
TRADIÇÃO E CONTEMPORANEIDADE: UMA ABORDAGEM ETNOGRÁFICA SOBRE A PREPARAÇÃO DO ATOR NO GRUPO TÁ NA RUA

Noeli Turle da Silva
Orientador: Prof. Dr. Iremar Brito

Minha pesquisa começa no acervo do grupo Tá Na Rua que se encontra guardado desde 1990, em espaço gentilmente cedido pelo então Inacem (atual FUNARTE), no prédio do Teatro Glaucete Rocha, na Av. Rio Branco 179, 5º andar. Ele é composto por anotações de trabalho, dossiês, projetos, relatórios, escritos, releases, books, reportagens, fotos, filmes S-8, vídeos, gravações de entrevistas em fita cassete e cartazes. Apesar de apresentar lacunas, esse material abrange praticamente todo o período da pesquisa realizada pelo grupo (de 1976 em diante). Recentemente, o acervo foi acrescido de material referente ao trabalho pessoal do coordenador do grupo, Amir Haddad, desde 1958: entrevistas publicadas, matérias jornalísticas, críticas, escritos, fotos e outros. (Carneiro, 1998).

Segundo José Duarte, em seu livro *O Que é Realidade* (1988), a sociedade é formada por um conjunto de instituições legitimadas por ideologias e por seus vários mecanismos de manutenção do poder, gerando por meio desse processo uma suposta *naturalização* da realidade.

O Tá Na Rua procura, através de seus trabalhos, demonstrar como esta 'realidade' é construída, utilizando uma dramaturgia que visa revelar as contradições implícitas nesta construção através de imagens cênicas. Estas revelam que a 'realidade' é um fenômeno social e não natural, o qual é construído a partir de um discurso lingüístico (principalmente pelo signo verbal). Tal processo é aparentemente simples, mas bastante complexo, em sua realização pelo ator. Mostrá-lo para o público requer do grupo muitas informações e a conquista de uma opinião clara sobre o assunto, para que o primeiro possa perceber, nas entrelinhas e na tessitura dos textos escolhidos, as imagens de um texto paralelo crítico e revelador que é mais 'visto' que 'lido' ou 'ouvido', e que visa levar o espectador a uma reflexão. Essa dinâmica exige um treinamento permanente que capacite o ator a encenar, a improvisar, a jogar com outras estruturas textuais, não lineares nem necessariamente dramáticas.

A estrutura dialogada do texto dramático é típica do drama burguês. Este traz a ação para dentro da casa, para a instituição 'família' (Costa, 1998). Por isso, o Tá Na Rua raramente usa textos dramáticos tradicionais, optando por materiais de outra natureza, que possam ser adequados para espaços abertos: letras de músicas, crônicas, e até 'bula de remédio' (o que não deixa de ser um texto oficial, uma prescrição lingüística hermética para leigos e, portanto, ideológico). É, por exemplo, o caso da música *Bodas de Prata*, utilizada para a encenação de um número constante no repertório do grupo. Essa valsa brasileira da década de 40 - cuja letra é uma apologia à instituição do casamento - é cantada por um homem, evidenciando a ótica masculina

tradicional sobre o assunto. O processo dramatúrgico é desenvolvido da seguinte forma: a música é cantada pelo noivo, que dança com a noiva enquanto os outros atores ritualizam, por meio de movimentações pelo espaço, a imagem da cerimônia de casamento com todo o *glamour* possível: a festa, a valsa dos noivos. Quando a letra é repetida, os atores desconstroem aquele discurso inicial, trocando o véu da noiva por um lenço de cabeça; sobre o vestido é colocado um avental sujo; o buquê, substituído por uma vassoura. O ator, sempre cantando, tira o paletó e senta em uma poltrona. A mulher corre para entregar-lhe o jornal, tira os sapatos do marido e volta a varrer o chão. O homem abre o jornal, de forma que este lhe cubra a visão do que está acontecendo na casa: a confusão doméstica e a briga das crianças agarradas ao avental da mãe, a comida queimando, etc. No final da canção, o homem puxa a mulher e a faz sentar-se em seu colo, com as crianças a seus pés. Pose para a foto. Fim. Para o Tá Na Rua, o fluxo destas imagens compõe a realidade da instituição 'casamento', e é o que precisa ser apresentado teatralmente. Esse processo cria, em relação ao texto "oficial", um texto paralelo que estabelece uma contradição entre a letra da música e as imagens que vão sendo formadas, revelando como o discurso ideológico legitimador da instituição do casamento é incutido na consciência das pessoas como um relacionamento de dominação *natural* entre homem e mulher.

