

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



GRUPO TÁ NA RUA – DO CAOS AO MÉTODO

DISSERTAÇÃO

MESTRADO EM TEATRO - ESPECIALIZAÇÃO EM TEATRO E COMUNIDADE

Tathiane Mattos Batista

Amadora, outubro de 2015.

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA

GRUPO TÁ NA RUA – DO CAOS AO MÉTODO

Tathiane Mattos Batista

Dissertação submetida à Escola Superior de Teatro e Cinema para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Teatro - especialização em Teatro e Comunidade, realizada sob a orientação científica de Professor Doutor Armando Nascimento Rosa (ESTC/IPL) e sob co-orientação do Professor Doutor José Luís Ligiéro Coelho (UNIRIO).

Amadora, Outubro de 2015.

Dedico as mulheres da minha vida –
mãe, avós, tias, irmãs, amigas –, sem a
força delas eu não seria eu. Grata por
me ensinarem a ser guerreira.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Suely, introjetar em mim a busca pelo mundo. A não me contentar com o lugar comum. Por me encorajar, por me amar e por me ter feito livre para voar, além de patrocinar o meu mestrado. Ao meu irmão, Thiago, que plantou a semente do velho mundo em mim. E Danielle Vilela, sua companheira, por me ajudar na parte chata deste trabalho. Às minhas tias, Gleice, Geane e Geise, por me formarem intelectualmente e por tudo que já fizeram por mim e pelos meus irmãos. Às minhas avós, Jovita e Tereza, que me dão a força necessária para seguir.

Aos meus amigos, que compartilham comigo os sabores e dissabores da descoberta da vida. Ao Judson Cabral por me levar para a vida acadêmica; À Monica Saturnino por me acompanhar em minha trajetória desde os nossos primórdios dentro do *Grupo Tá Na Rua* e também à Ingrid Tatiani por caminhar ao nosso lado; À Dani e o Ricardo por me permitirem ter acesso ao acervo particular de seus livros. Ao Gil Abreu que me recebeu em sua casa e me disponibilizou a mesa de jantar para meus estudos; Ao Rafael Morais por não me deixar desistir, por estar ao meu lado durante a escrita, pesquisa e entendimento deste trabalho, além da paciência para ler, revisar e discutir. Ao Jesus Manuel e Diogo pela escuta e esclarecimento à minha pesquisa. À todos, minha gratidão!

Ao grupo *Tá Na Rua* que me acolheu desde sempre e a geração de atores e oficinairos da qual fiz parte. Sem esquecer as gerações anteriores que proporcionaram o grupo ser o que é e aos novos artistas que lá estão dando vida ao trabalho e permitindo a evolução da linguagem.

Amir Haddad, minha gratidão! Agradeço a possibilidade de ter compartilhado uma parte da minha história dentro da sua casa.

Ao meu orientador e ao meu co-orientador, Armando Nascimento Rosa e Zeca Ligiéro, por aceitarem me orientar nesta confusão que é o *Tá Na Rua*.

À Lisboa que se mostra generosa com a minha estadia e ao Rio de Janeiro meu berço caloroso. Ao teatro que me traz a sede de viver.

RESUMO

Esta dissertação pretende contribuir para as discussões acerca dos elementos que constituem a pedagogia teatral do grupo brasileiro *Tá Na Rua*. Ao identificar esses elementos, procura estabelecer com eles um fio condutor que os identifique numa estrutura de caos à ordem. Tendo como ponto de partida um pensamento que se orienta por um método não linear que renega qualquer tipo de enquadramento estrutural por parte do seu mentor, Amir Haddad.

Palavras-Chaves: pedagogia teatral; *Tá Na Rua*; caos; método.

ABSTRACT

This thesis aims to contribute to discussions about the elements of the theater pedagogy of the Brazilian group *Tá Na Rua*. By identifying these elements, it seeks to establish with them a common thread that identifies them in a chaos to order structure. It takes as its starting point a thought that is guided by a nonlinear method that denies any type of structural framework by Amir Haddad, group *Tá Na Rua*'s mentor.

Key-Words: theater pedagogy; *Tá Na Rua*; chaos; method.

