

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

LÍGIA GOMES PERINI<sup>1</sup>, KÁTIA RODRIGUES PARANHOS<sup>2</sup>

**Resumo:** A proposta desse artigo é analisar 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 do diretor. Assim, pretendemos relacionar o projeto estético do teatro de rua do grupo com um engajamento político-social a partir do estudo de sua trajetória e da peça *Dar não dói, o que dói é resistir*.

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

**Résumé:** Le but de cet article est d'analyser le spectacle théâtral *Dar não dói, o que dói é resistir*, en utilisant le text théâtral avec les registres audio-visuels et les témoignages des acteurs et du directeur. De cette façon on étudie le rapport entre le projet esthétique du théâtre de rue du groupe avec l'engagement politique-social à partir de l'étude de sa trajectoire et de la pièce de théâtre *Dar não dói, o que dói é resistir*.

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

---

<sup>1</sup> Mestre em História pela Universidade Federal de Uberlândia. Bolsista PBIIC/Fapemig/UFU durante a graduação e bolsista Fapemig no mestrado. Rua São Paulo, 898, bairro Brasil. Uberlândia/MG. CEP: 38400-656. Email: [ligiaperini@yahoo.com.br](mailto:ligiaperini@yahoo.com.br).

<sup>2</sup> Professora doutora do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia. Rua Olegário Maciel, 543, apto. 2102, Centro. Uberlândia/MG. CEP: 38400-084. Email: [akparanhos@triang.com.br](mailto:akparanhos@triang.com.br).

## Apresentação

Este artigo apresenta as reflexões resultantes da pesquisa “*Dar não dói, o que dói é resistir*” do grupo teatral Tá na Rua: política e engajamento no Brasil republicano”, vinculada ao projeto intitulado “Teatro e trabalhadores: uma relação tão delicada (grupos de teatro, militância e engajamento no Brasil republicano)”, coordenado pela professora Kátia Rodrigues Paranhos 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.<sup>3</sup>

Como desdobramento das discussões realizadas no âmbito do projeto, nossa 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 acerca do período de ditadura militar no Brasil, que repercutem na memória e imaginários coletivos.

Temos em vista que refletir sobre a obra teatral implica dialogar com uma variedade de documentos, de modo a avançar além da fonte escrita – adentrando, claro, especificidades de outras tipologias documentais com os mesmos cuidados dispensados aos documentos escritos. Acreditamos que para se discorrer sobre o fenômeno teatral é preciso combater a concepção de teatro como instrumento a serviço do texto literário, postura que acaba por desprezar as peculiaridades inerentes ao espetáculo teatral. 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 enfocamos 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.

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 Eco (1990; 1994; 1999), 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’” (RIBEIRO *in*

---

<sup>3</sup> Pesquisa integrada ao Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica da Universidade Federal de Uberlândia (PIBIC/FAPEMIG/UFU), projeto número G-051/2009.

CARREIRA *et. al.* 2006, p. 28) 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 respeitado. (CARREIRA *et. al.* 2006, p. 19)

Mas, como destacado, 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” (RABETTI *in* CARREIRA *et. al.* 2006, p. 33). 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”. (*Idem*, p. 33)

A partir das análises e caminhos metodológicos que destacam que o teatro não pode ser pensado somente pelo texto é que pretendemos 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 nós uma visão crítica em relação a esses documentos, criando nossas próprias estratégias para lê-los.

### **“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, julgamos que é um teatro que visa à reflexão; trata-se de uma desconstrução e reconstrução crítica da realidade do mundo em que se vive, das histórias e das memórias compartilhadas socialmente, sendo, portanto, uma dramaturgia marcada pela inconformidade com discursos que tentam 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 (TÁ NA RUA, 2008).

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)<sup>4</sup>, 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.

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. O Tá na Rua transpôs para a sua arte as dimensões de uma micropolítica processada nas 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.

No momento em que o grupo saiu para as ruas, diversificou a noção de espaço e de composição da platéia, aprendendo/construindo 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.

Aqui, importa lembrar que o grupo passou a observar os artistas de rua do Largo da Carioca para se apropriar do 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. 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 identificamos recorrências temáticas, narrativas e de estilo nas produções. Os temas têm em comum as relações de poder que se estabelecem na sociedade, mas são

---

<sup>4</sup> 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 teatros 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, 2001](#) e [PATRIOTA, 1999](#).

explorados com adoção de diferentes estéticas — dramatização de narrativas, brincadeiras, piadas, músicas, literatura de cordel — inseridas em encenações dramáticas de outros autores e nas suas próprias criações. Ao longo dos seus 29 anos, o grupo apresentou diversos espetáculos (ver TURLE, 2008, em especial o capítulo “Tá na Rua apresenta”), dentre os quais destacam-se: *Homens e mulheres: a ópera* (1999); *Uma casa brasileira, com certeza*, texto de Wilson Sayão (1990); *Pra que servem os pobres?*, texto do sociólogo americano Hebert Gans (1992 e 1998).