Na ocasião do movimento pela volta das eleições diretas para presidente no Brasil, intitulado Diretas Já, o grupo optou em 'sair' para as ruas e participar do comício da Candelária, em 1984, pedindo ao público presente a volta da monarquia ao país. Durante a função, era mostrada, assim, a estrutura sócio-econômica de um regime monárquico e as relações senhor-escravo: o ator branco (Amir Haddad) era o rei, e o ator negro (Roberto Black), o escravo. Todos os outros atores, que eram brancos, não faziam nada: eram todos nobres. A imagem mostrava, então, que um trabalhava para o sustento de vinte. O grupo se deslocava pelas ruas adjacentes ao comício, pedindo a volta da monarquia e explicando ao povo estupefato que era este o melhor sistema para o país, "que sempre tinha sido assim", e cantando em coro, ao final: "Tudo está no seu lugar, graças a Deus, graças a Deus... Não devemos esquecer de dizer, graças a Deus, graças a Deus!" Ou seja: a realidade é *natural*, é divina!

Outra ação, nesta linha, foi o espetáculo *Para que servem os pobres?*, montado para o I Fórum Global Rio-Eco 92. Naquela ocasião, a cidade do Rio de Janeiro foi escolhida para sediar o grande debate sobre como criar alternativas ao grave problema da fome e da pobreza no terceiro mundo. Dentro da lógica da estrutura dramatúrgica do grupo aqui investigado, foi escolhida a tese do antropólogo norte-americano Herbert Gans, que descreveu dezenove assertivas explicando, ironicamente, a importância e a necessidade da pobreza para a manutenção do equilíbrio social mundial. Uma das cenas desenvolvidas pelo grupo foi a "Festa Grã-fina", que por falta de pobres para trabalharem como criados, não acontecia. Não havia garçons, cozinheiros, motoristas, músicos, para servirem... aos ricos! A montagem revelava a inversão entre causa e efeito (da pobreza e da divisão de classes no capitalismo) que a ideologia produz *naturalizando* a idéia de pobreza.

Dentro dessa lógica, a 'realidade' é imutável. A dramaturgia desenvolvida pelo Tá

Na Rua apresenta, então, alternativas para a construção de outra ‘realidade’, mostrando as brechas, as falhas das estruturas sociais, indicando possibilidades de *quebrar o jogo* ideológico ao demonstrar como se manifesta a super-estrutura social de um país capitalista. Então, os fatos históricos, os cordéis, etc, enfim, todo material escrito lhe serve como *leitmotiv*; menos o texto dramático, porque este circunscreve a realidade a partir da ótica de determinada classe social, levando a discussão para o âmbito do privado.

Segundo Rodrigues (2004) foram estes os trabalhos realizados pelo Tá Na Rua em seus 27 anos de trabalho: *A Memória Tá Na Rua*, fragmentos da memória da história mundial. De dentro de uma cartola e sorteado pelo público, saltam cenas a partir de letras de canções populares, fatos históricos nacionais ou não, referências teatrais, etc. Não há nenhum compromisso com a linearidade ou as unidades de tempo, lugar e ação. Estreou em 2007 e é, segundo Amir Haddad, um avanço dramatúrgico importante para o grupo. *Dar não Dói, o que dói é resistir ou Em paz com a ditadura*: O espetáculo traça um panorama da resistência cultural brasileira ao autoritarismo e à censura durante o período da ditadura militar, ressaltando a importância da democracia para a liberdade de criação artística (2004-2006) *Auto de Natal “Meu Caro Jumento”*: Baseado no poema do autor nordestino Patativa do Assaré, o espetáculo apresenta a narrativa do nascimento de Jesus Cristo a partir da perspectiva do Jumento, o animal que transportou a família sagrada na fuga de Belém. Espetáculo encenado durante o período das festas de Natal. (1986-2006). *A Revolta de São Jorge contra os Invasores da Lua*: Texto de Erotildes Miranda dos Santos, baseado na literatura de cordel, que narra a chegada dos astronautas americanos à lua, seu encontro e embate contra São Jorge, o Santo Guerreiro, tendo como pano de fundo a corrida armamentista e a polaridade entre Estados Unidos e União Soviética durante a guerra fria (2001). *Cabaré Tá Na Rua – Salve a Lapa!*: O “Cabaré” é um espetáculo baseado nas formas narrativas do teatro de revista e que apresenta, de forma bem-humorada e crítica, três momentos do histórico bairro da Lapa: O primeiro de 1900 a 1920 (a Lapa de João do Rio), o segundo de 1920 a 1940, o auge e o início da decadência do bairro boêmio, e o seu ressurgimento como pólo cultural a partir dos anos 90. Direção de Licko Turle (2001-2003). *Só a Verdade Salva – Auto do Natal*: Texto do autor nordestino Racine Santos, este espetáculo é concebido como uma imensa encenação comunitária, dentro de uma concepção espetacular original desenvolvida por Amir Haddad junto ao Tá Na Rua, denominada *liturgia carnalizada*, e que envolve um grande número de cidadãos na realização do espetáculo. *Pra que servem os pobres?*: Espetáculo que surge a partir de um projeto de desenvolvimento de uma dramaturgia específica para espaços abertos, baseado no ensaio homônimo do antropólogo norte-americano Herbert Gans, que discute o papel dos pobres nas sociedades capitalistas modernas. Este espetáculo foi apresentado em 1992-1998. *FEBEAPÁ*: Espetáculo baseado nas crônicas jornalísticas de Sérgio Porto, o Stanislav Ponte Preta, que com seu humor irônico e crítico traça um panorama social, político e comportamental da vida carioca e brasileira. 1993-1995. *A mulher que beijou o Jumento pensando que era Roberto Carlos*: Baseado em texto do cordelista Dílson