ÍNDICE

Introdução	2
1. Apresentações	8
1.1 Amir Haddad e sua história com o teatro	8
1.1.1. Quem é?	8
1.1.2. Referências	9
1.2. Grupo Tá Na Rua	16
1.2.1. Formação	16
1.2.2. Referências	17
1.2.3. Percurso	20
1.2.4. Percepção de linguagem	23
1.2.5. Rua e o espaço da ação teatral	26
2. Oficinas teatrais do grupo <i>Tá Na Rua</i>	30
2.1. Elementos básicos	34
2.1.1. Estrutura física	34
2.1.2. O jogo teatral	36
2.1.3. Dramaturgia	39
2.1.4. Música	44
2.1.5. Figurinos e adereços	48
2.2. Estrutura pedagógica	52
2.2.1. Coordenador/orientador	57
2.2.2. Monitores	59
2.2.3. <i>Disc-Jockey – DJ</i>	60
2.3. Descrição	60
3. A possibilidade de um método	65
3.1. O que é método?	65
3.1.1. O que constitui o método	69
3.1.2. Procedimentos metodológicos	71
3.2. O que se entende por <i>caos</i> ?	73
3.3. A-método	77
3.4. Referências teóricas	80
Conclusão	85
Bibliografia	90
ANEXOS	96
CLIPPING I – Tá Na Rua Geral	97
OFICINAS DE TEATRO, 1981	129
OFICINAS DE “DESPRESSURIZAÇÃO” – CASA DO TÁ NA RUA	134
OFICINA ESTC	134

Introdução

Quando iniciei o meu mestrado em teatro, especialização *Teatro e Comunidade*, dentro da *Escola Superior de Teatro e Cinema – ESTC*, não tinha ainda definido por onde iria encaminhar a minha pesquisa. Tinha certo que deixaria o mestrado iluminar os meus pensamentos e todas as minhas questões acerca da arte teatral. Estava muito entusiasmada com o retorno ao âmbito acadêmico e com a mudança de país (Brasil/Portugal). Era tudo novo e eu estava disposta a absorver as novidades.

No decorrer das aulas tive a oportunidade de contar a minha experiência teatral e o motivo da escolha de fazer um mestrado fora do meu país. Contei da minha formação em Serviço Social e a forte ligação que possuo com as questões sociais. O por que da minha escolha, *a priori*, em fazer teatro de rua; o que culminou na decisão de realizar este mestrado com especialização em *Teatro e Comunidade* e como essas decisões me formaram como pessoa e como artista.

Pude, então, falar do teatro que realizava nas ruas do Rio de Janeiro junto ao grupo *Tá Na Rua*, do qual participei em quase todos os seus processos de criação desde o ano de 2005 (quando houve meu primeiro contato com este grupo) até o final do ano de 2010, ano em que decidi sair para ampliar o meu conhecimento sobre o fazer teatral.

Dentro deste grupo realizei diversas funções no intuito de conhecer melhor como funciona o ofício que escolhi viver, logo, fui atriz, assistente de produção, monitora das oficinas teatrais, além de ajudar na confecção dos figurinos e adereços.

Iniciei a minha trajetória teatral no grupo *Tá Na Rua*, mas o meu primeiro contato não se deu nas oficinas que ocorriam em sua sede e sim, dentro de um teatro fechado. Havia me inscrito em uma oficina de desmontagem teatral ministrada por Amir Haddad nas instalações do Teatro Poeira¹ e ali me encantei com o teatro que ele trazia. No fim do curso, já

¹O Teatro Poeira sediado no bairro de Botafogo, Rio de Janeiro, pertence as atrizes brasileiras Andréia Beltrão e Marieta Severo. O teatro estava recém inaugurado na ocasião da oficina ministrada por Amir Haddad.

estava inserida na oficina de *despressurização* teatral ministrada pelo grupo *Tá Na Rua* e assim estive intensamente até finais de 2010.

A escolha em me especializar em *Teatro e Comunidade* desponta com a grande vontade de unir as minhas duas áreas de saber – o Teatro e o Serviço Social –, que ao meu ver têm muitos pontos de contato e que o estudo mais aprofundado em um mestrado me ajudaria a identificar.

Sempre realizei trabalhos junto à população, sempre na tentativa de juntar público e atores, de derrubar barreiras ideológicas e criar um diálogo horizontal com os espectadores; assim foi o meu percurso dentro do teatro. Embasado na linha de pesquisa do grupo *Tá Na Rua*, pude desenvolver o meu discurso teórico e também prático.

Logo, quando a ideia desta pesquisa surge, ela vem embalada por toda a minha história de vida com o teatro. Surge, a princípio, a partir da necessidade de elaboração prática da oficina *Narrativas Pedagógicas do Grupo Tá Na Rua*, ministrada por mim no âmbito acadêmico do meu curso de mestrado em teatro. Dentro da disciplina *Laboratório de Teatro e Comunidade II* éramos desafiados a planejar e ministrar um dia de oficina teatral aberta com base em nossas experiências práticas. A docente responsável por esta disciplina, Prof^a Rita Wengorovius, ciente da minhas experiências de teatro de rua, solicitou que eu oferecesse uma oficina nas bases do trabalho desenvolvido pelo grupo *Tá Na Rua*.

No período em que estive junto ao grupo pude participar de vários processos de formação de oficinas. Desde as oficinas oferecidas anualmente na sede artística do grupo até as oferecidas em festivais e encontros teatrais ou mesmo em escolas públicas para alunos no sistema oficial de ensino.

