do grupo e até porque pessoas que viveram, tinham idade de ter vivido esse processo e tal e um grupo muito novo, com muito desconhecimento das informações sobre esse período e tal, que é uma característica talvez um pouco da nossa geração né, de não dar muita atenção a esse tipo de coisa e não situar muito historicamente esse processo de vida e tal, e acha que o mundo é isso, né. E não é né, a história em vinte e pouco anos é muito pouco tempo né. Então, mas eu tinha essa questão de preocupação, então eu acho que eu intermediava um pouco é, a relação do grupo novo, com o pessoal que sabia e tal. Porque se fosse, é, porque o espetáculo do Tá na Rua nunca tem um roteiro prévio, assim, dificilmente se tem um roteiro que se segue a risca e tal, mas ali, naquele momento, o que acontece, para você fazer isso, um espetáculo improvisado sem roteiro, você tem que ter um nível de informação muito grande sobre aquele assunto né e não existia esse nível de informação coletivamente, socializado coletivamente, tinha pessoas que tinha mais informações que outra, mas é coletivamente essa informação não tava socializada.¹⁰⁶

O espetáculo também foi concebido a partir de uma vontade dos integrantes em constituir uma biografia do grupo, buscando sua identidade e formação. Amir Haddad afirma

¹⁰⁵ O grupo que participou do processo inicial de criação do espetáculo pode ser dividido entre: Amir Haddad, Ricardo Pavão, Marcelo Bragança, Licko Turle e Bida Nascimento – aqueles que vivenciaram o período da ditadura militar –; e os "novos": Alexandre Santini, Daniel Rolim, Clara Soria, Miguel Campelo, Alessandro Perssan, Marcele Pedroso, Bárbara Castro. Este foi o núcleo original de *Dar não dói, o que dói é resistir*, que passou por este processo de 2003, sendo que ao longo dos anos, alguns saíram, outros passaram a atuar no espetáculo.

¹⁰⁶ Entrevista de Alexandre Santini à Lígia Perini, agosto de 2007.

que o Tá na Rua é filho do governo Médici, isto é, aquela condição histórica fez com que ele buscasse novos caminhos para o desenvolvimento de seu trabalho que já esteve presente em *Somma*, devido à criação coletiva do texto e a forma de apresentação do espetáculo que era sempre diferente. *Dar não dói, o que dói é resistir* deu a possibilidade aos integrantes mais jovens do grupo conhecerem a biografia do mesmo e os processos que levaram ao desenvolvimento da linguagem teatral.

Segundo os integrantes do grupo Tá na Rua, o título pode ser interpretado de duas maneiras: a primeira refere-se a uma máxima de Amir Haddad que em suas oficinas sempre diz aos atores que é preciso doar-se ao teatro; a outra, refere-se ao próprio contexto da ditadura militar no qual, aqueles que aderiram ao regime não sofreram com o peso da repressão, ao contrário, os resistentes sentiram a dor dos anos de chumbo.

Para construir o roteiro teatral¹⁰⁷ de *Dar não dói, o que dói é resistir*, o grupo utilizou diversos tipos de material, acerca dos fatos ocorridos entre 1964 e 1985, que foram transformados em narrativas dramáticas.

O roteiro é composto por fragmentos de textos, notícias de jornal, documentos oficiais, depoimentos, canções. De Elio Gaspari a Nelson Rodrigues, de Costa e Silva a Augusto Boal, de Millôr Fernandes a Delfim Netto, são muitos os fatos históricos e versões que compõem este texto. Abandonamos a noção dramática de originalidade para trabalharmos com recortes, citações, referências, construindo uma narrativa épica que se desenvolve na cronologia da história.¹⁰⁸

Segundo Santini, as seguintes obras foram consultadas e utilizadas como fontes¹⁰⁹ para a escrita da peça: *Cultura e Política* (1964-1969), ensaio do pesquisador Roberto Schwarz; as obras de Élio Gaspari: *A ditadura envergonhada*, *A ditadura escancarada* e *A ditadura derrotada*; *1968, o ano que não terminou*, de Zuenir Ventura; *O Ato e o Fato*, de Carlos Heitor Cony; *Vianinha, cúmplice da paixão*, de Dênis de Moraes; *O teatro sob pressão*, de Yan Michalsky; *Cartas da Prisão*, de Frei Betto; *Milagre no Brasil*, de Augusto Boal; *O Reacionário*, crônicas jornalísticas de Nelson Rodrigues e organizadas por Ruy Castro. As peças de teatro: *Liberdade, Liberdade*, de Flávio Rangel e Millôr Fernandes; o roteiro do *Show Opinião*, de Augusto Boal e Oduvaldo Vianna Filho; *A vida de Galileu* de Bertolt

¹⁰⁷ “Quando o termo é usado – bastante raramente – no teatro, é em geral para espetáculos que não se baseiam num texto literário, mas são amplamente abertos à improvisação e compõem-se sobretudo de ações cênicas extralingüísticas. A *encenação* às vezes considera o texto a ser representado como um simples roteiro, a saber, como fonte de inspiração, como um material textual que não tem que ser restituído literariamente, mas serve de pretexto à criação teatral.” PAVIS, P. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 347.

¹⁰⁸ SANTINI, A. *Dar não dói: uma dramaturgia história*. *Revista Tá na Rua*, ano 1, n. 1, Rio de Janeiro, julho de 2008, p. 59.

¹⁰⁹ “Conjunto das obras, textuais ou cênicas, que puderam influenciar direta ou indiretamente o autor dramático. No sentido estrito, a fonte é um texto no qual o dramaturgo se inspirou em seu trabalho preparatório: outras peças, arquivos, lendas, mitos etc.” PAVIS, P. *Dicionário de teatro*, op. cit., p. 171.

Brecht. Uma bibliografia histórica constituída a partir de vários pontos de vista e de várias épocas.

Observo que o roteiro teatral de *Dar não dói, o que dói é resistir* é permeado, ainda, pelas músicas produzidas naquele período, haja vista que de acordo com o grupo a música popular brasileira foi um dos mais importantes veículos de protesto e de denúncia ao regime militar. Assim, elas complementavam o texto e desenvolviam diversas funções: “a de fio condutor da narrativa; de ambientação cênica; como comentário crítico aos fatos históricos apresentados; como a voz do povo brasileiro que cantou na época e as manteve em sua memória; de elemento impulsionador dos movimentos dos atores, proporcionando o ritmo do espetáculo.”¹¹⁰

Como se vê, portanto, o processo de criação do espetáculo em questão foi pautado num trabalho coletivo.

A maioria dos atores e atrizes desconhecia os fatos ocorridos naquele período por serem muito jovens. Passaram a pesquisar e estudar documentos, livros, reportagens, filmes, músicas e o próprio acervo do Tá na Rua, somando todas essas novas informações com as que já sabiam ou julgavam conhecer sobre o tema. Os que tinham vivido situações reais ligadas à repressão que se instalou no país, e o sabiam por relato de parentes ou por fragmentos de lembranças, compartilhavam-na com os demais. Assim, foi sendo tecida uma rede de conhecimentos diversos relacionados a uma época, muitos dos quais aparentemente não estabeleciam uma relação direta e unívoca com o golpe militar, mas que faziam parte de um intricado enredo onde estavam registrados os fatos mais significativos para toda uma geração.¹¹¹

Importa lembrar que o grupo elaborou um roteiro inicial, mas, a cada apresentação, ele era modificado, por causa de fatores como a conjuntura política nacional e internacional ou problemas no elenco do espetáculo. Movida por essa flexibilidade adaptativa, a dramaturgia só se concretiza em cena, quando há uma relação entre as experimentações dos atores e do diretor, com base no improviso durante os ensaios e com a participação ativa do público. E o texto nunca é fechado; está sempre em processo, pautando-se numa linguagem que redireciona seu percurso a cada mudança de contexto.

A estréia do espetáculo aconteceu em janeiro de 2004, no antigo Cais do Porto do Rio de Janeiro. Nela, o espetáculo teve cerca 1 hora e 30 minutos de apresentação, focando na apresentação dos atores, o Brasil pré-1964 e o golpe militar de 1964, estruturados de forma independente. O público constantemente participava do espetáculo. Importa lembrar que *Dar*

¹¹⁰ TURLE, L. *Dar não dói, o que dói é resistir, ou em paz com a ditadura*. In: TURLE, L.; TRINDADE, J. *Teatro sem arquitetura, dramaturgia sem literatura e ator sem papel*, op. cit., p. 209.

¹¹¹ *Idem*, *ibidem*, p. 208.

não dói, o que dói é resistir foi apresentado em diversos espaços, com diferentes roteiros que procuravam explorar as possibilidades do espaço cênico e de comunicação com o público. Assim, durante 3 anos, o grupo o encenou nas cidades do Rio de Janeiro, Campos dos Goyatazes (RJ), Campina Grande (PB), Fortaleza (CE), Angra dos Reis (RJ), Resende (RJ), São Paulo (SP), Jacareí (SP), São José dos Campos (SP), Nova Iguaçu (RJ) e Paris, na França, quando o espetáculo e o grupo participou do Ano do Brasil na França.

Dar não dói, o que dói é resistir à luz do referencial brechtiano.

Segundo Licko Turle,

O Tá Na Rua conta histórias. Narra histórias. Histórias que pertencem ao povo. Histórias que são por ele conhecidas. Histórias onde ele é o protagonista. A isto chamam teatro épico porque conta a história do povo. Para contar bem qualquer história, precisa-se de um coletivo, de um coro. Quem conta a história é o coro. De vez em quando, do coro, salta um protagonista, às vezes junto com ele, o antagonista. Mas, logo que o público já leu a imagem, eles retornam ao coro. Uma idéia, uma ação, atinge o imaginário, o inconsciente, que são transformados em imagens inteligíveis, em signos.¹¹²

A partir do material coletado e analisado, o grupo desenvolveu sua própria leitura do tema. A estrutura dramatúrgica do espetáculo foi baseada num desfile de escola de samba, que possui características do teatro épico, narrativo, no qual o povo é o protagonista. Assim, *Dar não dói, o que dói é resistir* foi narrado a partir de imagens divididas em partes definidas, todas subdivididas em alas. A idéia do grupo foi de recriar a apresentação dos fatos tal como faz uma escola de samba. Os roteiros, em geral, são constituídos por quatro segmentos: O Brasil pré-1964, Notícias do Brasil, Bloco dos estudantes e Bloco de resistência cultural.

A peça é ambientada no Brasil, traz como tema principal a ditadura militar e retoma os conflitos políticos, sociais e culturais de sujeitos que viveram essas experiências em meio à truculência de um regime autoritário. O espetáculo puxa certos fios da História, como o Brasil pré-1964, o golpe militar, o movimento estudantil e a resistência cultural, convidando o público a revisitar esse período a partir das memórias daquele tempo. Utilizando elementos do teatro épico, *Dar não dói, o que dói é resistir* revive dramas sociais e recupera discursos intencionalmente dirigidos para o resgate de perspectivas socialmente orientadas.

¹¹² Depoimento de Licko Turle à Lígia Perini, junho de 2007.



Figura 1: *Dar não dói, o que dói é resistir.* Rio de Janeiro. 2005. Fotografia. Acervo Tá na Rua.

Na figura 1, observo que o grupo chega ao espaço onde a encenação acontecerá e explora este espaço, se apresentando, organizando a roda, abrindo a sua trouxa, instalando as araras de figurino, alguns elementos que compõem a cena etc.



Figura 2: *Dar não dói, o que dói é resistir.* Rio de Janeiro. 2005. Fotografia. Acervo Tá na Rua.

Como observo, na figura 2, o grupo carrega o seu figurino para o local da cena. Todo colorido – o que está associado ao carnaval e à alegria –, o figurino é composto por tecidos de diferentes texturas, cores e formas, os quais, em sua maioria, são produzidos pelos próprios atores que aproveitam restos de figurinos de espetáculos anteriores, retalhos, sucatas e montam uma nova figuração. Nesta imagem, noto, ainda, que o grupo carrega um bumbo que

é utilizado tanto na abertura como durante o espetáculo e diversas máscaras, em sua maioria, compondo personagens “maus”, como analiso mais adiante.

Uma vez conquistado o espaço e estruturada a roda, percebo que o apresentador-narrador que, na maioria das vezes é interpretado por Amir Haddad, procura notificar os espectadores sobre do que se trata a peça que será encenada, abrindo o espetáculo:

Narração: “Dar não dói, o que dói é resistir” é o Teatro da história recente do Brasil. Em cena, a resistência cultural à ditadura militar, esta “longa jornada noite adentro” de nossa história que foi o governo dos generais. E Quem conta esta história é um produto desta mesma ditadura, um “filho do governo Médici” que, em meio à repressão total, criou uma linguagem teatral capaz de resistir e “driblar” a todas as formas de ditadura. Senhoras e Senhores, com vocês, o Grupo TÁ NA RUA!¹¹³

Logo após a abertura, vem o prólogo “1964: o ano em que tudo começou” em que o narrador informa o público sobre o golpe militar. Identifico, na figura 3, que uma imagem militar, constituída por personagens como soldados e policiais é formada: os militares marcham ao som de sirenes de carros de polícias.



