

RESGATANDO NOSSA MEMÓRIA: GRUPO DE TEATRO TÁ NA RUA

Ana Carneiro¹

RESUMO: O texto apresenta um breve relato acerca de importantes aspectos da construção da linguagem teatral de rua mostrados na trajetória do Grupo de Teatro Tá na Rua ao longo das décadas de 1970 e 1980 e do momento atual de seu trabalho.

Apresentação

Pouco é o material existente sobre teatro de rua no Brasil, apesar da relevância que esta forma espetacular alcançou em nosso país. a partir do trabalho de grupos como o *Grupo de Teatro Tá na Rua* (RJ), *Galpão* (MG), *Imbuaca* (SE), *Alegria, Alegria* (RN), *Tribo de Atadores Oi nós aqui travêiz* (RS), todos originados ao longo das décadas de '70 e '80, nacional e internacionalmente reconhecidos, além de novos grupos que vêm despontando por todo o Brasil, mais recentemente.

Pesquisas desenvolvidas no âmbito dos Cursos de Mestrado e Doutorado de nossas Universidades entretanto, vêm modificando esse panorama, contribuindo para manutenção de parte importante da desfalcada memória do teatro brasileiro. É na intenção de suprir um pouco mais essa falta que este texto é aqui apresentado.

Surgido em 1980, a partir de pesquisa teatral desenvolvida sob orientação de Amir Haddad², o *Grupo de Teatro Tá na Rua* encontrou as condições ideais

¹ Ana Carneiro – Prof^a de Interpretação e Encenação do Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal de Uberlândia; Mestre em Teatro pela Universidade do Rio de Janeiro (UNIRIO) (1998); atriz fundadora do *Grupo de Teatro Tá na Rua*; bolsista RioArte no I Programa de Bolsas RioArte (1995). O texto ora apresentado foi inicialmente desenvolvido para acompanhar a Dissertação de Mestrado *Espaço cênico e Comicidade*: a busca por uma definição da linguagem do ator (Grupo Tá na Rua:1981), apresentada no Curso de Mestrado em Teatro da UNIRIO.

² Amir Haddad iniciou sua carreira no teatro quando, ainda estudante da Faculdade de Direito, no Largo de São Francisco, em São Paulo (SP), se uniu a Renato Borghi e José Celso, também alunos da Faculdade, dando início ao grupo Oficina (1958). Em 1959, recebeu seu primeiro prêmio como melhor diretor, com a montagem de “A incubadeira”, de José Celso, no II Festival Nacional de Teatro de Estudantes, em Santos (SP). Entre 1961/64,

para a estruturação de sua linguagem no espaço aberto de ruas e praças do Rio de Janeiro e de outras cidades brasileiras, onde se apresenta com sua irreverência, sua visão crítica e cruel dos acontecimentos, sempre temperada pela forma lúdica e poética com que desenvolve seus espetáculos.

O trabalho do *Tá na Rua* porém, abrange igualmente o uso de espaços cênicos tradicionais, como a montagem de *Uma casa brasileira, com certeza*, de Wilson Sayão, realizada em 1990 no Teatro II do Centro Cultural do Banco do Brasil (CCBB), no Rio de Janeiro, sob direção de Amir Haddad.

Pequeno histórico de uma pesquisa de linguagem teatral

As origens mais remotas do *Grupo de Teatro Tá na Rua* vão ser encontradas, sem dúvida, nas inquietações de Amir Haddad, coordenador do grupo, sobre o fazer teatral. As possibilidades de aprofundar as questões propostas por sua prática, porém, só se deram em âmbito tão amplo e profundo devido à permanência de um núcleo de atores igualmente inquietos e dispostos a com ele trilhar os caminhos de uma pesquisa teatral nem sempre clara e da qual, de início, se sabia apenas o que não se queria.