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*<sup>5</sup>, trabalho coletivo que relata episódios da ditadura militar do Brasil entre os anos de 1964 e 1986.

Nesse cenário, percebemos 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 [o espetáculo] “Somma” a censura proibiu, tivemos que pensar: até onde [o espetáculo] “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. (HADDAD, 1982, p. 33)

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. Isso é uma coisa que eu desenvolvi com a minha própria vivência de teatro (HADDAD, 1990).

---

<sup>5</sup> 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.

***Dar não dói, o que dói é resistir sob a ótica do seu processo criativo***

*Dar não dói, o que dói é resistir* é fruto de um trabalho coletivo do grupo Tá na Rua desenvolvido a partir de 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.

Compreendemos 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”. (PAVIS, 1999, p. 58)

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 lavar, 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... (HADDAD, 2007).

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 dramaturgica do espetáculo, incluindo texto e encenação, foi sendo criada coletivamente, composta por seqüências de movimentos e 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"<sup>6</sup> 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.<sup>7</sup>

*O Dar não dói*, nasce um pouco desse processo né, desse processo de discussão, aí foi um momento em que o grupo se colocou nessa questão da ditadura, mas havia uma discrepância muito grande, no caso, que se colocava entre o Amir ou das pessoas mais antigas do grupo e até porque pessoas que viveram, tinham idade de ter vivido esse processo e tal e um grupo muito novo, com muito desconhecimento das informações sobre esse período e tal, que é uma característica talvez um pouco da nossa geração né, de não dar muita atenção a esse tipo de coisa e não situar muito historicamente esse processo de vida e tal, e acha que o mundo é isso, né. E não é né, a história em vinte e 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

---

<sup>6</sup> A “nova geração”, naquele momento, constituía a 3ª 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.

<sup>7</sup> 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.



informações que outra, mas é coletivamente essa informação não tava socializada (SANTINI, 2007).

O espetáculo também foi concebido a partir de uma vontade dos integrantes em constituir uma biografia do grupo, buscando sua identidade e formação. Amir Haddad afirma que o Tá na Rua é filho do governo Médici, isto é, aquela condição histórica fez com que ele buscasse novos caminhos para o desenvolvimento de seu trabalho que já esteve presente no espetáculo *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.

Para construir o roteiro teatral<sup>8</sup> 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. (SANTINI, 2008, p. 59)

Observamos 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.” (TURLE, 2008, p. 209)

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

---

<sup>8</sup> “Quando o termo é usado – bastante raramente – no teatro, é em geral para espetáculos que não se baseiam num texto literário, mas são amplamente abertos à improvisação e compõem-se sobretudo de ações cênicas extralingüísticas. A *encenação* às vezes considera o texto a ser representado como um simples roteiro, a saber, como fonte de inspiração, como um material textual que não tem que ser restituído literariamente, mas serve de pretexto à criação teatral.” PAVIS, 1999, p. 347.

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 intrincado enredo onde estavam registrados os fatos mais significativos para toda uma geração (TURLE, 2008, p. 208).

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.

*Dar 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**

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 (TURLE, 2007).

A partir do material coletado e analisado, o grupo desenvolveu sua própria leitura do tema. A estrutura dramática 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.

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.

Na primeira cena, observamos 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. 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. Uma vez conquistado o espaço e estruturada a roda, percebemos 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! (ROTEIRO, 2006).

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. Uma imagem militar, constituída por personagens como soldados e policiais é formada: os militares marcham ao som de sirenes de carros de polícias e representam o grupo dos militares que se utilizaram da força para combater os grupos ou pessoas que se posicionaram contra a situação política do Brasil naquele momento.

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 (ROTEIRO, 2006).

Percebemos 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. Vemos isso pelas cores vermelhas utilizadas na cena e pelas estrelas vermelhas de cinco pontas carregadas pelos personagens, símbolo do comunismo. Notamos que, juntamente com os personagens que representam o comunismo, está o personagem operário.

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 apresenta o Comício da Central que ocorreu no dia 13 de março de 1964, trazendo o discurso de Jango. Nela, identificamos 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 que “reflete” o movimento popular brasileiro daquele momento através de personagens como um cangaceiro (Corisco) enfrentando o seu matador (Antonio das Mortes). Percebemos 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!

**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.” (ROTEIRO, 2006).

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

Logo em seguida, identificamos 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. 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. Apreendemos, 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.

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 (ROTEIRO, 2006).

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?”