Figura 3: *Dar não dói, o que dói é resistir*. Resende. 2006. Screenshot. Acervo pessoal.

Entrecruzando a figura 3, com a figura 4, observo que os militares são caracterizados como pessoas más: usam armas, escudos e suas faces, caracterizadas pelas máscaras, refletem feições rancorosas e bravas. Representam o grupo dos militares que se utilizaram da força

¹¹³ GRUPO Tá na Rua. *Dar não dói, o que dói é resistir*. Roteiro encenado no VI Festival de Resende de 2006. Impresso. Acervo Tá na Rua.

para combater os grupos ou pessoas que se posicionaram contra a situação política do Brasil naquele momento.



Figura 4: *Dar não dói, o que dói é resistir.* Rio de Janeiro. 2004. Fotografia. Acervo Tá na Rua.

Em seguida, é feito um *flash-back*, trazendo o Brasil pré-1964 com toda a movimentação política, social e cultural com o povo animado nas ruas: camponeses, operários, intelectuais. Durante o governo de João Goulart vivia-se a euforia nacionalista da luta pelas reformas de base.

Narração : Reformas de base, reforma agrária, Centros Populares de Cultura (CPC), ligas camponesas. Entra em cena o povo brasileiro, que vive um momento de grande movimentação política, social e cultural. Grupos de operários, camponeses, artistas e intelectuais tomam a cena, dispostos a tomarem nas mãos os seus destinos e serem os protagonistas de sua própria história.¹¹⁴

Na figura 5, percebo que o momento histórico representado pelo povo nas ruas é associado a um contexto sócio-político mais amplo, o da Revolução Russa e dos ideais do comunismo. Vejo isso pelas cores vermelhas utilizadas na cena e pelas estrelas vermelhas de cinco pontas carregadas pelos personagens, símbolo do comunismo. Noto que, juntamente com os personagens que representam o comunismo, está o personagem operário – que usa o capacete de obras.

¹¹⁴ *Idem, ibidem.*



Figura 5: *Dar não dói, o que dói é resistir. Resende. 2006. Screenshot. Acervo pessoal.*

A cena I ainda destaca episódios da guerra fria, quando o mundo estava dividido entre Estados Unidos e União Soviética, e o espetáculo coloca o Brasil como o gigante da América Latina que era disputado pelos dois lados.

Posteriormente, a cena traz o Comício da Central que ocorreu no dia 13 de março de 1964, trazendo o discurso de Jango. Nela, identifico que a peça estabelece uma relação entre o Comício da Central e o filme do cineasta Glauber Rocha: *Deus e o diabo na terra do sol*, exibido pela primeira vez em 13 de março de 1964 e reflete o movimento popular brasileiro daquele momento através de personagens como um cangaceiro (Corisco) enfrentando o seu matador (Antonio das Mortes). Percebo que os personagens representam grupos sociais distintos, compondo um conflito de idéias e interesses.

Antônio das Mortes: Eu sou Antônio das Mortes ! Se entrega, Corisco !

Corisco: Eu não me entrego não,

Não me entrego ao tenente,

Não me entrego ao capitão,

Eu me entrego só na morte,

De parabelo na mão!

Corisco: Mais forte são os poderes do povo!¹¹⁵

¹¹⁵ *Idem, ibidem.*



Figura 6: *Dar não dói, o que dói é resistir. Resende. 2006. Screenshot. Acervo pessoal.*

Na figura 6, apreendo que a encenação traz este duelo caracterizado pelos dois personagens principais: o Corisco usa um chapéu vermelho, remetendo-se à luta do povo brasileiro daquele momento simpáticos ao comunismo e socialismo e o Antônio das Mortes é caracterizado como um personagem mau, utilizando de máscara para tal. Identifico, ainda, na encenação, um personagem que representa o sol, símbolo de dias prósperos.

Narração: Após a exibição, uma parte da platéia sai do cinema direto para o COMÍCIO DA CENTRAL, aonde o presidente Jango discursará para o povo.

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

Hoje, com o alto testemunho da nação, e com a solidariedade do povo reunido na praça que só ao povo pertence, o governo que é também o povo e que também só ao povo pertence, reafirma seus propósitos inabaláveis de lutar, de lutar com todas as suas forças, pela reforma da sociedade brasileira. Não apenas pela reforma agrária, mas pela reforma tributária, pela reforma eleitoral, pelo voto do analfabeto, pela elegibilidade de todos os brasileiros, pela pureza da vida democrática, pela emancipação econômica, pela justiça social e, ao lado do povo, pelo progresso do Brasil.”¹¹⁶

Após o discurso de Jango que propôs reformas nas leis e, saindo do *flash-back*, uma nova imagem militar volta a ser formada e o grupo adentra na decretação do Ato

¹¹⁶ *Idem, ibidem.*

Inconstitucional número 1 mostrando a vitória da reação. Na figura 7, Jango, interpretado por Amir Haddad, provoca a ira dos militares através de seu discurso e é morto por eles.



Figura 7: *Dar não dói, o que dói é resistir.* Resende. 2006. Screenshot. Acervo pessoal.

Logo em seguida, identifico o episódio em que as mulheres marcham com Deus pela Liberdade e desfilam em agradecimento aos militares por terem livrado o Brasil do perigo comunista. Na figura 8, noto que as mulheres são representadas com vestimentas que lembram Maria, mãe de Jesus, com o manto e com crianças nos colos que são salvas do demônio comunista e marcham ao som de Queremos Deus. A faixa utilizada, na qual está inscrita “Tradição, Família e Propriedade”, é feita de um material de baixo custo e que pode ser reaproveitada em outras apresentações do grupo.



Figura 8: *Dar não dói, o que dói é resistir.* Rio de Janeiro. 2005. Fotografia. Acervo Tá na Rua.

Como observo na próxima figura, a Marcha das Mulheres com Deus pela Liberdade apoiou o movimento militar. Apreendo, através do entrecruzamento das fotografias e dos registros audiovisuais, que a criança é entregue às mãos do presidente, enquanto o mesmo discursa que daqui a 30 ou 40 anos essa criança poderá ser um novo cidadão, o governo irá educá-la, melhorar as escolas, mudar os currículos, prepará-las para uma nova nação como os militares acham que esta nação deva ser.



Figura 9: *Dar não dói, o que dói é resistir. Resende. 2006. Screenshot. Acervo pessoal.*

Chegando ao fim do ano de 1964, e ao fim da cena 1, o narrador informa sobre o saldo de pessoas presas, torturadas e mortas:

Narração: O ano de 1964 termina no Brasil com um saldo de 4454 pessoas presas, cassadas ou demitidas, 20 mortos, 09 suicídios e 203 denúncias de torturas. Baixado o ato institucional nº 1 40 políticos tiveram os seus mandatos cassados. O ex-presidente João Goulart pede asilo no Uruguai. O Marechal Castello Branco é eleito presidente pelo Congresso. A Censura apreende as cópias do filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. São demitidos 26 artistas da Rádio Nacional. Entre eles, Mário Lago, Dias Gomes, Paulo Gracindo e Oduvaldo Vianna. A relação de artistas e intelectuais presos, perseguidos ou citados em Inquéritos Policiais – Militares neste período incluía nomes como: Flávio Rangel, Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Vianna Filho, Ferreira Gullar, Dina Sfat, Maria Della Costa, Ênio Silveira, Paulo Francis, Carlos Heitor Cony, Antônio Callado, Darcy Ribeiro, Jorge Amado e Carlos Drummond de Andrade.¹¹⁷

¹¹⁷ *Idem, ibidem.*

Como entendo a figura 10, os personagens no chão representam os vários artistas e intelectuais que foram presos, torturados e mortos. Os tecidos pretos nas mãos dos militares, caracterizados como “anjos maus” que comemoram a morte de uma parcela da população brasileira, simbolizam esse momento.



Figura 10: *Dar não dói, o que dói é resistir.* Resende. 2006. Screenshot. Acervo pessoal.

A próxima cena, “Notícias do Brasil”, é bem mais curta e, na maioria dos roteiros, destaca o “nascimento” da Rede Globo de Televisão que entra no ar no dia 26 de abril de 1965. Ao som da música de abertura do programa Fantástico, a narração coloca a seguinte questão para o público: “Como teria sido o Brasil sem a Rede Globo?”

Identifico que uma segunda imagem é formada a partir da composição do baiano Tom Zé, “A burrice está na mesa”, que apresenta uma crítica irônica da realidade brasileira neste momento, informando que apesar de toda a repressão, a vida não acabou. É destacado pelo grupo como a reação inteligente da vida brasileira e apreendo que há uma associação da imagem da televisão com a imagem de um diabo. Nesta cena, a música é cantada pelos personagens e tem a função de complementar, com ironia, o texto e a encenação do espetáculo.



Figura 11: *Dar não dói, o que dói é resistir.* Resende. 2006. *Screenshot.* Acervo pessoal.

Já a Cena 3 aborda o movimento estudantil do Brasil nos anos de chumbo. O primeiro movimento versa sobre a morte do estudante Edson Luis de Lima. O episódio informa ao espectador que a polícia notificou que a bala que matou o estudante foi bala perdida e que não saiu dos revólveres dela. Aqui, observo uma crítica à justificativa constante dos militares de que o uso da violência era necessário para a manutenção da ordem.



Figura 12: *Dar não dói, o que dói é resistir.* Resende. 2006. *Screenshot.* Acervo pessoal.

Na figura 12, noto que a morte do estudante é apresentada com muita tristeza e, ao mesmo tempo, com indignação, como pode ser observado nas expressões dos personagens e o tecido longo e preto simboliza o luto da sociedade estudantil de classe média do momento.

Narração: Enquanto no mundo inteiro os estudantes se manifestavam em defesa da liberdade, no Brasil o governo militar reprime violentamente o movimento estudantil. No dia 28 de março, durante manifestação estudantil no restaurante calabouço, no Rio, um soldado da PM mata o estudante Edson Luís de Lima. Seu cadáver é alvo de uma disputa entre os estudantes e a repressão, que enfim é levado pelos manifestantes para a Assembléia legislativa. O cortejo fúnebre se transforma numa grande manifestação de protesto contra o governo.¹¹⁸

A segunda imagem formada nesta cena trata da Passeata dos Cem mil, uma grande manifestação que reuniu estudantes, artistas, intelectuais e população em geral sob o lema “abaixo a ditadura”, no dia 26 de junho de 1968, no Rio de Janeiro. Traz, também, o discurso do estudante Vladimir Palmeira, ao som do compositor Geraldo Vandré, “Pra não dizer que não falei das flores”, o hino estudantil daquele momento.

Vladimir Palmeira: “A ditadura mais descarada adora leis, deixa eles fazerem leis! Façam, uma, duas, três constituições, instalem e depois amordacem um, dois, três congressos! A gente deixa, pessoal. Mas a gente sabe que não hoje, mas até o fim desta luta a gente derruba uma, duas, três constituições e faz nova lei e nova assembléia, porque esta assembléia que está aí não resolve problema de ninguém! Mas, minha gente, não pense que aplaudir e gritar “abaixo a ditadura” é uma vitória. Hoje a repressão não veio porque não pode. E a nossa vitória é esta: ter saído na rua, porque achava que tinha que sair. Mas a gente vai voltar pra casa, o estudante pra aula, o operário pra fábrica, repórter pro jornal, artistas pro teatro. E é em casa, na sala de aula, no trabalho, no jornal e no teatro, que a gente vai continuar esta luta! Eu quero pôr isso em votação: a gente vai continuar esta luta?”

Embora a composição de Geraldo Vandré chame a população brasileira para pegar em armas contra o regime, observo, na figura 13, que no espetáculo o grupo usa de flores para representar o momento. Através da expressão dos personagens, percebo também uma imagem de paz e não de resistência armada.

¹¹⁸ *Idem, ibidem.*



Figura 13: *Dar não dói, o que dói é resistir.* Rio de Janeiro. 2004. Fotografia. Acervo Tá na Rua.