As inquietações de Amir Haddad diziam respeito à dramaturgia, ao espaço, aos modos de produção, ao trabalho dos atores. A estes, foi dada a oportunidade de ousar buscar novos caminhos, buscar o novo — numa época (década de 1970) em que o mundo inteiro procurava questionar e derrubar velhos preceitos, velhas estruturas.

Alimentados pela intensa discussão vivenciada pelo teatro brasileiro desde o início da década de 1950, os questionamentos de Amir Haddad sobre o fazer teatral tiveram origem nas diversas experiências trazidas por sua carreira, marcada por importante atuação no teatro empresarial. Foi, entretanto, em seu trabalho como professor em escolas de teatro e, sobretudo, na direção de grupos teatrais que encontrou o espaço ideal para aprofundar as questões que a prática lhe sugeria e que se centravam basicamente no trabalho do ator.

trabalhou em Belém (PA), como professor da Escola de Teatro, então em formação. Em 1965, se instalou no Rio de Janeiro, onde atuou como professor da Escola de Teatro Martins Pena (1965/78) e na Escola de Teatro de FEFIERG (1966/73). Diretor do Teatro Universitário Carioca (TUCA – RJ) (1965/66), foi coordenador de vários grupos de teatro: Grupo Comunidade (1968/71), Grupo de Niterói (1974/80), Grupo Tá na Rua (1980/ atual) e Núcleo de Teatro da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (TUERG) (1992/ 95). Seu trabalho como diretor teatral, por suas características questionadoras, inovadoras e criativas, revolucionou a cena carioca na década de '60. Diversas vezes premiado, recebeu, em 1968 o *Prêmio Molière*, com *A construção*, de Altimar Pimentel; em 1970, o *Prêmio Molière*, com *O marido vai à caça*, de Feydeau; em 1972, o *Prêmio Governador do Estado do Rio de Janeiro*, com *Tango*, de Mrozek; em 1989, o *Prêmio SHELL*, com *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*, de Vianinha e Ferreira Gullar; em 1997, o *Prêmio SHARP*, com *O mercador de Veneza*, de William Shakespeare.

Premido pelas contradições geradas por seus questionamentos dirigiu, em 1974, o espetáculo *SOMMA* ou *Os melhores anos de nossa vida*, com um grupo de atores formado por ex-alunos do Conservatório de Teatro e ex-integrantes da *Comunidade*, grupo que dirigira no final da década de 1960.

Realizado no palco do Teatro João Caetano, com linguagem de estrutura totalmente aberta, em que fragmentos/cenas de textos eram apresentados (ou não) de acordo com a fluência do espetáculo, misturando atores/público, espaço de representação/camarins, após quinze apresentações o espetáculo foi proibido pela censura.

A permanência de alguns atores junto a Amir Haddad, em busca de entendimentos mais profundos sobre as razões que determinaram a interrupção do espetáculo, levou à formação do *Grupo de Niterói*, raiz geradora do *Tá na Rua*. Recluso em uma sala do DCE da Universidade Federal Fluminense (UFF), o grupo viveu longo período de resistência (1975/1978), submerso, refletindo sobre a realidade político-cultural do país, dedicando-se a uma pesquisa de linguagem teatral que se desenvolvia por meio de *Morrer pela Pátria*, de Carlos Cavaco (1936).

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

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

soa, com distanciamento crítico do personagem. Pesquisas que, finalmente, provocaram o afloramento do caráter popular de sua linguagem.

A busca de uma linguagem épica, distanciada, que abarcasse em seu bojo a possibilidade de transformação, exigiu do grupo o desenvolvimento de um minucioso trabalho de formação do ator, feito essencialmente sobre o texto de *Morrer pela Pátria*, e o levou a firmar alguns procedimentos básicos de seu processo de trabalho.