Mas o desafio de replicar estas oficinas me fez pensar sobre como poderia fazê-las em outro contexto cultural e sem contar com uma equipe já preparada para dar suporte a esta ação.

As oficinas teatrais desenvolvidas por Amir Haddad no seu grupo *Tá Na Rua* possuem mecanismos próprios. Sua elaboração se dá na prática, não possuem uma cartilha que possa nortear quem deseja aplicá-las. Assim,

estava lançado o meu desafio: como fazer para preparar sozinha uma oficina de teatro nas bases do grupo *Tá Na Rua*? Como planejar as etapas que compreendem uma oficina desta natureza? Como criar suportes para elaborar uma linha de raciocínio que não me traísse e que o meu conhecimento sobre esta linguagem pudesse ser transmitido? Todas essas questões emergiram no momento de planejar esta oficina.

Então, busquei entender o que seria necessário para realizar a oficina que me propus a ministrar. Entendi que precisaria separar os elementos básicos que constituem as oficinas do grupo *Tá Na Rua* e que formam a sua linguagem. E no meu entendimento, fiz o seguinte esquema:

- Música – fiz uma seleção musical separadas por temas:
 1. músicas para soltar o corpo;
 2. músicas para criar coletivos;
 3. músicas para elaboração de cenas;
- Verifiquei o equipamento de som da sala em que ocorreria a oficina;
- Figurinos e adereços – fui até o acervo de figurinos e adereços da *ESTC* e solicitei material cênico para utilizar.

Com o planejamento feito, a oficina estava pronta para ocorrer. E foi no dia 21 de março de 2014 que pude pôr em prática o meu saber sobre, o que seria supostamente, a pedagogia teatral do grupo *Tá Na Rua*. A oficina que ministrei era aberta, mas tinha como público alvo os alunos dos mestrados e licenciatura da *Escola Superior de Teatro e Cinema*.

Esta oficina iniciou-se com alguns dos meus colegas de turma, além de uma aluna da licenciatura e outra jovem que não fazia parte do quadro de alunos da escola. No princípio, eu me dividia entre a mesa de som e o espaço para a livre improvisação. Era tudo muito complicado, pois era difícil estar em dois lugares quase que simultaneamente. Até que recebi a ajuda de um colega, Rafael Moraes, que já havia assistido às oficinas do *Tá Na Rua* no Rio de Janeiro e pode me dar assistência na mesa de som. O trabalho desenvolvido por este grupo sempre foi voltado para o coletivo e eu não poderia me furtar a isto.

Desta forma, fiquei livre para atuar mais na arena de jogo. Pude observar de dentro como poderia contribuir para o desenvolvimento da oficina. O colega que me ajudara com o som trouxe também sua turma de teatro sênior para somar aos outros participantes. Neste momento, o trabalho começou a ganhar forma, havia um grupo que não era formado por estudantes acadêmicos de teatro misturado aos alunos da escola. Eles não tinham psicologias cênicas na cabeça e se permitiam o livre jogo, sem amarras psicossociais.

Ao ler o que estava acontecendo percebi que a oficina tinha uma outra atmosfera. A cultura daquelas pessoas eram outra, diferente da minha, e o que servia para o Rio de Janeiro, não servia de imediato para Lisboa. Vi então que precisava me comunicar com aquelas pessoas, com aquela realidade, senão a linguagem que estava propondo não conseguiria alcançar a sua plenitude neste outro contexto. Percebi que precisava reorganizar o repertório musical. E para isto contei, mais uma vez, com a ajuda de uma colega, Daniela Mascarenhas, que assistia e que me forneceu as informações que eu necessitava para chegar até o universo das músicas populares portuguesas, do folclore desta cultura.

Assim que troquei o repertório, tudo encaixou, os participantes comunicavam-se com aquelas músicas, conheciam aquelas narrativas. Não precisei explicar nada, da mesma forma como ocorre na *Casa do Tá Na Rua*, os participantes estavam jogando, brincando com a possibilidade de se fazer teatro.

Pois a ideia que norteia o trabalho do grupo *Tá Na Rua* afasta a concepção que

<<só poucos são artistas e os outros são espectadores; de uma divisão do mundo entre passivos e ativos. [Para o grupo,] [t]odos são sujeitos ativos; todos têm participação e interferem na História. [Tira] a idéia de privatização, [transforma] [as] representações numa festa pública; e [tira] também a idéia que somente pessoas altamente especializadas podem fazer aquele trabalho. [A] idéia é que todas as pessoas, toda a cidade pode participar; não é

nenhuma especialização (...). Não há nenhuma exigência de experiência teatral. (HADDAD *apud* TRINDADE; TURLE, 2008, p. 225)

Imbuídos por esta premissa que não foi verbalizada, mas foi sentida, ocorreu a oficina. No final sentamos para conversar e perceber o que havia acontecido ali, assim como praticado nas oficinas ministradas por Haddad, este foi o momento da avaliação. Foi quando pude explanar como funcionava esta linguagem e discorrer sobre a prática teatral realizada naquele contexto. Os participantes puderam também verbalizar o que haviam percebido sobre o trabalho e expressaram suas opiniões acerca da proposta. Momento este, marcado por uma intensa e rica discussão sobre o fazer teatral.