Como resposta à movimentação popular e à inquietação política e cultural daquele momento, o governo militar decreta o ato inconstitucional número 5, em 13 de dezembro de 1968. É assim que se inicia a quarta cena, “O bloco de resistência cultural”:

Narração: A decretação do AI -5 oficializa e estimula a perseguição a artistas e intelectuais no Brasil. A atividade cultural torna-se caso de polícia no país controlado pelos militares. A repressão feroz começa a scandalizar até mesmo personalidades que se manifestavam favoravelmente ao regime militar.

Entre eles, estava o jornalista e dramaturgo Nelson Rodrigues, que em sua crônica diária no jornal *O Globo* faz um apelo emocionado pela libertação de seu amigo, o artista Augusto Boal:

Nelson Rodrigues: “Para aqueles que a partir dos gregos até os nossos dias jamais viram uma peça, talvez o nome e a figura de Augusto Boal não signifiquem nada. Mas para os que têm um mínimo de sensibilidade para o teatro, Augusto Boal representa muito. Na minha crônica de ontem eu dizia que ele é um dos maiores autores e diretores do drama brasileiro. Muito bem. Há coisa de três ou quatro dias eu soube que ele estava preso, em São Paulo. Nada se compara ao meu espanto e nada o descreve. Preso por quê, a troco de quê ?

Se me perguntarem o que faz Augusto Boal, darei esta resposta: - ‘Faz teatro’. Poderão insistir: - ‘Mas além de teatro?’. E eu: - ‘Só teatro’. Vamos admitir que a pessoa continue: ‘E o que pensa Augusto Boal?’. Minha resposta: ‘Pensa em teatro.’

Eu sou, como se sabe, de uma insuspeição total. Venho com a revolução de março de 1964 desde o primeiro momento e antes do primeiro momento. Portanto é como revolucionário que estou dando meu testemunho sobre um homem preso como subversivo.

E o que faz este meu amigo? Sua vida é uma apaixonada meditação sobre o mistério teatral. Se é crime ‘fazer teatro’, então que o prendam. Se é crime estudar teatro, prendam-no. Porque ele não faz, nem fará jamais, outra coisa.”¹¹⁹

¹¹⁹ *Idem, ibidem.*

Neste momento, a peça encena a tortura do dramaturgo Augusto Boal simultaneamente à leitura de seu depoimento:

Augusto Boal: Era incrível a bestialidade daquela gente. Eram incapazes de compreender a monstruosidade do que acabava de acontecer. Eu estava ali, nu, pendurado pelos joelhos, sofrendo choques elétricos violentíssimos. Para eles, a violência contra um suspeito era "interrogatório", não era tortura. Desta vez não me lembro nem mais ou menos quanto durou o choque, mas certamente foi muito mais do que eu podia agüentar, em estado de consciência. Eu lembro que o meu corpo saltava pelos joelhos, como se fosse uma máquina de quebrar pedras. Lembro do meu grito continuado e das caras ferozes, ofendidas. Deve ter passado muito tempo. Desmaiei. Não sei se uma ou duas vezes, se muito ou se pouco tempo. Só sei que depois de algum tempo eu ainda continuava ali, pendurado e que meus dedos pareciam bolas de sangue, sangue escuro, quase preto.¹²⁰



Figura 14: *Dar não dói, o que dói é resistir.* Rio de Janeiro. s/d. Fotografia. Acervo Tá na Rua.

Observo que o ator Alexandre Santini, que representa Augusto Boal, é pendurado numa corda ou, em outros casos, em postes, e encena a tortura com gritos, berros, choros, expressões faciais de dor, de medo, enquanto o torturador, vestindo máscara de diabo, tortura o artista com o seu tridente.

Após esta imagem de tormento, a peça adentra o “Milagre brasileiro”, conhecido como um período de prosperidade e crescimento econômico, ao som da música “Noventa milhões em ação”. Noto que os personagens estão felizes: pulam, dançam e jogam futebol:

Narração: O Brasil do milagre cresce a taxas de 10% ao ano. Ninguém segura este país! O ministro da fazenda, Delfim Netto, define o seu projeto econômico: “É preciso

¹²⁰ *Idem, ibidem.*

que o bolo cresça, para depois dividi-lo.” Pelé faz o seu milésimo gol. Por um placar de 4x1, confirmando o prognóstico do presidente Médici, o Brasil derrota a Itália e se consagra tricampeão mundial de futebol. Em visita ao sertão nordestino, o presidente Médici anuncia a construção da Rodovia Transamazônica, ligando o Maranhão ao Acre. É o início de um grande projeto de colonização. Estréia o Jornal Nacional. O *The New York Times* informa: “O regime é antipatizado, mas o Brasil cresce.” Em Nova York, começa a construção das torres gêmeas do World Trade Center. Médici vai aos EUA, e o presidente Nixon afirma que “Para onde o Brasil for, para lá irá o resto do continente latino-americano.”¹²¹



Figura 15: *Dar não dói, o que dói é resistir.* Rio de Janeiro. 2005. Fotografia. Acervo Tá na Rua.

Posteriormente, a peça traz o fim do AI-5 que após 10 anos de sua edição, período em que suspendeu liberdades individuais, eliminou o equilíbrio entre os poderes e deu atribuições especiais ao presidente da República, encerra a sua existência. A partir de então, os brasileiros, nos casos de crimes políticos, passam a ter direito ao *habeas corpus*, os direitos políticos tornam-se permanentes, o poder judiciário recupera as suas prerrogativas e a pressão popular volta a ser exercida nas ruas exigindo o retorno daqueles que foram expulsos ou deixaram o Brasil por perseguições políticas. Tratava-se da “anistia ampla, geral e irrestrita” que garantiu o retorno de diversos exilados brasileiros espalhados pelo mundo:

Narração: Retornam ao país: Leonel Brizola, ex- governador do rio Grande do Sul; Fernando Gabeira, jornalista e escritor; Luis Carlos Prestes, dirigente comunista; Ferreira Gullar, poeta e escritor; Vladimir Palmeira, líder estudantil; José Serra, economista; José Celso Martinez Corrêa, teatrólogo; Darcy Ribeiro, antropólogo; Glauber Rocha, cineasta. Estes nomes e muitos outros, anônimos ou famosos, que

¹²¹ *Idem, ibidem.*

partiram em um rabo de foguete rumo à diáspora do exílio, retornam para ocupar o seu espaço na cena nacional e participar, nos palanques ou nas ruas, do movimento de reconstrução da democracia.¹²²

Identifico que, na peça, este momento é entrecruzado com a canção “O bêbado e a equilibrista” dos compositores João Bosco e Aldir Blanc que captaram o sentimento desta época e immortalizaram nesta canção.



Figura 16: *Dar não dói, o que dói é resistir*. Rio de Janeiro. s/d. Fotografia. Acervo Tá na Rua.

A figura 16 traz o bêbado, com chapéu, fazendo irreverências mil na corda bamba de sombrinha, representando tantos brasileiros que retornam ao Brasil. Os outros personagens dançam com bandeiras do Brasil, com alegria e esperança, enquanto o militar, representado pelo diabo, está morto, logo abaixo da corda.

Ao falarem de democracia, a peça encaminha-se para o seu fim, tratando do movimento das “Diretas Já!” em que o povo, nas ruas, pede por eleições diretas para presidente da República. Em seu epílogo, o narrador diz:

Narração: Saem de cena os militares, mas a história não acabou, e ainda está por ser escrita. 40 anos depois do golpe militar, o Brasil ainda está aprendendo a trilhar os caminhos da democracia. O ideal de um governo “do povo, pelo povo e para o povo” ainda é uma meta a ser alcançada, e é esta esperança que nos faz continuar de pé e seguir adiante.

¹²² *Idem, ibidem.*

A cultura do povo brasileiro, que sofre, mas segue em frente, e renasce resplandescendo a cada ano em espetáculos como o carnaval, é a nossa inspiração como artistas que atuam no presente para a construção de um outro futuro.¹²³

Da maneira como percebo, *Dar não dói, o que dói é resistir* é um espetáculo de perspectiva histórica que utiliza métodos desenvolvidos por Brecht, como o uso da narrativa – permite que o espectador tenha uma reflexão mais crítica sobre a realidade social – e do ator-narrador, que informa e comenta os acontecimentos ao público de maneira antiilusionista. Assim, a estruturação textual é constituída por quadros independentes. A cada quadro, há um narrador que comenta os fatos e informa o espectador.

Em *Dar não dói, o que dói é resistir* (2004), o Tá na Rua optou por ‘contar’ ou ‘narrar’ parte da história recente do país, aproximando-se do gênero épico porque, nele, o narrador está sempre presente no ato mesmo de narrar, com onisciência sobre tudo o que aconteceu na história e com os personagens, seus pensamentos e emoções. A voz utilizada é a do pretérito, procedimento que cria uma distância entre o narrador e o mundo narrado, permitindo um posicionamento objetivo, sem identificação ou fusão com os personagens. O ator jamais se ‘transforma’ nos personagens que apresenta; evita sofrer qualquer metamorfose nesse sentido. Na narração, ocorre um desdobramento: sujeito (narrador) e objeto (mundo narrado), em que os atores-narradores apenas mostram como esses personagens se comportaram. Esta opção pela narrativa permite, aos atores e também ao público, uma liberdade de reflexão e possibilidade de analisar a estrutura social brasileira, devido ao efeito de ‘distanciamento’ que a mesma provoca.¹²⁴

Quando se usa da narrativa épica, contando fatos históricos, é possível obter uma comunicação horizontal e mais direta com o público, a partir de uma linguagem mais apropriada para espaços abertos. Além disso, ela permite um distanciamento e a construção crítica do ator sobre o que ele apresenta. O ator-narrador faz a mediação entre o público e a obra, relaciona um ao outro, e ambos passam a ser cúmplices.

A opção pela construção de um espetáculo com essas características estéticas e políticas estão em sintonia com Bertold Brecht que mergulha no estudo da teoria marxista na busca de um novo teatro, com um novo ator e novo público.

Brecht entra no Brasil por três diferentes caminhos: primeiro, pelas traduções francesas de que se valem os escritores modernistas, a partir dos anos 40, para apresentar o autor, através de poemas e teses teóricas; segundo, por alemães exilados, que nos anos 40 começam diversas atividades teatrais, sobretudo em São Paulo, cidade onde é feita a primeira encenação de uma peça de Brecht aqui: *Terror e miséria do Terceiro Reich* (1945); terceiro, pelo contato direto que vários profissionais de teatro e

¹²³ *Idem, ibidem.*

¹²⁴ TURLE, L. Uma possível dramaturgia para espaços abertos. In: TURLE, L.; TRINDADE, J. *Teatro sem arquitetura, dramaturgia sem literatura e ator sem papel*, op. cit., p. 68.

críticos brasileiros tiveram nas suas viagens à Europa com peças de Brecht quando assistiram a montagens francesas ou a encenações do “Berliner Ensemble” na França. (...) Os anos 60 consagraram o sucesso de Brecht no Brasil. Parece paradoxal que o golpe militar de 64 forneceu um dos maiores estímulos: depois de ter caído a zero no ano de 1965, o número de encenações de Brecht aumenta consideravelmente cada ano, até alcançar o número de dez montagens diferentes em 1968 (comemoração dos 70 anos do nascimento do autor). (...) O sucesso de Brecht nos anos pós-64 se deve, sobretudo, à sua capacidade de corresponder à politização do teatro brasileiro e à capacidade dos grupos teatrais de adaptá-lo com sucesso à situação brasileira.¹²⁵

Segundo Brecht, a narrativa é capaz de aguçar o espírito crítico, em vez de provocar o efeito da ilusão. Cada cena justifica-se por si mesma. Ele “opõe”, assim, o dramático – forma canônica do teatro ocidental – que dá conta da *tensão* das cenas e dos episódios da fábula rumo a um desenlace, cativando o espectador pela ação; à forma épica em que o acontecimento passado é “reconstituído” pelo ato da narração. O ator não deve encarnar um personagem, mas sim mostrá-lo. Para este dramaturgo, essa passagem de uma forma para a outra não é motivada por uma questão de estilo, mas de uma nova análise da sociedade.