A visão política inerente a pesquisa, a discussão ideológica que ela continha e todo o movimento em direção ao épico que embasava suas buscas tornaram necessário o rompimento com o que o grupo identificava como “forma psicológica” de criação do personagem, proposta por Stanislavski. Em seu lugar, o grupo procedeu a um estudo arqueológico da formação da sociedade brasileira, abordando as discussões propostas pelo texto por meio do enfoque político/sociológico, buscando o profundo entendimento dos valores ali defendidos — Deus, Pátria e Família — e que moldam a formação de nosso povo, nosso país e, portanto, a própria formação individual de cada um dos seus componentes. Essa compreensão ampliou no grupo a percepção de como os sentimentos gerados por esses valores atuavam na própria esquerda política, perpassando seus discursos, suas formas autoritárias de organização, tornando conservadoras suas ações e a igualando, assim, à direita reacionária.

A necessidade de tornar reconhecíveis as estruturas sociais e culturais que determinam a organização familiar, as relações de afeto e de poder, levou o grupo a desenvolver uma abordagem que permitia aos atores perceberem como toda essa bagagem cultural fazia parte de suas próprias estruturas, possibilitando o afloramento de suas contradições e abrindo espaço para tratarem das temáticas assim discutidas, sem com elas se identificarem.

Foi esse processo que tornou possível a *des-identificação* entre ator/personagem, ou seja, a separação entre o material emocional individual e o material dramático apresentado pelo texto, que pertence aos personagens da peça e que por ser mobilizador, causava interferências inadequadas ao desenvolvimento da cena. Essa *des-identificação* alargava o seu espaço interno, permitindo que houvesse tanto uma visão crítica dos acontecimentos como o distanciamento necessário ao desenvolvimento de uma linguagem épica e, principalmente, permitia a neutralidade que, como aponta Bergson (1978), possibilitava o afloramento do humor, do riso a respeito de coisas emocionalmente dolorosas. E preparava os atores do *Grupo de Niterói* para uma busca mais profunda em direção a esse riso e aos lados mais populares de seu trabalho.

Foram esses os caminhos percorridos pelo grupo para chegar a algo que, sob certos aspectos, se assemelhava ao que Brecht apresenta como *distanciamento*.

Também a partir das relações espaço/afeto, desenvolveu-se cuidadoso trabalho de ocupação do espaço cênico pelo ator, sempre no sentido de se

descobrir o espaço de atuação de cada personagem: a área de jogo em que cada um atua e que possibilita a fluência das relações, dos sentimentos vivenciados ao longo da cena.

Quanto ao espaço cênico em sua maior abrangência, a pesquisa tornou possível o aprofundamento de questões relacionadas ao “palco italiano”, à forma determinante como ele atua nas relações entre atores e público — discussões embasadas principalmente pela própria prática de Amir, por meio de montagens como *A Construção*, de Altimar Pimentel, em 1968, numa das salas do Museu de Arte Moderna (MAM), do Rio de Janeiro e *SOMMA*, em 1974, no Teatro João Caetano.

Paralelamente, o grupo procedia ao cuidadoso desvendar dos pontos de identificação entre ator/personagem, num trabalho que muitas vezes beirava os limites de um processo analítico/psicológico, e que se afastava dessa possibilidade ao se firmar, sempre, no contato com a realidade. E, para o grupo, naquele momento a realidade consistia no aprofundamento do texto *Morrer pela pátria*, de Carlos Cavaco, sobre o qual se desenvolvia, então, a investigação.

A partir de maio de 1977, o processo de pesquisa passou a solicitar a presença de público, e o grupo começou, então, a realizar *ensaios abertos* nos mais diversos espaços, de acordo com as possibilidades que se apresentavam: salas de aula, associações de moradores, teatros e em seu novo espaço de trabalho, agora sediado no Centro Experimental Cacilda Becker, cujas salas eram cedidas, temporariamente, a grupos que as ocupavam, para ensaios, mediante edital do SNT (Serviço Nacional de Teatro). Ao *Grupo de Niterói*, coube a Sala Joel de Carvalho.