Nos dias que se sucederam após a realização desta oficina, todas as questões que foram levantadas por mim para planejá-la se somaram a outras: a prática de jogo e criação teatral do grupo *Tá Na Rua* se constitui por si só em um método de ensino? Essa prática pode ser reaplicável em diferentes realidades culturais (contextos)? Método e pedagogia prescindem um do outro?

Estas foram as questões que me motivaram a investigar o trabalho realizado por este grupo. E são o mote para esta pesquisa acadêmica, uma vez que no planejamento e na aplicação desta oficina verifiquei uma possibilidade de trabalhar algumas bases teatrais do grupo em estudo.

Porém, estas questões trazem consigo outras tantas. Como o Amir Haddad define a sua pedagogia teatral? Como o seu trabalho foi desenvolvido? Que ator pretende formar? Que teatro pretende realizar? Qual é a relação com o público e de que forma quer atingir o público?

Parto para o tema do método de formação de ator dentro da linguagem teatral desenvolvida por Haddad. No decorrer deste caminho encontro autores que já levantaram esta questão, enriquecendo assim a minha discussão, mas encontro em alguns outros pensadores de teatro a resistência de “cristalizar” a formação de atores em métodos teatrais.

Procurei dar conta deste embate com o apoio de pesquisa bibliográfica; pesquisa junto ao acervo pessoal de Amir Haddad e do grupo *Tá Na Rua*;

conto com o suporte de entrevistas realizadas com as diferentes gerações/formações do grupo e seu fundador; textos acadêmicos sobre o tema; além da minha vivência dentro deste grupo, utilizando o recorte de cinco anos (2005/2010) do período que participei como atriz e monitora de oficinas, quando desde o início me instiguei a recolher material de áudio das oficinas e ensaios, o que enriqueceu meus elementos para desenvolver este estudo.

Na primeira parte haverá um breve relato sobre quem é Amir Haddad e como o seu trabalho artístico se desenvolveu migrando do palco italiano para apresentação ao ar livre, priorizando sobretudo expor o trabalho a plateias não burguesas. Será apresentado o grupo *Tá Na Rua*, contextualizando-o artístico-historicamente, e o ambiente histórico-social da época em que foi gerado e que amadureceu. Discorrerei sobre seu percurso, referências, abordarei a sua linguagem, o trabalho nas ruas e praças públicas.

Na segunda parte abordo mais incisivamente a linguagem desenvolvida dentro do grupo *Tá Na Rua*, o desenvolvimento das oficinas teatrais do grupo e seus mecanismos práticos. A dinâmica pedagógica criada e o seu suporte didático. Através de uma descrição mais detalhada sobre este tema.

Na terceira parte dedico ao estudo sobre o que é método, suas questões e seus possíveis desdobramentos prático-teóricos. Abordo, ainda, os temas do que é caos e o que se entende por não-método. Na busca de criar um elo com a dinâmica pedagógica da linguagem do grupo *Tá Na Rua*, passo desde o que é entendido como método e o que o constitui até as relutâncias de alguns pensadores teatrais sobre este tema. Traço, também, um paralelo com outros estudiosos da linguagem teatral do grupo *Tá Na Rua*.

Na conclusão, busco o diálogo entre pesquisadores do trabalho do grupo *Tá Na Rua* e seu mentor Amir Haddad sobre a elaboração de um método prático de ensino da linguagem deste grupo.

1. Apresentações

1.1 Amir Haddad e sua história com o teatro

1.1.1. Quem é?

Amir Haddad (Guaxupé, 2 de julho de 1932) é ator, diretor e teatrólogo brasileiro. Suas inquietações artísticas estavam presentes desde a juventude. Jovem do interior de Minas Gerais, seguiu para cidade grande, São Paulo, em 1954, para cursar a Faculdade de Direito do Largo de São Francisco.

Imponente pela sua história, a Faculdade de Direito do Largo de São Francisco é a mais antiga do país, data de 1827, e foi criada poucos anos após a proclamação da Independência do Brasil². Por ela, passaram figuras que fizeram nome na vida política e cultural do país³, gestando também inúmeros periódicos, peças teatrais, obras literárias e poéticas; sendo um marco na vida intelectual da nação brasileira (<http://www.direito.usp.br/>, consultado em 17/10/2015).