Identificamos 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 a reação inteligente da vida brasileira, e apreendemos 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.

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, observamos uma crítica à justificativa constante dos militares de que o uso da violência era necessário para a manutenção da ordem.

**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 (ROTEIRO, 2006).

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.

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 escandalizar até mesmo personalidades que se manifestavam favoravelmente ao regime militar. Entre eles, estava o jornalista e dramaturgo Néelson 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” (ROTEIRO, 2006).

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 (ROTEIRO, 2006).

Observamos 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”. Notamos 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 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.” (ROTEIRO, 2006).

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. Identificamos 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 imortalizaram nesta canção.

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.

A cultura do povo brasileiro, que sofre, mas segue em frente, e renasce resplandescente 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 (ROTEIRO, 2006).

Da maneira como percebemos, *Dar não dói, o que dói é resistir* é um espetáculo de perspectiva histórica que utiliza métodos como o uso da narrativa – permite que o espectador tenha uma reflexão mais crítica sobre a realidade social – e do ator-narrador, que informa e comenta os acontecimentos ao público de maneira anti-ilusionista. Assim, a estruturação textual 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. (TURLE, 2008, p. 68)

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 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. (BADER, 1987, p. 15-17)

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.” (MAGALDI, 1965, p. 33-34)

Em *Dar não dói, o que dói é resistir* 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 frequentemente como mediador entre público e personagens (*contador de histórias*). (PAVIS, 1999, p. 258)

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 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.

### **O grupo Tá na Rua no palco do engajamento**

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, 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, acreditamos ser possível problematizar, 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. (DENIS, 2002, p. 12-13)

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. (DENIS, 2002, p. 18)

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. (DENIS, 2002, p. 19)

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 certa autonomia no campo literário, por volta de 1850, “independente, no seu princípio e funcionamento, da sociedade em geral e das instâncias de poder que a regem, com os escritores não se submetendo doravante a não ser à jurisdição de seus pares” (DENIS, 2002, p. 20). 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 conjugação 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. (DENIS, 2002, p. 23-25)

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. (DENIS, 2002, 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. (DENIS, 2002, p. 32)

Assim, percebemos 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. (DENIS, 2002, p. 36)

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” (DENIS, 2002, p. 36)

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.” (DENIS, 2002, p. 46)

Denis 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”; “freqüentemente as duas escolhas não formam mais que uma, mas nunca, entre os bons autores, a segunda precede a primeira” (Sartre, 1948<sup>a</sup>: 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. (DENIS, 2002, p. 73)

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*. (BENTLEY, 1969, p. 150)

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 conseqüências deste ato. Ele afirma:

Autores não-engajados são aqueles que não admitem o envolvimento de bom ou mau grado, ou que não reconhecem que êle faça qualquer diferença. (...) Os não-engajados gostam de afirmar que, ao aderir a uma causa política, qualquer pessoa se torna cúmplice dos crimes e erros de seu líderes e correligionários. Os autores engajados respondem que os não-engajados são cúmplices dos crimes e erros de todos e quaisquer líderes aos quais êles 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.” (BENTLEY, 1969, p. 154-155)

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. (HOBSBAWM, 1998, p. 138)

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, afirmamos, 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. (SANTOS, 2005, p. 391)

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, 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):

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. (SANTOS, 2005, p. 417-418)

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 omissão. (GOMES, 1968, p. 10)

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 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.

## Fontes

### Roteiros teatrais



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.

### **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.

### **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*, agosto de 2004, no Circo Voador, Rio de Janeiro. 481 fotos.

### **Entrevistas**

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

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

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

Entrevista de Licko Turle, ator do grupo Tá na Rua, concedida à Lígia Perini em 2007.

### **Artigos, anotações de trabalhos e cartas escritos por Amir Haddad**

HADDAD, A. *Escritos de Amir Haddad*, 1982. Digit.

HADDAD, A. *Escritos de Amir Haddad*, 1990. Digit.

### **Livros, capítulos de livros e artigos publicados em periódicos**

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.

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.

### **Referências bibliográficas**

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

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

BRASIL. Ministério da Educação e Cultura. Serviço Nacional de Teatro. *Depoimentos VI*. Rio de Janeiro, 1982.

CARREIRA, A. et. al. (org.). *Metodologias de pesquisa em artes cênicas*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

DENIS, B. *Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre*. Bauru: Edusc, 2002.

ECO, Umberto. *Os limites da interpretação*. São Paulo: Perspectiva, 1999

\_\_\_\_\_. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

\_\_\_\_\_. *Seis passeios pelo bosque da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

HOBBSBAWM, Eric. *Sobre história: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

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.

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

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

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

STEPHANOU, A. A. *Censura no regime militar e militarização das artes*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.