O autor teoriza o afastamento do ator em relação ao personagem. O ator deve mostrar sua personagem e não vivê-la, para que o público possa desfrutar da sua liberdade. Isso, porque ao tomar o teatro como um dos instrumentos de revolução, Brecht afirma que se o ator encarna a personagem, então ele manteria a ilusão do espetáculo o que prejudicaria a tomada da consciência revolucionária. “Seja qual fôr a validade da teoria brechtiana do afastamento, de qualquer maneira ela aguçou o empenho lúcido do ator em estimular o juízo crítico do público.”¹²⁶

Em *Dar não dói, o que dói é resistir*, como afirmo, se tem um roteiro que pode mudar a cada apresentação. O espetáculo adotou mais a linguagem gestual do que a palavra, como elemento fundamental do espetáculo, além das músicas e ritmos, todos elementos não-verbais e que eram informados pelo narrador que liga cada quadro:

Em princípio excluído do teatro *dramático* no qual o dramaturgo nunca fala em seu próprio nome, o narrador reaparece em determinadas formas teatrais, em particular no teatro épico. Certas tradições populares (teatros africanos e orientais) usam-no freqüentemente como mediador entre público e personagens (*contador de histórias*).¹²⁷

No espetáculo em questão, Amir Haddad desempenhou o papel de narrador e, por vezes, esta função foi assumida por Alexandre Santini. É o narrador quem faz toda a costura do espetáculo entre uma cena e outra e, principalmente, ele tem uma opinião. Tem que estar

¹²⁵ BADER, W. *Brecht no Brasil: experiências e influências*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987, p. 15-17.

¹²⁶ MAGALDI, S. *Iniciação ao teatro*, op. cit., p. 33-34.

¹²⁷ PAVIS, P. *Dicionário de teatro*, op. cit., p. 258.

muito consciente do tema e do que está acontecendo em cena. Tem que ter o conteúdo suficiente e ter uma opinião coletiva para “jogar” para o público.

Atores, figurinos e músicas: algumas considerações

Os atores disponíveis

Em *Dar não dói, o que dói é resistir*, o Tá na Rua não trabalha com personagens fixos para cada ator. Os atores estão disponíveis. É a disponibilidade do ator que entra em cena. O grupo trabalha o conteúdo no todo. Cada um tem opinião pessoal, mas é trabalhada a opinião do grupo/coletiva para ser trabalhada em cena.

De acordo com Jean-Jacques Roubine, é preciso levar em consideração, ao se estudar a representação teatral, o papel que o ator desempenha não só no espetáculo, enquanto personagem, mas também todas as suas funções dentro de uma companhia, a sua posição e intervenção. Foi o século XX que permitiu ao ator descobrir os recursos e meios de que ele dispõe.

Já Brecht recusa a identificação do ator com o personagem e do espectador com esse personagem. Para ele, é preciso um ator que leve o espectador ao questionamento:

Brecht chega assim à seguinte conclusão: é preciso inventar um outro ator, portanto novas técnicas de interpretação, ao mesmo tempo que uma nova definição de suas *tarefas* no campo da interpretação. Inventar um ator que pelo seu desempenho incite o espectador a questionar-se. Questionar-se sobre o comportamento dos personagens; sobre as ações que estes empreendem ou se recusam a empreender; sobre as relações de força que subjazem às relações sociais etc. Um ator que saiba evitar a hipnose do espectador, lembrando-lhe – através dos processos de *distanciamento* – que o palco não é a imagem de um mundo subitamente tornado inofensivo, que o espetáculo não imita a realidade, mas permite enxergá-la.¹²⁸

Assim, um fato é representado levando em consideração a situação histórica do personagem em diálogo com a situação social e política de uma época, representadas pelo ator. O princípio fundamental da teoria brechtiana acerca do ator é que este não deve se identificar com o personagem que representa. Roubine afirma: “O novo ator deve representar relações sociais e processos históricos, através de uma dramaturgia que desindividualiza o personagem (Brecht).”¹²⁹

¹²⁸ ROUBINE, J-J. *A linguagem da encenação teatral*, op. cit., p. 181.

¹²⁹ *Idem*, *ibidem*, p. 204.

Dessa forma, no espetáculo em questão, os atores do Tá na Rua não têm personagens fixos. Ao contrário, no momento da encenação, eles ficam a todo tempo atentos ao jogo e entram em cena com personagens diversificados.

As músicas

Em um espetáculo teatral, a música pode ser utilizada para ilustrar e criar uma atmosfera que corresponda à ação; pode ligar elementos esparsos do texto e da atuação; pode servir de ironia num momento do texto ou da encenação; produzir um efeito de reconhecimento; substituir total ou em partes um texto.

Pavis afirma que, na encenação contemporânea, a música é frequentemente usada e assume diversas funções, dentre as quais pode-se destacar:

criação, ilustração e caracterização de uma atmosfera introduzida por um tema musical, podendo se tornar um *leitmotiv*; durante esses intervalos o auditor faz um balanço, respira, imagina o que segue. A música é então um “remédio de conforto”. Tal atmosfera torna-se às vezes um verdadeiro cenário acústico: algumas notas situam o lugar da ação. Às vezes, a música é apenas um efeito sonoro cujo objetivo é tornar uma situação reconhecível. Pode também ser uma pontuação da encenação, sobretudo durante as pausas da atuação, as mudanças de cenário. Cria às vezes um efeito de contraponto, desde os *songs* brechtianos que comentam ironicamente a ação, até a música barroca entre seqüências de Ralé na encenação de G. Bourdet.¹³⁰

Apreendo que a música é uma característica marcante em *Dar não dói, o que dói é resistir*. Ela tem esse papel não só no momento da apresentação do espetáculo, como no processo, no trabalho, nas oficinas. A música é um elemento importante para a linguagem do Tá na Rua, então não podia ser diferente no caso desse espetáculo.

Em *Dar não dói, o que dói é resistir*, a maior parte das músicas utilizadas foi composta como resistência a ditadura, elas passaram a fazer parte do imaginário do brasileiro, transitando pela emoção, pela lembrança, pelo momento. Embora, muitas vezes, o público as ouve, mas não sabiam que se referem ao contexto de ditadura militar.

O espetáculo reproduz em cena canções como aquelas de Chico Buarque de Hollanda e Caetano Veloso, expoentes máximos de compositores desse período. A música popular inseriu-se na sociedade e captou as transformações políticas, sociais, econômicas e culturais da época. De acordo com o pesquisador José Miguel Wisnik, o compositor popular

passa um recado, que não é propriamente uma ordem, nem simplesmente uma palavra, e nem uma palavra de ordem, mas uma pulsação que inclui um jogo de cintura, uma

¹³⁰ PAVIS, P. *A análise dos espetáculos*, op. cit., p. 133.

cultura de resistência que sucumbira se vivesse só de significados, e que, por isso mesmo, trabalha simultaneamente sobre os ritmos do corpo, da música e da linguagem.¹³¹

Roubine discorre acerca da música e da sonoplastia enquanto instrumentos do espetáculo teatral. De acordo com o autor, os elementos visuais devem dialogar com os elementos sonoros num espetáculo:

Desde cedo, os encenadores souberam tirar proveito dos aperfeiçoamentos das técnicas de reprodução e difusão do som. Um espaço, com efeito, não se define apenas pelos elementos visuais que o constituem, mas também por um conjunto de sonoridades, características ou sugestivas, que tecem para o ouvido uma imagem cuja eficiência sobre o espectador foi mil vezes comprovada.¹³² (p. 154).

Dar não dói, o que dói é resistir dialoga constantemente esses dois instrumentos do espetáculo teatral. As músicas, que se referem ao período de ditadura militar, foram um importante material, inclusive, para a pesquisa do grupo para a escrita da peça:

Então as músicas também, os autores que escreveram contra a ditadura, principalmente os músicos que conseguiram escapar mais da censura, do que o pessoal do cinema, ou de teatro, né, ou de literatura. Esses daí começaram a trazer um material enorme pra gente, e formar uma consciência crítica do jovem elenco que nunca tinha participado de nenhuma inquietação política mais profunda, nem sabiam direito o que tinha sido a ditadura no Brasil.¹³³

Os figurinos

Como afirmo, os figurinos do espetáculo em questão foram elaborados pelos próprios atores a partir de materiais diversos. Juntamente com eles, a maquiagem, os objetos formam um sistema signifiante do espetáculo teatral que pode, inclusive, confirmar ou infirmar dados materiais do espetáculo e descrever sua fabricação e sua materialidade.

Em relação às funções do figurino no espetáculo teatral, Pavis afirma que são:

a caracterização: meio social, época, estilo, preferências individuais. A localização dramática para as circunstâncias da ação. A identificação ou o disfarce da personagem. A localização do *gestus* global do espetáculo, ou seja, da relação da representação, e dos figurinos em particular, como universo social.¹³⁴

¹³¹ WISNIK, J. M. O minuto e o milênio ou Por favor, professor, uma década de cada vez. In: BAHIANA, A. M.; WISNIK, J. M. e AUTRAN, M. *Anos 70: música popular*. Rio de Janeiro: Europa Ed., 1979-1980, p. 8.

¹³² ROUBINE, J-J. *A linguagem da encenação teatral*, op. cit., p. 154.

¹³³ Amir Haddad em entrevista à Lígia Perini, agosto de 2007.

¹³⁴ PAVIS, P. *A análise dos espetáculos*, op. cit., p. 164.

Assim, o figurino preenche o espaço, pode materializar uma época ou um ritmo. Através dele é possível perceber os grupos sociais dos personagens, as oposições marcadas entre eles, seus encontros e desencontros. Ao ter formas, cores, materiais diferenciados, o figurino oferece ao público possibilidades de ler o que está sendo encenado e identificá-lo com o contexto histórico.

Durante o desenvolvimento dessa pesquisa, identifiquei que em *Dar não dói, o que dói é resistir* é de fundamental importância a compreensão do papel desempenhado pelo figurino, o que só é acessível a partir da encenação, pois, sobretudo através das cores e máscaras utilizadas, é possível apreender que o grupo trabalha com uma dicotomia entre bons e maus. Aqueles representados pelos artistas, intelectuais e população em geral que resistiram ao regime militar e estes representados pelos militares e ditadores. Assim, os que resistiram são mostrados na peça como verdadeiros heróis e os repressores são expressões do mal.

O grupo Tá na Rua no palco do engajamento

Roubine, ao estudar os grupos teatrais da França que adotam a criação coletiva como forma de construção de um espetáculo, afirma que

o grupo de *criação coletiva* assume a tarefa de escrever a peça que pretende produzir. Tal prática de criação coletiva determina novos modos e novas formas de dramaturgia: mais flexíveis, mais livres, e ao mesmo tempo menos sofisticadamente elaborados. E que se trata de coisa bem diferente de uma *obra*, com as conotações culturais e elitistas que o termo transmite. Não se cria mais para ingressar no panteão da história do teatro ou transformar-se numa glória do patrimônio nacional, mas para ajudar o espectador num determinado momento de sua história, num ponto bem preciso das lutas sociais e políticas. Em vez de falar de peça, mais correto seria falar de espetáculo. A uma dramaturgia de enredo, a um teatro narrativo, prefere-se em geral um dispositivo aberto e suscetível de ser modificado, constituído – a lição de Brecht não foi esquecida – de quadros ou esquetes mais ou menos autônomos. Cabe acrescentar que essa dramaturgia é também imposta pelas condições materiais do espetáculo. Representar nas fábricas ocupadas, ao ar livre, na praça pública, é tarefa que exige poucos recursos, muita flexibilidade de adaptação, possibilidade de improvisação ou de condensação do espetáculo, em função da sua ambientação aqui e agora (atitude do público, intervenção da polícia etc.).¹³⁵

Compartilho da afirmação do grupo Tá na Rua de que o espetáculo *Dar não dói, o que dói é resistir* representa a síntese, até o momento, do desenvolvimento de uma possível

¹³⁵ ROUBINE, J-J. *A linguagem da encenação teatral*, op. cit., p. 211.

dramaturgia para espaços abertos, tanto em relação à busca de uma linguagem teatral de rua, como em relação às propostas políticas e estéticas propostas pelo Tá na Rua desde 1980.

Da maneira como observo o diálogo que o Tá na Rua estabelece entre o texto e a encenação de *Dar não dói, o que dói é resistir*, principalmente atenta ao papel e importância das músicas e dos figurinos neste espetáculo, entendo que o grupo adota uma visão maniqueísta entre os personagens da ditadura militar: os personagens “positivos”, representados por operários, comunistas, socialistas, estudantes da classe média, artistas e intelectuais, usam roupas e adereços que puxam para a cor vermelho, enquanto que os personagens “negativos”, os militares, usam máscaras que expressam rancor e ódio. Assim, na visão maniqueísta do grupo, os opressores são maus e os oprimidos são nobres.

No meu entendimento, o grupo Tá na Rua, ao elaborar o espetáculo em questão, colocou nele sua visão de mundo que muito tem a ver com as experiências vivenciadas por Amir Haddad durante o período de ditadura militar. A trajetória de vida e profissional desse dramaturgo é importante para a compreensão dos sentidos e significados da dramaturgia de *Dar não dói, o que dói é resistir*. Este espetáculo foi construído adotando propostas políticas e estéticas de Brecht, mas, também, as próprias experiências pessoais dos integrantes do grupo que estão presentes na obra. Um grupo que no momento de sistematização do roteiro da peça em questão estava constituído tanto por sujeitos sociais que vivenciaram o período de ditadura militar, como por uma nova geração de atores que não viveu os anos de ditadura militar e extrai sua reflexão a partir de elementos orais, escritos, imagéticos e sonoros.