Nesses ensaios, em função dos espaços em que se realizavam, o grupo atuava em contato direto com o público, sem a separação entre palco e platéia, característica da *cena italiana*, sem a *quarta parede* e estabelecendo relação muito próxima: o público muitas vezes estava *em cena*, sentado ao lado dos atores, e participava ativamente das discussões e comentários que aconteciam durante o ensaio. Assim, em sua prática, o grupo rompeu o espaço teatral tradicional e avançara em suas discussões, mas alguns anseios, idealizações e insatisfações permeavam o processo desenvolvido.

Com a intensificação dos ensaios abertos e o conseqüente aprofundamento do trabalho, o grupo deu início ao processo de produção de montagem. Exatamente nesse movimento, as contradições internas provocaram sua ruptura, em fevereiro de 1980.

No momento em que o país vivia o início da distensão política e diante das mudanças profundas na formação do grupo, de seu processo de trabalho e do caráter cada vez mais nítido da natureza popular da linguagem que vinha desenvolvendo, os caminhos trilhados pela pesquisa se alteraram.

O núcleo remanescente tentou dar seqüência ao processo de pesquisa do *Niterói*. Algumas peças foram lidas, para a proposta de uma montagem que

pudesse, na prática, avaliar os resultados a que haviam chegado.

Paralelamente a esses acontecimentos, Amir Haddad realizou um curso no recém-criado Teatro dos Quatro (nov.1979), no bairro da Gávea (Rio de Janeiro-RJ), no qual utilizou material que fazia parte do acervo do *Niterói*: textos de cordel, de grande ludicidade e linguagem narrativa; algumas músicas do cancionero popular brasileiro e boleros que, por sua linguagem narrativa, permitiam a teatralização de suas estórias.

Juntamente com esse material narrativo, a utilização de todo o teatro — incluída a sala de espera — como espaço possível para a realização das cenas provoca, nos participantes do curso, o levantamento de questões sobre o espaço de representação; tanto no que diz respeito ao espaço da cena, ao palco, como em relação ao enclausuramento das apresentações nos edifícios teatrais.

Como conclusão desse processo, foi apresentado um dos cordéis — *A revolta de São Jorge contra os invasores da Lua*, de Erotildes Miranda dos Santos — no espaço da galeria do Shopping Center da Gávea, que abrigava a sala do Teatro dos Quatro.

Após o encerramento do curso, alguns atores quiseram continuar o trabalho com Amir e, para viabilizar a proposta, venderam algumas apresentações para a Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro. Assim, em março de 1979, formou-se um grupo que recebeu o nome de *Tá na Rua* e que realizou espetáculos em algumas praças, ruas e favelas, apontando o rico manancial de possibilidades que esses espaços ofereciam para o desenvolvimento de uma linguagem teatral popular. No início de 1980, porém, o grupo estava em crise e prestes a se desativar.

Em março desse mesmo ano, Amir foi convidado a participar da Semana do Teatro Alternativo no Teatro Cacilda Becker, juntamente com o *Grupo de Niterói*. Foi decidido, então, que o *Tá na Rua* deveria também participar, visto que seu trabalho era o resultado prático de toda a elaboração que Amir desenvolvera junto ao *Niterói*. De alguma forma, o trabalho do *Tá na Rua* era uma espécie de *ponta-de-lança* do processo de pesquisa desenvolvido; como se *Niterói* fosse o laboratório, e o *Tá na Rua*, o seu produto.

Os bons resultados da apresentação indicam a única saída possível: unir as duas frentes da pesquisa. Por prevalecerem, então, os espetáculos em espaços abertos, o nome *Tá na Rua* passou a denominar o novo grupo assim constituído.

A partir de então, os caminhos da pesquisa passaram a abarcar os espaços abertos de ruas e praças, e o material sobre o qual ela se desenvolveu diversificou-se: textos de cordéis, brincadeiras com piadas, músicas e improvisações que se constituíram em *números* passaram a ser usados em suas apresentações em espaços abertos.

Em novembro de 1984, dez anos após o início da pesquisa e com sua linguagem solidificada, o grupo pontua este primeiro grande ciclo de suas pesquisas, realizando a montagem de *Morrer pela pátria* (Cavaco, 1936), no Teatro Villa-Lobos (RJ).