Este seria o espaço onde, primeiro, Haddad encontraria seus pares, tendo como colegas de turma José Celso Martinez Corrêa⁴ e Renato Borghi⁵.

²<<Era pilar fundamental do Império, pois se destinava a formar governantes e administradores públicos capazes de estruturar e conduzir o país recém-emancipado. (...) Da Faculdade de Direito, de seus estudantes ou de seus egressos, partiram os principais movimentos políticos da História do Brasil, desde o Abolicionismo (...) e do Movimento Republicano (...) até a campanha das Diretas Já. (...) Ao longo do tempo, dela emergiram nove Presidentes da República, vários governadores, prefeitos e outras incontáveis figuras de proa (...). Desde o início, a Academia de Direito instalou-se no Largo de São Francisco, no velho convento, que datava do século XVI e cujas respectivas igrejas ainda existem.

(...) A Faculdade de Direito, além disso, foi a primeira instituição a integrar a Universidade de São Paulo no momento de sua criação, em 1934>>. (<http://www.direito.usp.br/>, consultado em 17/10/2015) .

³Alguns deles foram: Álvares de Azevedo, Castro Alves, Fagundes Varela – estes poetas românticos têm hoje os nomes gravados em placas de mármore que há mais de um século encimam o portal de entrada da Faculdade.

⁴<<Dramaturgo, ator e diretor teatral, uma das figuras mais polêmicas do teatro brasileiro contemporâneo.

(...) Enfrentando problemas com a censura, foi preso em 1974 e exilou-se em Portugal (...). Realizou o filme *Vinte e cinco*, sobre a independência de Moçambique.

Voltou ao Brasil em 1978 (...). Mantendo-se na vanguarda do teatro brasileiro, iniciou movimento para manter aberto o Teatro Oficina, tombado em 1982 e reinaugurado em 1993 com a peça *Ham-Let*>>

(http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/JK/biografias/jose_celso_martinez_correa, consultado em 17/10/2015)

Em 1957, Haddad interrompe os seus estudos acadêmicos e é convidado a dirigir *Cândida*, de Bernard Shaw, pelos colegas já citados. Participa da criação do grupo teatral *Teatro Oficina*⁶ pelo qual assina a direção das montagens de *A Ponte*, de Carlos Queiroz Telles e *Vento Forte para Papagaio Subir*, de José Celso Martinez Corrêa, ambas em 1958. Em 1959, recebe o seu primeiro prêmio de melhor direção por *A Incubadeira*, de José Celso Martinez Corrêa. Sua atuação junto ao *Teatro Oficina* finda em 1961.

1.1.2. Referências

Instigado a conhecer melhor o seu país, Haddad parte para Belém, no Pará, no ano de 1961. Lá, depara-se com a riqueza da cultura popular, as grandes festividades religiosas – Círio de Nazaré, procissões, cortejos. Logo,

⁵Renato de Castro Borghi (Rio de Janeiro -1937) é ator e autor. Tido como um dos principais integrantes do *Teatro Oficina*. Vive desde a sua juventude na cidade de São Paulo. Participou da montagem de *A Incubadeira*, texto de José Celso Martinez Corrêa e direção de Amir Haddad. Segue no grupo e torna-se um dos sócios em 1961, onde desempenha ativo papel na condução dos rumos artísticos do empreendimento. Participa das seguintes montagens: *A Engrenagem*, de Jean-Paul Sartre, direção de José Celso e Augusto Boal, *Todo Anjo É Terrível*, de Ketti Frings, direção de Zé Celso e <<*Quatro Num Quarto*, de Valentin Kataev, direção de Maurice Vaneau, ambos produções do Oficina, em 1962. Seu primeiro grande sucesso surge no ano seguinte, como o Piotr, de *Pequenos Burgueses*, de Máximo Gorki, mais uma encenação de José Celso cheia de méritos, que lhe vale o Molière.>> Segue até 1972 junto ao Teatro Oficina realizando produções de grande sucesso, mas por discordâncias cênicas rompe com o grupo. (<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa109281/renato-borghi>, consultado em 21/10/2015).