A partir disso, acredito ser possível que eu problematize, portanto, o teatro engajado do grupo Tá na Rua a partir do diálogo com autores como o crítico francês Benoît Denis, o crítico americano Eric Bentley, o dramaturgo brasileiro Dias Gomes, assim como o historiador inglês Eric Hobsbawm (que discorre sobre o engajamento nas ciências sociais), que, escrevendo em diferentes momentos históricos, tecem comentários importantes para a discussão aqui proposta.

Benoît Denis realiza um estudo da literatura engajada – fenômeno múltiplo e complexo – através dos tempos e diversificados gêneros pelos quais ela se expressou. De acordo com o autor, toda obra literária é, em certa medida, engajada, haja vista que ela propõe certa visão de mundo, dando forma e sentido ao real. A história da literatura engajada não é antes uma história política da literatura que teria por objetivo a descrição das escolhas ideológicas ou filiações políticas dos escritores:

Ela se coloca antes de tudo em termos literários e estéticos: o engajamento implica com efeito numa reflexão do escritor sobre as relações que trava a literatura com a política (e com a sociedade em geral) e sobre os meios específicos dos quais ela dispõe para inscrever o político na sua obra.¹³⁶

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

A literatura engajada pode portanto ser apreciada a partir de dois pontos de vista: seja ela considerada como “um momento” da história da literatura francesa, quer dizer, como uma corrente ou uma doutrina que conheceu o seu apogeu mais intenso entre 1945 e 1955, antes de ceder o lugar a outras concepções ou práticas da escritura literária, que lhe foram ao menos parcialmente opostos (o novo romance, o pensamento estruturalista, a Nova Crítica etc); seja o engajamento na literatura como uma possibilidade literária transhistórica, que se encontra sob outros nomes e com outras formas ao longo de toda a história da literatura.¹³⁷

É preciso tratar a questão do engajamento na história, levando em consideração as singularidades históricas de cada período. O autor afirma, portanto, que a literatura engajada apareceu historicamente situada e completa:

Se a sua fase de forte emergência data do fim da Segunda Guerra, o fenômeno cobre entretanto um período mais longo. A questão do engajamento com efeito obsedou as gerações de escritores que se sucederam desde a Grande Guerra, ao ponto que se pode considerar que ela esteve no centro do debate literário no século XX e que ela se constituiu no seu eixo estruturante mais importante.¹³⁸

Assim sendo, Denis estabelece três fatores determinantes para o aparecimento da literatura engajada, tal qual ela foi configurada ao longo do século. O primeiro fator diz respeito ao fenômeno de autonomização do campo literário, por volta de 1850, “independente, no seu princípio e funcionamento, da sociedade em geral e das instâncias de poder que a regem, com os escritores não se submetendo doravante a não ser à jurisdição de seus

¹³⁶ DENIS, B. *Literatura e engajamento*: de Pascal a Sartre. Bauru: EDUSC, 2002. p. 12-13.

¹³⁷ *Idem, ibidem*, p. 18.

¹³⁸ *Idem, ibidem*, p. 19.

pares.”¹³⁹ Instaure-se uma visão de literatura da modernidade, em que o escritor se recusa a se sentir em débito com a sociedade e, por isso, se engaja nos debates e nas lutas de seu tempo. O segundo fator está associado ao aparecimento, na passagem do século XIX para o século XX, de um novo papel social, a figura do intelectual que, aproveitando da competência adquirida numa esfera de atividade, seja literatura, filosofia, ciências etc., emite opiniões e intervém no debate sócio-político. E, por fim, o terceiro fator que permite o aparecimento do engajamento na prática literária, é a revolução de outubro de 1917. A partir daí, percebe-se uma forte politização do campo literário que se divide entre direita e esquerda e também entre escritores engajados e não-engajados.

A conjunção desses três fatores (autonomia do campo, invenção do intelectual, revolução de Outubro), ativa desde o fim da Primeira Guerra, produziu, esquematicamente, dentro do campo literário, dois tipos de respostas. A primeira é aquela da *vanguarda*: ela consiste em postular uma homologia estrutural entre ruptura estética e revolução política. Para o artista de vanguarda (o surrealista, por exemplo), há com razão uma homologia estrutural entre a sua posição em literatura e aquela do revolucionário na política, um e outro se situam no extremo do que autorizam, em termos de possíveis, os seus campos respectivos. A vanguarda se percebe portanto como “naturalmente” revolucionária, pela sua vontade de ruptura com as formas artísticas anteriores (sobre as quais ela considera que o político não tem estritamente nenhuma influência) e como participante daquela subversão generalizada que preludia a revolução. (...) Face à resposta das vanguardas, e no seu contrapé, esboçou-se desde o entre-guerras uma outra solução, que é aquela da *literatura engajada* – ainda que ela não seja no seu conjunto chamada assim. Recusando a validade da homologia entre inovação artística e revolução política estabelecida pela vanguarda, o escritor engajado entende participar *plenamente e diretamente*, através das suas obras, no processo revolucionário, e não mais simbolicamente, pela mediação de uma homologia estrutural. (...) Para dizê-lo esquematicamente, permanecendo integralmente literatura, a literatura engajada não se pensa mais exatamente como um fim em si, mas como suscetível de tornar-se um meio ao serviço de uma causa que ultrapassa largamente a literatura, possibilidade que o artista modernista ou vanguardista recusará sempre.¹⁴⁰

Este entendimento é necessário, pois o marco de 1850 é representativo da instauração da modernidade literária, enquanto prática autônoma da escritura que se constitui a história da literatura engajada que propõe descrever de quem e do que ela é composta, como se constituiu e quais foram as suas formas ao longo dos séculos. Em relação ao autor engajado, Denis afirma:

No sentido estrito, o *escritor engajado* é aquele que assumiu, explicitamente, uma série de compromissos com relação à coletividade, que ligou-se de alguma forma a ela por uma promessa e que joga nessa partida a sua credibilidade e reputação.¹⁴¹

¹³⁹ *Idem, ibidem*, p. 20.

¹⁴⁰ *Idem, ibidem*, p. 23-25.

¹⁴¹ *Idem, ibidem*, p. 31.

E acrescenta:

Por outro lado, no sentido próprio, *engajar-se* significa também *tomar uma direção*. Há assim no engajamento a idéia central de uma escolha que é preciso fazer. No sentido figurado, engajar-se é desde então tomar uma certa direção, fazer a escolha de se integrar numa empreitada, de se colocar numa situação determinada, e de aceitar os constrangimentos e as responsabilidades contidas na escolha. Por conseguinte, e sempre de modo figurado, engajar-se consiste em *praticar uma ação*, voluntária e efetiva, que manifesta e materializa a escolha efetuada conscientemente.¹⁴²

Assim, percebo que na concepção de Denis o autor engajado é aquele que tendo consciência da noção de pertencimento à sociedade, coloca em sua obra suas visões, suas direções, sobre determinado tema de seu tempo.

O crítico francês também faz uma distinção entre literatura engajada e literatura militante. Aquela, não é antes de tudo política, mas ela vem à política porque é aí que a visão do homem e do mundo que ela comporta se concretiza. Já a literatura militante é desde o início política. E completa:

Também o escritor engajado é, por fim, raramente filiado a um partido e se sente muito pouco como o porta-voz de uma doutrina política; os seus textos, antes, manifestam as contradições e as dificuldades de uma empreitada onde a política, avaliada pelo lado da moral, aparece, freqüentemente, mais como um mal necessário do que como uma escolha positiva.¹⁴³

Ademais, afirma que não existe uma literatura não-engajada, pois todo autor é interessado, comprometido: “toda obra literária, qualquer que seja a sua natureza e a sua qualidade, é engajada, no sentido em que ela é portadora de uma visão do mundo situada e onde, queira ela ou não, se revela assim impregnada de posição e escolha.”¹⁴⁴

Embora a literatura engajada comporte uma diversidade de formas e se exprima em diversos gêneros, como romance, teatro, panfleto, etc., há um denominador comum que a marca: trata-se do escritor da obra engajada, o escritor engajado. Este coloca em sua obra, os valores nos quais acredita e que o define: “Por isso, o escritor engajado coloca em jogo bem mais do que a sua reputação literária; ele arrisca a si mesmo integralmente na escritura, fazendo aparecer aí a sua visão do mundo e as escolhas que dirigem a sua ação.”¹⁴⁵

¹⁴² *Idem, ibidem*, p. 32.

¹⁴³ *Idem, ibidem*, p. 36.

¹⁴⁴ *Idem, ibidem*, p. 36.

¹⁴⁵ *Idem, ibidem*, p. 46.

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

Essa frase define bem a posição de Sartre a respeito da forma: contrariamente ao que a sua concepção quase instrumental da linguagem poderia deixar acreditar, ele concebe perfeitamente que a forma seja portadora de sentido e que ela participe plenamente da iniciativa literária e do engajamento. Simplesmente, “trata-se [antes de tudo] de saber do que se escrever” e, em seguida, “falta decidir como se escreverá”; “frequentemente as duas escolhas não formam mais que uma, mas nunca, entre os bons autores, a segunda precede a primeira” (Sartre, 1948^a: 31). Em outros termos, a preocupação formal não é incompatível com a escolha do engajamento; simplesmente, o que Sartre recusa violentamente, é a *autonomia da forma*: esta não pode significar independentemente do conteúdo e deve de qualquer modo permanecer “a serviço” deste; ela não pode ser a sua parasita e ainda menos contradizê-lo.¹⁴⁶

Portanto, o engajamento não se expressa somente no conteúdo de uma obra, mas sim na relação desse conteúdo, com a sua forma.

Aqui, julgo interessante dialogar com o crítico americano Eric Bentley que discorre sobre o teatro engajado americano e afirma que os termos Engajamento e Alienação comumente estão associados a duas maneiras opostas de viver para os artistas:

O artista engajado é o que protesta publicamente contra a política norte-americana no Vietname; o artista alienado é o que fica sentado vendo a guerra passar e esperando Godot, numa obstinada solidão. Os artistas que seguem qualquer outra linha de ação ou de inação estão simplesmente *por fora*.¹⁴⁷

Nessa concepção, a arte engajada seria aquela que protesta contra uma determinada situação política e que, assim, constitui uma conduta política. Enquanto que a arte alienada é arte pela arte, que se cala e se conforma perante uma determinada realidade social.

Contudo, Bentley parece ampliar o termo engajamento, colocando que todos os artistas que tem um ponto de vista político formado e que coloca este ponto de vista em sua obra, é um artista engajado. Isso, por considerar que todos estão mergulhados na política em maior ou menor grau e que, ao se assumir determinada posição política, tem que aceitar as consequências deste ato. Ele afirma:

Autores não-engajados são aqueles que não admitem o envolvimento de bom ou mau grado, ou que não reconhecem que ele faça qualquer diferença. (...) Os não-engajados gostam de afirmar que, ao aderir a uma causa política, qualquer pessoa se torna cúmplice dos crimes e erros de seu líderes e correligionários. Os autores engajados respondem que os não-engajados são cúmplices dos crimes e erros de todos e

¹⁴⁶ *Idem, ibidem*, p. 73.

¹⁴⁷ BENTLEY, E. *O teatro engajado*. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1969, p. 150.

quaisquer líderes aos quais eles se limitaram a dar o seu consentimento. Também a inação é uma atitude moral. O simples fato de estar no mundo acarreta um vínculo de cumplicidade.”¹⁴⁸

Concepções desenvolvidas, também, pelo historiador inglês Eric Hobsbawm. Ao discorrer sobre o engajamento nas ciências sociais, define o termo:

“Engajamento” é uma dessas palavras como “violência” ou “nação”, que escondem uma variedade de significados sob uma superfície aparentemente simples e homogênea. Geralmente é mais como termo de desaprovação ou louvor (neste caso, muito mais raramente) que a palavra é empregada, e quando é definida formalmente, as definições tendem a ser seletivas ou normativas. De fato, os empregos comuns do termo escondem uma ampla gama de sentidos, desde o inadmissivelmente restrito até o trivialmente genérico.¹⁴⁹

O historiador afirma que há dois espectros superpostos: um expressa o engajamento dos fatos, ou seja, as dimensões políticas ou ideológicas dos processos; o outro, diz respeito ao engajamento das pessoas, isto é, o comportamento subjetivo do historiador. Parodiando Hobsbawm, afirmo, então, que há um engajamento num texto teatral que é expresso pelo engajamento do autor. Isso porque é impossível uma obra totalmente objetiva, que não exprima juízos de valor. E um escritor, é fruto de sua época, portanto, reflete em sua obra experiências e interesses históricos e sociais específicos.