E a pesquisa continua

Ao longo de seus 25 anos de trabalho, muitas foram as modificações sofridas pelo trabalho do grupo. Da pequena roda com que se apresentava inicialmente, com músicas, brincadeiras, piadas, em espetáculos totalmente improvisados, o Tá na Rua passou a desenvolver espetáculos temáticos mais estruturados, como *Homens e Mulheres — a ópera*, uma releitura poética sobre as relações afetivas, realizada a partir de músicas do cancionero popular brasileiro e *Pra que servem os pobres?*, espetáculo ainda inconcluso, no qual o grupo propõe pontuar um contundente questionamento sobre a sociedade capitalista, com roteiro idealizado a partir de texto do sociólogo Herbert Ganz.

As conquistas feitas nesse processo, juntamente com a absorção de estruturas pertencentes aos grandes espetáculos populares, como os desfiles das Escolas de Samba, no Rio de Janeiro, levaram o grupo a caminhar para a realização de mega espetáculos, desenvolvidos sob a forma de cortejos dramáticos, sempre relacionados a grandes festividades, como as encenações do *Auto da Vila de Vitória*, do Padre José de Anchieta (Anchieta-ES/1998); do *Auto de Natal*, de Racine Santos (Natal-RN/2000) e do *Auto da Liberdade*, desenvolvido a partir de textos de cordel, realizado por ocasião do aniversário da cidade de Mossoró (RN/2000).

São nesses espetáculos que o grupo encontra, hoje, o veio mais profundo de seu trabalho, relacionado às raízes da nossa tradição cultural e religiosa e que estabelece um estado de festa e de *comunhão* que atinge a todos — público e participantes do espetáculo.

Bibliografia (sobre o Grupo Tá na Rua e sobre espetáculos de rua)

ALENCAR, Sandra. *Atuadores da paixão*. Porto Alegre: Secretaria Municipal de Cultura, 1997.

BRANDÃO, Carlos Antonio Leite. *Grupo Galpão — 15 anos de risco e rito*. Belo Horizonte: O Grupo, 2000.

CARNEIRO, Ana Maria Pacheco. *Espaço cênico e comicidade: a busca de uma definição para linguagem do ator* (Grupo Tá Na Rua - 1981), Rio de Janeiro, 1998. Dissertação (Mestrado em Teatro). Universidade do Rio de Janeiro (UNIRIO) — Centro de Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação, 1998.

CARVALHO, Luciana Gonçalves de. *Os espetáculos de rua do Largo da Carioca*. Rio de Janeiro, 1997. Dissertação (Mestrado em Filosofia e Ciências Sociais). IFCS-UFRJ, 1997.

CARREIRA, André. *La pasión puesta em la calle: el teatro callejero em la Argentina y em el Brasil democraticos de la década del 80*. 1998 (inédito)

CRUCIANI, Fabrizio e FALLETTI, Clelia. *Teatro de rua*. Tradução de Roberta Baarni; com capítulo Teatro de Rua no Brasil, de Fernando Peixoto. São Paulo: Hucitec, 1998.

GÓES, Antonio Lauro de Oliveira. *A criação coletiva: Grupo Tá na Rua*. Rio de Janeiro, 1983. Dissertação (Mestrado em Comunicação): Faculdade de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1983.

GRUPO TÁ NA RUA. *O teatro de rua do Grupo Tá na Rua*. Rio de Janeiro, RioArte, 1983.

SILVA, Narciso Laranjeira Telles da. *Por uma revolução cênica: o estudo da linguagem de teatro de rua do Grupo Revolucionária*. Rio de Janeiro, Dissertação (Mestrado em Teatro), Universidade do Rio de Janeiro (UNIRIO) – Centro de Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação, 1999.

SOUZA, Eliene Benício de. *Teatro de Rua: uma forma de teatro popular no nordeste*. São Paulo, Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas), ECA/USP, 1993.