⁶Teatro Oficina é um dos principais grupos de teatro do Brasil, com 57 anos de existência, ainda conta com a presença atuante de um os seus fundadores, José Celso Martinez. A partir de 1961, o grupo se profissionaliza e têm seus <<“anos dourados” até o fim da década de 60 quando foram encenadas obras que revolucionaram a moderna dramaturgia brasileira como “Pequenos Burgueses” de Gorki e “O Rei da Vela” de Oswald de Andrade, o exílio durante os anos de chumbo da ditadura militar, entre 1974 e 1979 trabalhando em Portugal, Moçambique, França e Inglaterra produzindo obras cinematográficas como o “25” que narra a libertação de país africano e “O Parto” sobre a Revolução dos Cravos. A partir da abertura lenta e gradual brasileira o grupo voltou a se reunir em São Paulo e durante dez anos trabalhou para levantar o novo teatro, (...) reaberto em 1993 inaugurando nova fase em que obras clássicas da dramaturgia mundial como “Hamlet” de Shakespeare e “Bacantes” de Eurípedes foram realizadas à moda de Óperas de Carnaval Eletrocandombláicas, modernos musicais brasileiros com elenco coral numeroso e banda ao vivo conquistando um público jovem em São Paulo e pelo Brasil.>> (http://www.teatrooficina.com.br/uzyna_uzona, consultado em 21/10/2015). Mais da história do grupo pode ser consultado em sua página virtual.

é convidado a realizar uma série de trabalhos para a *Escola de Teatro de Belém*. Porém, em 1965, o *Teatro Universitário Carioca* o convida para dirigir *O Coronel de Macambira*, de Joaquim Cardozo. Encantado com o Rio de Janeiro, Amir decide fixar residência na cidade.

Já imbuído pela cultura popular, é no Rio de Janeiro que Haddad virá a desenvolver sua linguagem teatral *atoral*.

Ana Carneiro (2008, p.2) define a linguagem *atoral* do grupo Tá Na Rua através da sua característica de <<“jogo aberto” do ator, pela “lúdica comicidade” e por sua extrema capacidade de “adequar” formas de atuação aos mais diversos espaços>>.

O primeiro contato que Haddad tem com os ritos carnavalescos cariocas se dá num ensaio de escola de samba. Lá, ele conhece uma nova forma de ensaiar,

<<Minha cabeça rodou, rodou e isso ficou eternamente em mim – até eu entender as coisas, (...), até eu romper com essa idéia, desmontar os conteúdos afetivos de dentro da gente, descobrir uma outra possibilidade, um afeto, um resgate de uma forma mais violenta, mais forte de expressão, de liberdade, esse resgate do popular dentro de cada um de nós, esses conteúdos amassados por uma ideologia que nunca vem à tona, que faz com que eu seja um ser humano só com um lado aparente. (...) Todas essas questões sobre o teatro, sobre o ator ficaram na minha cabeça – e essa coisa do ensaio batendo, batendo...>>(HADDAD *apud* TELLES; PEREIRA; LIGIÉRO, 2009, p. 208)

Então, em 1968, Amir Haddad monta *A Construção*⁷, de Altamar Pimentel, numa das salas do *Museu de Arte Moderna (MAM)*, no Rio de Janeiro. *A Comunidade*, grupo que encena o espetáculo de Pimentel, se auto subsidiava, tendo autonomia para trabalhar fora dos padrões empresariais de cultura.

<<É interessante falar nisso só porque é um *start*, um ponto de partida muito importante. Aí a gente começou a trabalhar realmente os coletivos; era uma

⁷Amir Haddad ganha seu primeiro Prêmio Molière de melhor direção.

alternativa para mim, eu trabalhava muito na UNIRIO, na Praia do Flamengo. Foi nessa época que o Zeca⁸ e eu nos conhecemos. Eu dirigia espetáculos profissionais. Nessa época, fiz um espetáculo com o Sérgio Britto, Fernanda Montenegro e Ítalo Rossi. Fazia ao mesmo tempo o mais tradicional e o menos tradicional; e a Comunidade era uma alternativa poderosa porque eu me sentia muito limitado fazendo os espetáculos que eu tinha que fazer para uma empresa profissional. Eles eram uma necessidade, e eu fazia da melhor maneira possível, gostava de fazer, mas havia limites que eu não conseguia ultrapassar. E essa insatisfação me incomodava muito. Minha satisfação só se recompunha quando eu estava trabalhando com um coletivo como a Comunidade: atores e diretores, professores, todos trabalhando em um nível de horizontalidade muito grande e, principalmente, num espaço aberto; a gente trabalhava em salas abertas que a gente organizava como quisesse – não se buscava a cena italiana.>> (HADDAD *apud* TELLES; PEREIRA; LIGIÉRO, 2009, pp.188-189)

A *Construção* foi pontapé para o trabalho de desconstrução teatral que viria a ser a marca de trabalho de Amir Haddad. Ao desmontar o texto, a estrutura teatral, Amir desmonta a idéia do teatro tradicional, desmonta o ator. O ator é livre para opinar na cena, se locomover. O ator passa a ser um ser pensante, tão responsável pela encenação quanto o diretor. Essa era a liberdade que, desde então, Amir propõe aos seus atores.