Já para o estudioso Roberval dos Santos, pode-se afirmar que há graus de engajamento. No artigo intitulado “Modelos de engajamento” o autor discorre sobre os três modelos básicos de engajamento propostos por Camus, Sartre e Gramsci. Para tanto, toma a obra de Camus *O homem revoltado*, a obra de Sartre *Questão de método* e a obra de Gramsci *Cadernos do Cárcere*. De antemão, o autor assevera:

Engajamento, hoje, parece um arcaísmo, se pensamos tanto nos fatos que marcaram o século XX e que prometiam arrasar a humanidade ou conduzi-la ao paraíso como naqueles que fecharam e que abriram certa fase de aparente torpor. No primeiro caso, pensamos tanto nos empreendimentos esquerdistas ou nos psicodramas de 1968 quanto no nazismo e no fascismo e, no segundo caso, lembramos de imediato seja da ruína do império soviético e do esmaecimento da Guerra Fria, seja do chamado *declínio* das lutas sociais. Mas só um julgamento apressado poderia admitir o declínio do engajamento em sentido geral.¹⁵⁰

A partir da obra de Camus, que analisa dois tipos de crime, quais sejam, o de paixão e o de lógica, Roberval examina o modelo de engajamento proposto pelo autor, a partir da noção de revolta posta pelo mesmo, sendo um caso particular de engajamento. Já Sartre,

¹⁴⁸ *Idem, ibidem*, p. 154-155.

¹⁴⁹ HOBBSAWM, E. *Sobre história: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 138.

¹⁵⁰ SANTOS, R. de J. L. dos. Modelos de engajamento. *Estudos Avançados*, n. 19 (54), 2005, p. 391.

pretende conhecer todas as formas e manifestações de engajamento, considerando que a subjetividade, o particular, a especificidade estão presentes em cada ato do homem ao engajar-se. O sentido de engajamento para Sartre consiste na oscilação entre o conformismo e a revolta. Já de acordo com Gramsci, o engajamento pode ser percebido no conformismo que é modelado pelo senso comum.

Para Roberval, o engajamento só pode ser medido em termos de grau e não de efetividade social ou em termos absolutos. Assim, baseado nos modelos de engajamento gramsciano, sartreano e camusiano, há três graus de engajamento respectivamente: conformismo, formas intermediárias (que compreendem, por exemplo, a militância e a produção intelectual) e a revolta. A cada uma, associam-se os agentes predominantes: indivíduos, indivíduos ou agregados sociais e agregados sociais (como as classes, instituições e grupos)¹⁵¹:

Com a noção de grau estabelecida, pode-se conceituar os casos particulares: chama-se *revolta* o mais alto grau (ou extremo superior) de uma escala de engajamento e de *conformismo* o seu mais baixo grau (extremo inferior). (...) Revoltar-se ou conformar-se é uma tentativa unilateral de eliminar um nível ou aderir a outro, mas toda a cadeia é rígida o suficiente para não permitir qualquer emancipação completa. Não se trata, obviamente, de uma cadeia de reflexos condicionados, ate porque os agregados e os indivíduos têm certa liberdade de ação, mas, sem dúvida, há um movimento que impede cada um de nós de manter-se indiferente aos conflitos que essa hierarquia gera e exprime: somos, sim, compelidos a engajar-nos.¹⁵²

Acredito que não menos importante é a reflexão de Dias Gomes sobre a natureza da arte teatral. Considerando o teatro como uma arte que tem inerente um caráter político-social, ele salienta que

a convocação de um grupo de pessoas para assistir outro grupo de pessoas na recriação de um aspecto da vida humana, é um ato social. E político, pois a simples escolha desse aspecto da vida humana, do tema apresentado, leva o autor a uma tomada de posição. Mesmo quando ele não tem consciência disso (...) E, no mundo de hoje, escolher é participar. Toda escolha importa em tomar um partido, mesmo quando se pretende uma posição neutra, abstratamente fora dos problemas em jogo, pois o apoliticismo é uma forma de participação pela omissão¹⁵³.

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

¹⁵¹ Ver *idem, ibidem*, p. 417.

¹⁵² *Idem, ibidem*, p. 417-148.

¹⁵³ GOMES, D. O engajamento é uma prática de liberdade. *Revista Civilização Brasileira*, Caderno Especial, n. 2, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968, p. 10.

necessariamente relacionado com militância política, partidos ou agrupamentos revolucionários.

O entendimento de que são engajadas as manifestações artísticas que dialogam com as questões sociais, nas mesmas coordenadas de espaço e tempo, remete ao percurso do grupo Tá na Rua e da peça *Dar não dói, o que dói é resistir*, nos quais há uma relação dialética entre arte e realidade, a obra e sua forma cênica.

Mesmo que o conceito de engajamento tenha adquirido diversas interpretações, muitas vezes se referindo a uma ideologia precisa ou ao objetivo de converter alguém a alguma causa, no trabalho aqui proposto ele se refere a uma tomada de posição do autor frente à realidade vivenciada, de forma que o engajamento aqui não está relacionado com filiação ideológica ou partidária. Pode-se dizer que toda obra de arte é, em certa medida, engajada, no sentido de que propõe uma visão de mundo.

Considerações finais

Ao propor, nessa monografia, problematizar o teatro engajado do grupo Tá na Rua a partir da peça *Dar não dói, o que dói é resistir*, a minha intenção não foi discutir o vasto debate histórico que envolve o período de ditadura militar no Brasil, mas sim compreender o processo criativo do espetáculo em questão em diálogo com a linguagem do grupo Tá na Rua, os locais abertos de apresentação, o público ocasional dos espetáculos, as opções estéticas adotadas e as experiências de seus sujeitos sociais.

Para tanto, o primeiro capítulo comportou três movimentos: no primeiro, enfatizei a trajetória de vida e profissional de Amir Haddad, ressaltando momentos de sua carreira teatral importantes para entender o surgimento do grupo Tá na Rua. Destaquei que a trajetória de vida e profissional deste diretor é relevante para essa pesquisa uma vez que possibilita compreender a formação de suas propostas políticas e estéticas que estão presentes em *Dar não dói, o que dói é resistir*.

Ao falar sobre a trajetória profissional de Amir Haddad foi possível entrecruzar com o contexto de surgimento do teatro de rua no Brasil. Assim, no segundo momento do primeiro capítulo, discorri sobre o teatro de rua no Brasil, dialogando com autores que tratam esta prática teatral como uma linguagem. Explorei a relação entre o teatro de rua e o espaço público: evidenciei que o uso cotidiano das ruas nos grandes centros urbanos é permeado por pessoas de diferentes classes sociais, que constituem o público do teatro de rua. A minha intenção foi destacar que o teatro de rua não é somente um espaço de encenação, mas sim uma linguagem que envolve o espaço, a dramaturgia aberta, o ator disponível e o público ocasional que, no caso do Tá na Rua, é também ator do espetáculo. Assim, o teatro de rua não é aquele meramente apresentado fora das salas de teatro. Ele é uma modalidade teatral paralela à teatralidade do espaço fechado e constitui uma linguagem teatral.

Nesse sentido, foi importante também um estudo da trajetória do grupo Tá na Rua para compreender seus objetivos, linguagem e produção cênica. Esse foi o terceiro movimento do primeiro capítulo, em que estabeleci uma relação entre o processo de formação do grupo e as condições históricas e políticas do Brasil, apresentando, também, alguns espetáculos elaborados e/ou encenados pelo grupo, suas temáticas e os locais de apresentação.

No segundo capítulo, num primeiro momento destaquei o processo de construção da peça em questão, baseada num trabalho coletivo, que marcou as produções teatrais brasileiras, sobretudo nas décadas de 1960 e 1970 quando, inserido numa cultura de autoritarismo e repressão, o meio teatral passou a questionar a figura do autor e a relação do diretor com os atores, ao procurar alternativas ao arbítrio dos “anos de chumbo”. Uma dessas alternativas

marcou o processo de criação de espetáculos teatrais e que é utilizado pelo grupo Tá na Rua na construção de *Dar não dói, o que dói é resistir*.

Posteriormente, realcei como se deu a escolha do tema, das músicas, quais obras foram consultadas e utilizadas como fontes históricas, a estrutura dramatúrgica utilizada, baseada na linearidade histórica, com cenas independentes e narrativa épica e o papel do narrador. Aqui, mostrei que não só a forma/estética do grupo que está relacionada com as propostas de Brecht como também as experiências pessoais dos integrantes do grupo estão presentes na obra. Um grupo, que no momento de sistematização do roteiro da peça em questão estava constituído tanto por sujeitos sociais que vivenciaram o período de ditadura militar, como por integrantes mais novos que não vivenciaram esse período.

Após discorrer sobre o processo de criação de *Dar não dói, o que dói é resistir*, adentrei, então, à análise de seus roteiros e de suas encenações a partir de fotografias e filmagens. São os primeiros apontamentos possíveis dos diálogos entre texto e encenação. Percebi que a memória impressa na peça pelo grupo Tá na Rua se refere a um projeto político de ditadura militar como algo negativo e a resistência a ela como algo positivo, o que é percebido, sobretudo, a partir da caracterização dos personagens: os artistas e intelectuais são celebrados e os ditadores são demonizados.

Os apontamentos aqui apresentados foram apenas uma leitura dentre as várias possíveis de serem realizadas, além do que este trabalho foi uma primeira experiência de reflexão sobre o objeto eleito, não consistindo, dessa forma, um estudo finalizado, sendo possível levantar novas questões, como: o grupo, de modo dialético, traz à tona uma memória muitas vezes esquecida (ou apagada) do universo mental de boa parte dos brasileiros, inserindo sua obra numa dimensão política, nas relações de poder; a trajetória pessoal e profissional de Amir Haddad exerce inegável influência no tema, na construção e no perfil ideológico do espetáculo em questão; o espetáculo constitui uma síntese da linguagem do Tá na Rua que se resume em um “teatro sem arquitetura, dramaturgia sem literatura e ator sem papel”; o teatro do Tá na Rua é um teatro engajado, que possibilita um (re)visitar aos processos sócio-históricos no Brasil contemporâneo. E mais: *Dar não dói, o que dói é resistir* pode ser vista como uma peça alegórica que, ao tratar do tema da ditadura militar, trata dos acontecimentos dos anos em que Lula, um ex-operário, governa o Brasil?

Essas são cenas de um próximo capítulo...

Fontes

Roteiros teatrais

GRUPO Tá na Rua. *Dar não dói, o que dói é resistir*. Para apresentação no prédio do MEC, Rio de Janeiro, 9 de setembro de 2004, 13 p.

GRUPO Tá na Rua. *Dar não dói, o que dói é resistir*, 10 de junho de 2005, 11 p.

GRUPO Tá na Rua. *Dar não dói, o que dói é resistir*. Para apresentação no Largo da Carioca, Rio de Janeiro, 2005, 17 p.

GRUPO Tá na Rua. *Dar não dói, o que dói é resistir* (ou, Em paz com a Ditadura). Fragmentos para uma encenação possível, 2005, 11 p.

GRUPO Tá na Rua. *Donner, ça ne fait pas de mal, c'est que fait du mal, c'est de résister!* Para o Ano do Brasil na França, Paris, 2005, 18 p.

GRUPO Tá na Rua. *Dar não dói, o que dói é resistir*, 18 de maio de 2006, 26 p.

GRUPO Tá na Rua. *Dar não dói, o que dói é resistir*. Para apresentação no VI Festival de Teatro de Resende, Rio de Janeiro, 2006, 27 p.

GRUPO Tá na Rua. *Dar não dói, o que dói é resistir*. Para Modos de Usar, Largo da Carioca, Rio de Janeiro, 2006, 15 p.

GRUPO Tá na Rua. *Dar não dói, o que dói é resistir*. Para o Fórum Mundial de Educação em Nova Iguaçu, Rio de Janeiro, 1 p.

Material audiovisual

Gravação do espetáculo *Dar não dói, o que dói é resistir* no Ano do Brasil na França. Paris, 2 DVDs, cor, 2005.

Gravação do espetáculo *Dar não dói, o que dói é resistir* no VI Festival de Teatro de Resende. Resende, 1 DVD, cor, 2006. Filmagem amadora.

Ponto de Cultura Tá na Rua. Programa Cultura Ponto a Ponto. Documentário da TVE Brasil. 1 DVD, cor, 2007.

TÁ NA RUA. *Teatro sem arquitetura, dramaturgia sem literatura, ator sem papel*. Projeto Memória Tá na Rua. 1 DVD, cor, 2008.