Silva, este espetáculo é representativo das pesquisas do Tá Na Rua sobre as possíveis dramaturgias para espaços abertos. Com humor popular, o texto discute as relações entre cultura popular e cultura de massa. Este texto compõe o material de pesquisas do grupo desde a sua formação, e foi apresentado ao público no ano de 1982. *Uma Casa Brasileira, com certeza*: Texto de Wilson Sayão que sintetiza em cinco quadros o universo da família brasileira, através de três casais: um casal da elite (“Caviar e Champanha”), um de classe média (“Coca-Cola e Sanduíche”) e um casal pobre (“Pão e Água”) - (1989). *Homens e Mulheres – A Ópera*: Antologia de músicas do cancionero popular que compõem um panorama do complexo universo das relações entre homens e mulheres. Estas músicas são cantadas e/ou encenadas pelos atores, sempre estimulando a participação do público como participante ativo da encenação. 1980-1999. *Morrer pela Pátria*: Texto de Carlos Cavaco, escrito em 1936. Baseado na ideologia integralista, vertente brasileira do nazi-facismo atuante na década de 30, o texto discute a suposta “ameaça comunista” que pairava sobre o Brasil a partir da perspectiva de uma família de classe média. Este texto foi um material fundamental na pesquisa empreendida por Amir Haddad desde a década de 70, visando o desmonte da linguagem teatral tradicional e das estruturas autoritárias reproduzidas pelos coletivos de trabalho. *Morrer pela Pátria* (1984). *Coração Materno*: A canção de Vicente Celestino, um clássico do cancionero popular, constituiu – se como peça fundamental do repertório do grupo durante a intensa fase de experimentação de rua, no início dos anos 80. A encenação desta música em diversas apresentações de rua permitiu o desenvolvimento de reflexões temáticas sobre o sentimento do homem brasileiro e contribuiu para a pesquisa sobre a construção de uma dramaturgia a partir de materiais não –dramáticos. *A família Tá Na Rua* – um grupo de teatro tenta apresentar o seu espetáculo na rua, mas, os atores que são todos da mesma família, começam a brigar demonstrando todas as contradições deste núcleo social da classe média como o sexo forçado entre os irmãos e a índia-empregada-adotada, a mãe super-protetora, o pai omissivo, o filho preferido, a filha rebelde, a santinha e educada, etc. 1981. *As ‘Máscaras’ do Tá Na Rua (improvisos)*: As “máscaras” do Tá Na Rua foram números livres desenvolvidos a partir das características pessoais e da experiência dos atores que compunham a formação original do grupo. Sempre com muito humor e com uma margem enorme para o improviso e a participação da platéia, as “máscaras” permitiram o desenvolvimento de uma nova linguagem atorial a partir da apresentação das ‘especialidades’ dos atores: *O homem-que-coça-o-saco, a mulher-que-sofre, a-mulher-que-grita-rodopia-e-cai, o-cigano-que-salta, o negro*, etc. (Acervo Ta Na Rua).

BIBLIOGRAFIA:

- CARNEIRO, Ana Maria Pacheco. *Espaço cênico e comicidade: a busca de uma definição para a linguagem do ator* (Grupo Tá Na Rua – 1981). 243 f. Dissertação de Mestrado em Teatro, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 1998.
- COSTA, Iná Camargo. *Sinta o drama*. Petrópolis: Vozes, 1998.

- DUARTE JÚNIOR, João-Francisco. *O que é realidade*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1983.
- MOREIRA, Jussara Trindade. *A pedagogia teatral do grupo Tá Na Rua*. 145 f. Dissertação de Mestrado em Teatro – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2007.
- RODRIGUES, Alexandre de Souza Santini. *Só o teatro salva!* Edição crítica, seleção e organização de documentos sobre a trajetória de Amir Haddad. Monografia de graduação apresentada ao Departamento de Teoria do Teatro como requisito final para obtenção do grau de Bacharel em Artes Cênicas. CLA-UNIRIO, 2004.