<<O crítico Yan Michalski destacou, na época, que apesar da ingenuidade do texto o espetáculo criava uma linguagem inovadora articulando “um comentário cênico ousado e desenfreada sobre as crenças míticas do povo nordestino”, apontando o grupo como “um dos mais importantes conjuntos de inovação cênica em atividade no rio.” Luiza Barreto Leite chamou a linguagem desenvolvida no espetáculo de “cinematográfica”>> (*apud* LIGIÉRO, 2015).

A inquietação do diretor buscava um espetáculo vivo, para tanto era necessário, atores igualmente vivos. Mas com a proclamação do *Ato*

⁸Refere-se a Zeca Ligiero.

*Institucional nº 5*⁹ pelo então presidente militar Costa e Silva, o trabalho com o grupo *A Comunidade* torna-se muito difícil até chegar ao fim desta proposta cênica.

Paralelamente às experimentações/descobertas teatrais de Haddad no Rio de Janeiro, em outras partes do mundo o fazer teatral também era repensado. O famoso maio de 1968, na França, atingiu profundamente também a prática teatral. O *Théâtre National de l'Odéon* foi tomado e ocupado pelos estudantes <<fazendo dele o símbolo da cultura burguesa>> (RYNGAERT, 1998, p.46). No decorrer daquele ano alguns encenadores procuravam romper com o estabelecido: Richard Schechner cria o *Environmental Theatre* (Teatro Ambientalista) que buscava uma participação mais ativa do público ao eliminar os espaços específicos de cada um; Peter Brook publicava o livro, *O Espaço Vazio*, questionando a possibilidade de novos métodos de preparação do ator e a relação com o espaço cênico; Jerzy Grotowsky apresentava *Akropolis, Living Theatre* encenou no *Festival de Avignon, Paradise Now*, o *Odin Teater* mostrou *Ferai*, todos tinham como característica uma forma de fazer teatro manifesto. A necessidade de se comunicar mais diretamente com o espectador ultrapassava a linguagem verbal, buscavam como nos lembra Ryngaert (p.47,1998) um certo <<“ponto artaudiano”>> que nem sempre tinha no texto a base das encenações, mas sim na estrutura cênica.

⁹<<Para legitimar o Golpe Militar desferido em março de 1964, os generais que permaneceram na presidência durante o período entre 1964 e 1969 se valeram de decretos para garantir direitos políticos inválidos pela Constituição vigente, conhecidos como **Atos Institucionais** (AI's).

Os AI's eram validados sem consulta popular ou legislativa, servindo como mecanismos para ampliação da censura e fortalecimento da autoridade dos militares. Desta forma, o equilíbrio dos poderes Judiciário e Legislativo se estreitava com a centralização do Poder Executivo, que ficava nas mãos da presidência. (...)

De todos os atos, o mais conhecido seria o **AI-5**, decretado em 13 de dezembro de 1968 pelo governo Arthur Costa e Silva, que impedia o direito dos presos políticos a recorrerem ao *habeas corpus* e exigia controle mais efetivo aos órgãos de imprensa e entretenimento, estabelecendo a censura prévia aos jornais, revistas, letras de música, peças de teatro e falas de cinema. Com o AI-5, a repressão se tornaria mais sangrenta e punitiva àqueles que manifestassem oposição ao Regime Militar, suscitando nos anos mais violentos do período, conhecido como '**anos de chumbo**'>> (<http://www.historiabrasileira.com/ditadura-militar/atos-institucionais/> consultado em 09/03/2015) (grifos do autor).

Entre os anos de 1970 e 1971, esteve no Brasil o grupo americano *Living Theatre*. A trupe foi convidada por Zé Celso Martinez e Renato Borghi, que viam nos “forasteiros” a ajuda necessária para o enfrentar a severidade do regime militar que o país se encontrava. Antes da partida para o Brasil, os integrantes do *Living Theatre* estudaram a forma tropical de falar português na América, assistiram a filmes do chamado *Cinema Novo* e leram alguns livros, dentre eles *Casa Grande & Senzala*, de Gilberto Freyre, que os contextualizava sobre a situação do povo brasileiro.

<<[A] viagem configura-se como uma missão revolucionária dotada de uma específica estratégia não violenta: uma campanha de guerrilha teatral que visava “saturar” o dispositivo sadomasoquista, isto é, torná-lo perceptível nas principais instituições de poder. Era preciso fazer com que o povo, anestesiado pelo fantasma da cordialidade, se reconhecesse no papel do escravo e sentisse, conscientemente, a dominação – o prazer masoquista de ser dominado e o prazer cruel de dominar e infligir dor – para compreendê-la. Ao modo de Artaud, a experiência da crueldade seria portal do conhecimento e da transformação, pois, ao modo de Brecht, somente assumindo outro ponto de vista é que a classe dominada aprenderia a não mais imitar a classe dominante. Permitindo essa troca de papéis, o teatro seria a arma, o “cavalo de madeira” que irrompe na cidade. “Acontece na realidade”, anuncia Beck a nova peça, que intitula de *A Grande Beleza*. “Precisamos ocupar uma área em algum lugar. Um enclave anárquico de milhares de pessoas. Temos que fazer de modo que todos os soldados desertem, todas as portas se abram, todas as pessoas possam comer e toda a matança termine. Este é o roteiro do único espetáculo que me interessa” (BECK, 1975, p. 237)>> (VANNUCCI, 2015, pp212-213).