Fotografias

Fotografias do espetáculo *Dar não dói, o que dói é resistir*, janeiro de 2004, no Armazém, Rio de Janeiro. 124 fotos.

Fotografias do espetáculo *Dar não dói, o que dói é resistir*, fevereiro de 2004, na Lona Bangu, Rio de Janeiro. 175 fotos.

Fotografias do espetáculo *Dar não dói, o que dói é resistir*, março de 2004, prédio do MEC, Rio de Janeiro. 138 fotos.

Fotografias do espetáculo *Dar não dói, o que dói é resistir*, agosto de 2004, no Circo Voador, Rio de Janeiro. 481 fotos.

Fotografias do espetáculo *Dar não dói, o que dói é resistir*, setembro de 2004, Palácio Tiradentes, Rio de Janeiro. 52 fotos.

Fotografias do espetáculo *Dar não dói, o que dói é resistir* em 23 de agosto de 2005 na Assembléia Rio, Rio de Janeiro. 421 fotos.

Fotografias do espetáculo *Dar não dói, o que dói é resistir*, s/d, em Campos dos Goyatazes, Rio de Janeiro. 102 fotos.

Fotografias de ensaios do espetáculo *Dar não dói, o que dói é resistir*, s/d, na Lapa, Rio de Janeiro. 98 fotos.

Fotografias de ensaios do espetáculo *Dar não dói, o que dói é resistir*, s/d, no Largo da Carioca, Rio de Janeiro. 52 fotos.

Entrevistas

Entrevista de Amir Haddad concedida ao *Diários Associados* em 1972.

Entrevista de Amir Haddad concedida Antônio Cadengue e Fátima Saadi, publicada em: *Revista Ensaio*, janeiro de 1979.

Entrevista de Amir Haddad concedida à Eugenio Viola em 5 de novembro de 1981.

Entrevista de Amir Haddad concedida à Lídia Kosovski em 30 de novembro de 1990.

Entrevista de Amir Haddad concedida à Isabella Sechin. *Cadernos de Teatro*, n. 146, Rio de Janeiro, jul/set 1996, p. 1-10.

Entrevista de Amir Haddad concedida à Luciana Farah em março de 1998.

Entrevista de Amir Haddad concedida ao curso “Teatro e comunidade” coordenado pelo prof. Dr. Zeca Ligiéro na UNIRIO em setembro de 2003.

Entrevista de Amir Haddad concedida ao escritor João Luiz Pacheco Mendes, em 03 de fevereiro de 2005. Disponível em: http://www.blocosonline.com.br/entrevista/pop_artistas/Haddad.htm. Acessado em: 16 de janeiro de 2007.

Entrevista de Amir Haddad concedida à Lígia Perini em 23 de agosto de 2007.

Entrevista de Amir Haddad publicada em: TELLES, Narciso, PEREIRA, Victor Hugo Adler e LIGIÉRO, Zeca (orgs.). *Teatro e dança como experiência comunitária*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009, p. 187-214.

Entrevista de Amir Haddad concedida ao jornal *O Estado de São Paulo*.

Entrevista de Amir Haddad concedida ao jornal *Inverta*, edição 285. Disponível em:

<http://inverta.org/jornal/edicao-impressa/285/especial/ta-na-rua-ta-na-lapa>

Acessado em: 14 de setembro de 2009.

Entrevista de Alexandre Santini, ator do grupo Tá na Rua, concedida à Lígia Perini em 29 de agosto de 2007.

Entrevista de Ana Cândida, atriz do grupo Tá na Rua, concedida à Lígia Perini em 28 de agosto de 2007.

Entrevista de Ingrid Medeiros, atriz do grupo Tá na Rua, concedida à Lígia Perini em 27 de agosto de 2007.

Entrevista de Paulinho de Andrade, ator do grupo Tá na Rua, concedida à Lígia Perini em 28 de agosto de 2007.

Entrevista de Yasmini Andrade, atriz do grupo Tá na Rua, concedida à Lígia Perini em 28 de agosto de 2007.

Artigos, anotações de trabalhos e cartas escritos por Amir Haddad

HADDAD, A. *Augusto Boal*. Digit., s/d, 2 p.

HADDAD, A. *Animação cultural: um sonho que não acaba*. Digit., 1994, 5 p.

HADDAD, A. *Carta à FUNARTE*. Digit., 25 de abril de 2005, 1 p.

HADDAD, A. *Carta para Carlos Eduardo Novaes*. Digit., s/d, 2 p.

HADDAD, A. *Carta de agradecimento ao jornal Folha da Manhã*. Digit., s/d, 2 p.

HADDAD, A. *Da construção à desconstrução do espaço*. Digit., 1994, 15 p.

HADDAD, A. *Diário 1983*. Digit., 1983, 5 p.

HADDAD, A. *Espaço e ideologia*. Digit., 20 ago. 1996, 4 p.

HADDAD, A. *Espaço I*. Digit., 1996, 2 p.

HADDAD, A. *Espaço II*. Digit., s/d, 3 p.

HADDAD, A. *É preciso profissionalizar a pesquisa e desamadorizar o espetáculo*. Digit., s/d, 3 p.

HADDAD, A. *Lonas Culturais*. Digit., s/d, 2 p.

HADDAD, A. *Manuscritos sobre teatro de rua*. Digit., s/d, 2 p.

HADDAD, A. *MacBeth no Sérgio Porto*. Digit., s/d, 3 p.

HADDAD, A. *O ator*. Digit., s/d, 1 p.

HADDAD, A. *O momento empresarial*. Digit., s/d, 4 p.

HADDAD, A. *O teatro*. Digit., s/d, 4 p.

- HADDAD, A. *O teatro e as cidades*. Digit., 1998, 1 p.
- HADDAD, A. *O teatro necessário*. Digit., s/d, 2 p.
- HADDAD, A. *Palestra*. Digit., 06 set. 1994, 9 p.
- HADDAD, A. *Pernas de pau*. Digit., s/d, 3 p.
- HADDAD, A. *Reflexões sobre a dramaturgia*. Digit., 10 jul. 1992, 4 p.
- HADDAD, A. *Reflexões sobre o trabalho do ator: as oficinas como espaço de treinamento*. Digit., out. 2000, 6 p.
- HADDAD, A. *Salvação*. Digit., s/d, 5 p.
- HADDAD, A. *Teatro de rua*. Digit., 1983, 2 p.
- HADDAD, A. *Teatro: magia sem mistério*. Digit., s/d, 6 p.
- HADDAD, A. *Utopia e distopia*. Digit., s/d, 5 p.

Jornais e revistas

- A nova democracia*. 25 de julho de 2005. Teatro político que atrai o povo.
- A nova democracia*. Julho de 2005. O teatro Tá na Rua.
- A união*. 13 de junho de 1980. Tá na Rua tá no teatro ou Haddad no calor da hora.
- Correio Braziliense*. 23 de julho de 1980. Tá na Rua: o teatro escola.
- Cuadernos del Tecer Mundo*. Outubro de 1982. Tá na Rua: um teatro que descoloniza.
- Diário da Tarde*. 05 de setembro de 1981. Acontecendo.
- Diário de Notícias*. 19 de maio de 1974. SOMMA ou os melhores anos das nossas vidas.
- Diário de Notícias*. 11 de julho de 1974. Censura.
- Folha da Manhã*. 15 de dezembro de 2004. Praça pública é palco para espetáculo teatral.
- Folha de São Paulo*. 02 de agosto de 1981. Muita política e pouco povo na abertura do festival de teatro.
- Folha de São Paulo*. 08 de agosto de 1981. A trupe de Amir Haddad comanda a festa na rua.
- Jornal de Brasília*. 30 de julho de 1981. Desconcertante. Para ver e participar.
- Jornal do Brasil*. 31 de julho de 1970. A quem possa interessar.
- Jornal do Brasil*. 21 de maio de 1974. Somando e conferindo.
- Jornal do Brasil*. 07 de março de 1975. O teatro vivo de Amir Haddad troca o certo pelo duvidoso.
- Jornal do Brasil*. 16 de setembro de 1980. Em busca de um teatro que não vai à rua, o teatro tá na rua.
- Jornal do Brasil*. 15 de dezembro de 1980. Fundação Rio em um bom caminho.
- Jornal do Brasil*. 17 de abril de 1981. A política do corpo.

Jornal do Brasil. 14 de novembro de 1994. Haddad quer recuperar liberdade nas ruas.

Jornal do Brasil. 13 de setembro de 2004. Arte nas ruas.

Jornal do Brasil. 16 de julho de 2005. Arte invade Largo da Carioca.

Jornal do Brasil. 26 de julho de 2005. Por um teatro libertário.

Monitor Campista. 15 de dezembro de 2004. Tá na Rua tá na praça.

O Dia. 17 de julho de 1981. Tá na Rua: para quê?

O Dia. 22 a 28 de abril de 2005. Grátis: programação de qualidade sem tirar a mão do bolso.

O Dia. 07 de julho de 2005. R\$ 61 milhões para financiar projetos culturais.

O Diário. 17 de dezembro de 2004. Tá na Rua abusa da liberdade em cena.

O Estado de São Paulo. 01 de agosto de 1981. A grande festa do teatro – o começo com uma grande passeata.

O Estado de São Paulo. 02 de agosto de 1981. Palhaços, malabaristas e atores: festa na avenida.

O Estado de São Paulo. 02 de agosto de 1981. Um alegre desafio às convenções.

O Estado de São Paulo. 07 de agosto de 1981. Amir Haddad: profissão, alegria.

O Estado de São Paulo. 14 de novembro de 1996. Haddad é um artista cada vez maior.

O Estado de São Paulo. 14 de novembro de 1996. Diretor prova que humanidade existe.

O Globo. 08 de fevereiro de 2004. Pacotão de teatro com entrada franca.

O Globo. 22 de abril de 2005. Grátis: Dar não dói, o que dói é resistir.

Revista Bacante. 11 de dezembro de 2008. Tá na TV. Disponível em:

<<http://www.bacante.com.br/revista/critica/dvd-do-grupo-ta-na-rua>> Acessado em: 14 de setembro de 2009.

Revista Conjunto. Número 148/149, 2009. Amir Haddad: El teatro es hijo de la historia.

Disponível em:

<<http://www.casa.cult.cu/publicaciones/revistaconjunto/actual/revistaconjunto.php?pagina=conjunto>> Acessado em: 02 de setembro de 2009.

Revista Tá na Rua, ano 1, n. 1, Rio de Janeiro, julho de 2008.

Revista Teatro, n. 3, São Paulo, mar-abr 1981. Tá na Rua: eu quero é movimento.

Revista Veja. 05 de junho de 1974. Nada se repete.

Revista Veja. 03 de setembro de 1975. Experimentais?

Revista Veja. 08 de outubro de 1980. Os ciganos: atores sem palco encontram o público na rua.

Scene4 Magazine. Evoé Tá na Rua. Disponível em:

<<http://www.scene4.com/archivesqv6/aug-2005/html/carvalho-aug05-port.html>>

Acessado em: 02 de setembro de 2009.

Scene4 Magazine. Resistência e potência no teatro brasileiro. Disponível em:

<<http://www.qv.scene4.com/jan-2007/html/andreacarvalhoport0107.html>> Acessado

em: 02 de setembro de 2009.

Tribuna da Imprensa. 17 de abril de 1980. O teatro convencional está atando burro em automóvel.

Tribuna de Minas. 04 de setembro de 1981. Tá na Rua.

Vale Paraibano. 16 de abril de 2005. Jacareí e Caraguá têm espetáculos.

Monografias e dissertações

CARNEIRO, A. *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.

GOÉS, A. *A criação coletiva: grupo Tá na Rua*. 1983. 230 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. 145 f. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Centro de Letras e Artes/UNIRIO, Rio de Janeiro, 2007.

REBELLO, A. *Somma ou Os melhores anos de nossas vidas: arqueologia de um exercício teatral*. 2005. Monografia (Graduação em Artes Cênicas) – Centro de Letras e Artes/UNIRIO, Rio de Janeiro, 2005.

REIS, L. I. G. *Usina de Prata da Casa: um estudo sobre o uso do teatro em projetos sociais*. 2001. 157 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia e Antropologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais/UFRJ, Rio de Janeiro, 2001.

RODRIGUES, A. *Só o teatro salva!* Edição crítica, seleção e organização de documentos sobre a trajetória de Amir Haddad. 2004. 90 f. Monografia (Graduação em Artes Cênicas) – Centro de Letras e Artes/UNIRIO, Rio de Janeiro, 2004.

Livros, capítulos de livros e artigos publicados em periódicos

CARNEIRO, A. A rua enquanto espaço privilegiado da relação público/ator: o papel do apresentador-narrador (Tá na Rua – 1981). In: TELLES, N. e CARNEIRO, A. (orgs.). *Teatro de rua: olhares e perspectivas*. Rio de Janeiro: E-papers, 2005, p. 116-139.

- CARNEIRO, A. Resgatando nossa memória: grupo de teatro Tá na Rua. *Revista ouvirouver*, n. 1, 2005, p. 137-144.
- CARREIRA, A. O teatro como jogo de rua. In: CARREIRA, A. *Teatro de rua: (Brasil e Argentina nos anos 1980): uma paixão no asfalto*. São Paulo: Editora Hucitec, 2007, p. 115-128.
- GRUPO TÁ NA RUA. *O teatro de rua do grupo Tá na Rua*. Rio de Janeiro: RioArte, 1983.
- HADDAD, A. A experiência do Tá na Rua. In: Cooperativa Paulista de Teatro. *Teatro de rua em movimento I*. São Paulo: Tablado Arruar, 2004, p. 43-85.
- HADDAD, A. Espaço. In: TELLES, N. e CARNEIRO, A. (orgs.). *Teatro de rua: olhares e perspectivas*. Rio de Janeiro: E-papers, 2005, p. 60-63.
- HADDAD, A. O teatro e a cidade/o ator e o cidadão. In: TELLES, N. e CARNEIRO, A. (orgs.). *Teatro de rua: olhares e perspectivas*. Rio de Janeiro: E-papers, 2005, p. 64-74.
- SILVA, N. T. da. Tradição e contemporaneidade: uma abordagem etnográfica sobre a preparação do ator no grupo Tá na Rua. Disponível em:
<<http://seer.unirio.br/index.php/pesqcenicas/article/viewFile/187/161>> Acessado em: 14 de setembro de 2009.
- MOREIRA, J. T. Grupo Tá na Rua: uma pedagogia da escuta cênica. Disponível em:
<http://www.polemica.uerj.br/pol23/cimagem/p23_jussara.htm> Acessado em: 14 de setembro de 2009.
- TURLE, L. e TRINDADE, J. *Tá na Rua: teatro sem arquitetura, dramaturgia sem literatura, ator sem papel*. Rio de Janeiro: Instituto Tá na Rua, 2008.

Documentos diversos

- Anotações do caderno de Marcelo Bragança, de outubro e novembro de 1985, 9 p.
- Carta-pergunta: *Dúvidas e dívidas, nossas vidas*. Documento datilografado e assinado pelos integrantes do espetáculo SOMMA, 25 de setembro de 1975.
- Currículo de Amir Haddad.
- Currículos e históricos do grupo de 1977 a 1981.
- Dar não dói, o que dói é resistir*. Espetáculo/Oficina de Amir Haddad. Material de divulgação. 2004.
- Dar não dói, o que dói é resistir!* 1964-2004: 40 anos de resistência cultural. Programa do espetáculo. 2004.
- Dar não dói* – o diário do espetáculo. Edição n. 1, ano XXIV, Rio de Janeiro, 2004.

Enredo da Unidos do Cabral. *Amir Haddad, da Lapa ao Cabral: carnavalizando o teatro; teatralizando o carnaval*. 2005. 8 p.

Esboço para o roteiro de um programa sobre teatro de rua no Brasil. 10 p.

Máximas do Tá na Rua: 1980-1983.

Orçamento para apresentação do espetáculo *Dar não dói, o que dói é resistir* em Brasília, 2005, 1 p.

Relação dos locais em que foram apresentados o espetáculo *Dar não dói, o que dói é resistir* com recursos do programa Fundo de Apoio ao Teatro (FATE) ao longo do ano de 2004, 2 p.

Release do espetáculo *Dar não dói, o que dói é resistir* para o evento 40 anos de resistência cultural realizado entre os dias 31 de março e 02 de abril de 2004 no Palácio Gustavo Capanema, Rio de Janeiro, 4 p.

Sites

www.itaucultural.com.br

www.tanarua.com.br

Locais de pesquisa

Acervo do grupo Tá na Rua no Rio de Janeiro

Acervo pessoal da profa. Ana Carneiro em Uberlândia.

Biblioteca da Universidade Federal de Uberlândia.

Biblioteca da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

**Referências
bibliográficas**

- ALBERTI, V. *História oral: a experiência do Cpdoc*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1990.
- BADER, W. *Brecht no Brasil: experiências e influências*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- BALL, D. *Para trás e para frente: um guia para leitura de peças teatrais*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- BENTLEY, E. *O teatro engajado*. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1969.
- BLOCH, M. *Apologia da história, ou, o ofício do historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2001.
- BOAL, A. *Técnicas latino-americanas de teatro popular*. 3. ed. São Paulo: Hucitec, 1988.
- _____. *Hamlet e o filho do padeiro: memórias imaginadas*. São Paulo: Record, 2000.
- BRASIL. Ministério da Educação e Cultura. Serviço Nacional de Teatro. *Depoimentos VI*. Rio de Janeiro, 1982.
- BURKE, P. *Testemunha ocular: história e imagem*. Bauru: EDUSC, 2004.
- _____. *Variedades da história cultural*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- BURKE, P. (org). *A Escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: Editora UNESP, 1992.
- CARREIRA, A. *Teatro de rua: (Brasil e Argentina nos anos 1980): uma paixão no asfalto*. São Paulo: Hucitec, 2007.
- CARREIRA, A. et. al. (org.). *Metodologias de pesquisa em artes cênicas*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.
- CARVALHO, L.G. de. *Os espetáculos de rua do Largo da Carioca*. 1997. 233 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – IFCS/UFRJ, Rio de Janeiro, 1997.
- CAVACO, C. *Morrer pela pátria*. Rio de Janeiro: J. de Velle, 1937.
- CERTEAU, M. *A invenção do cotidiano: as artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1996.
- CHARTIER, R. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa / Rio de Janeiro: DIFEL / B. Brasil, 1990.
- _____. *Do palco à página*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.
- COPFERMANN, É. *O teatro popular por quê?* Porto: Portucalense Editora, 1971.
- COSTA, I. C. *Panorama do Rio Vermelho: ensaios sobre o teatro americano*. São Paulo: Nankin Editorial, 2001.
- CRUCIANI, F.; FALLETTI, C. *Teatro de rua*. São Paulo: Hucitec, 1999.
- DENIS, B. *Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre*. Bauru: Edusc, 2002.
- DUARTE, R.H. *Noites circenses: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX*. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.

- FERNANDES, S. *Grupos teatrais: anos 70*. Campinas: Editora da Unicamp, 2000.
- FISCHER, S. R. *Processo colaborativo: experiências de companhias teatrais brasileiras nos anos 90*. 2003. 219 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - IA/Unicamp, Campinas, SP, 2003.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1981.
- GARCIA, S. *Teatro da militância: a intenção do popular no engajamento político*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- GIANELLA, M. de L. R.; NEVES, T. B. P. das. Da análise do texto teatral. In: *I concurso nacional de monografias: 1976*. 1º e 2º lugares. Brasília: Ministério da Educação e Cultura, Departamento de Documentação e Divulgação, 1977, p. 65-102.
- GINZBURG, C. *Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância*. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.
- GOMES, D. O engajamento é uma prática de liberdade. *Revista Civilização Brasileira*, Caderno Especial, n. 2, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, p. 7-17, 1968.
- GUINSBURG, J; FARIA, J. R., LIMA; M. A. de. *Dicionário de teatro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- HALL, S. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Ed. UFMG/Brasília: Rep. da UNESCO no Brasil, 2003
- HOBBSBAWM, Eric. *Sobre história: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- HUIZINGA, J. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- HABERT, N. *A década de 70*. São Paulo: Ática, 1994.
- HUNT, L. (org.). *A nova história cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- KUNNER, M H. *Teatro popular: uma experiência*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975.
- LANDSBERG, P-L. Reflexões sobre o engajamento pessoal. In: LANDSBERG, Paul-Louis. *O sentido da ação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1968, p. 21-38.
- LE GOFF, J. *História e memória*. 4. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.
- LE GOFF, J.; CHARTIER, R.; REVEL, J. (orgs.). *A história nova*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- LOPES, A.; VELLOSO, M.; PESAVENTO, S. *História e linguagens: texto, oralidade e representações*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa / 7 Letras, 2006.
- MAGALDI, S. *Iniciação ao teatro*. São Paulo: São Paulo Editora S.A., 1965.
- MARSON, A. Reflexões sobre o procedimento histórico. In: SILVA, M. A. da (org). *Repensando a História*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1984, p. 37-64.

- MELLO, M.A (org.). *Vinte anos de resistência: alternativas da cultura no regime militar*. Rio de Janeiro: Espaço e tempo, 1986.
- MENCARELLI, F.A. *Cena aberta: a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo*. Campinas: Editora da Unicamp/Centro de Pesquisa em História Social da Cultura, 1999.
- MICHALSKI, Y. *O palco amordaçado*. Rio de Janeiro: Avenir Editora, 1979.
- _____. *O teatro sob pressão: uma frente de resistência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- NEVES, J. das. *A análise do texto teatral*. Rio de Janeiro: INACEN, 1987.
- NOVAES, A. (org.). *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano/Editora Senac Rio, 2005.
- PARANHOS, K. R. *Era uma vez em São Bernardo: o discurso sindical dos metalúrgicos – 1971/1982*. Campinas: Editora da Unicamp/Centro de Memória, 1999.
- _____. *Mentes que brilham: sindicalismo e práticas culturais dos metalúrgicos de São Bernardo*. 2002. 374 f. Tese (Doutorado em História) – IFCH/Unicamp, Campinas, SP, 2002a.
- _____. Por uma literatura sem rancor: a "literatura proletária" estado-novista. In: PEREIRA, Victor Hugo Adler e PONTES, Geraldo (orgs.). *O velho, o novo, o reciclável Estado Novo*. Rio de Janeiro: De Letras, 2008, p. 69-80.
- PATRIOTA, R. *Vianinha: um dramaturgo no coração de seu tempo*. São Paulo: Hucitec, 1999.
- PAVIS, P. *A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- _____. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PEIXOTO, F. *Teatro em pedaços*. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1989.
- _____. *O que é teatro*. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- PESAVENTO, S. *História & História Cultural*. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.
- POLLAK, M. Memória, Esquecimento, Silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol.2, n. 3, 1989, p. 3-15.
- PORTELLI, A. O que faz a história oral diferente. *Projeto História*, n. 14, 1997, p. 25-39.
- PRADO, D. de A. *O Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- RÉMOND, René (org.). *Por uma história política*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1996.
- RICOEUR, P. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Ed. Unicamp, 2007.

- RIDENTI, M. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da tv.* Rio de Janeiro: Record, 2000.
- ROSENFELD, A. *Texto/Contexto.* São Paulo: Editora Perspectiva, 1969.
- ROUBINE, J-J. *A linguagem da encenação teatral.* 2 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- SAMUEL, R. História local e história oral. *Revista Brasileira de História*, v. 9, n. 19, set. 89/fev. 90, p. 219-243.
- SCHMIDT, B. B. *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).* Tese (Doutorado em História) – IFCH/Unicamp, Campinas, 2002.
- SCHWARTZ, J. e SOSNOWSKI, S. (orgs). *Brasil: o trânsito da memória.* São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.
- SCHWARCZ, L.M. (org.). *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea.* São Paulo: Companhia das Letras, v. 4, 1998.
- SCHWARTZ, R. *Cultura e Política.* São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- SILVA, E. *O fazer teatral: uma forma de resistência.* Fortaleza: Edições UFC, 1992.
- SOUZA, S.C.M. de. *As noites do ginásio: teatro e tensões culturais na corte (1832-1868).* Campinas: Editora da Unicamp, 2003, 329 p.
- STEPHANOU, A. A. *Censura no regime militar e militarização das artes.* Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.
- TELLES, N. *Por uma “revolução cênica”:* o estudo da linguagem de teatro de rua do grupo Revolucena. 1999. 163 f. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Centro de Letras e Artes/UNIRIO, Rio de Janeiro, 1998.
- TELLES, N. e CARNEIRO, A. (orgs). *Teatro de rua: olhares e perspectivas.* Rio de Janeiro: E-papers, 2005.
- VENTURA, Z. *1968: o ano que não terminou.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- WILLIAMS, R. *Cultura e sociedade.* São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1969.
- _____. *Marxismo e literatura.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1979.
- _____. *Tragédia moderna.* São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- WISNIK, José Miguel. O minuto e o milênio ou Por favor, professor, uma década de cada vez. In: BAHIANA, Ana Maria; WISNIK, José Miguel e AUTRAN, Margarida. *Anos 70: música popular.* Rio de Janeiro: Europa Ed., 1979-1980.