O *Living Theatre* necessitava se sentir parte do contexto brasileiro, pois era desta forma que poderiam interceder com a sua arte na melhoria do contexto político/social. Logo a rua foi o lugar que melhor se encaixava com a proposta da trupe, que além de ficar <<mais livre>> da perseguição da censura do período, tinha a possibilidade de um diálogo mais aberto com o povo e não apenas com um extrato de uma classe social.

Com suas performances que teatralizavam a miséria da vida brasileira, o público reconhecia de imediato suas próprias vidas e a proposta do *Living*

Theatre ia sendo alcançada. Como relata Zeca Ligiéro sobre suas lembranças da passagem da trupe de Malina e Beck,

<<[e]m minha retrospectiva do Living Theater no Brasil eu considero a performance da Favela uma experiência interessante do teatro de guerrilha envolvendo elementos sintéticos e mensagens determinadas. Era uma performance ambientalista que incluía a participação do público em diferentes níveis - como observador, como performer e como material novato para os eventos. Devido à maneira que o grupo agia dentro de uma comunidade e aprendia sobre seus problemas específicos, ele criava uma peça dirigida àqueles problemas e, finalmente, representava-a para a comunidade; é difícil imaginar qualquer destas performances sendo transplantadas para um outro ambiente. Assim, estas performances devem ser vistas como eventos circulares com início e fim em si mesmas.>> (LIGIÉRO *apud* http://www.dopropriobolso.com.br/paginas_com.br/paginas_bolso/txt225.htm, consultado em 21/10/2015).

Porém a temporada do *Living Theatre* no Brasil ganhou repercussão nacional e internacional, não pelo seu trabalho artístico realizado nas comunidades pobres de São Paulo e Minas Gerais, mas pela impossibilidade de continuarem a exercerem o seu ofício, após uma denúncia anônima ao DOPS¹⁰. Os integrantes da trupe foram presos sob a justificativa de desenvolverem atividades subversivas e porte de drogas ilegais. Entretanto, o trabalho artístico e estético realizado pelo *Living Theatre* no país contribuiu para o desenvolvimento de outras propostas cênicas que questionavam o papel do teatro, a interação com o público, o exercício teatral de rua, o rompimento com a estrutura clássica teatral que era ensinada nas escolas.

Com o aumento da repressão militar, a perseguição aos artistas continua feroz, e no final de 1974, Amir Haddad é impedido de continuar as suas aulas dentro da *Escola de Teatro da FEFIERJ*¹¹, uma vez que a ala mais conservadora da escola se torna condescendente com a política de

¹⁰Departamento de Ordem e Política Social criado pelo governo brasileiro e utilizada no período do Estado Novo e posteriormente durante a Ditadura Militar para controlar movimentos políticos e sociais contrários ao regime vigente.

¹¹Federação das Escolas Federais Isoladas do Estado Do Rio de Janeiro, atual Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO.

então, servindo-se ao seu favor para retirar do quadro professores que não compactuavam com o regime ditatorial.

Impossibilitado de trabalhar, Amir decide passar um período fora do país¹². Ao retornar, junta-se a um grupo de ex-alunos do *Conservatório de Teatro* e ex-integrantes da *Comunidade* e monta o espetáculo *SOMMA ou Os melhores anos de nossas vidas*, onde buscava resolver questões relacionadas ao trabalho artístico coletivo. *SOMMA* era um mix de fragmentos de textos já trabalhados por Amir que possuía uma linguagem de estrutura totalmente aberta, o que era apresentado em um dia, poderia não aparecer no outro dia. Os atores e o público se misturavam no palco do *Teatro João Caetano*¹³, uma vez que a platéia do teatro era inutilizada para aquela encenação. Tudo estava exposto dentro da caixa cênica, os textos proibidos pela censura eram colados pelos espaços e tanto o público como os atores poderiam lê-los ou não, assim como vestirem os figurinos que eram disponíveis a todos.

<<A verdade é que Amir tinha rompido com as convenções do teatro ortodoxo e estava explodindo a cena. Inquieto, procurava constantemente a construção e a desconstrução da cena. Parecia não acreditar em um teatro feito dentro do teatro, mas ainda não havia descoberto a rua.>> (LIGIÉRO, 2015, p.17)

SOMMA foi um processo de cinco meses de ensaio e teve uma vida breve, apenas quinze apresentações antes da proibição da censura.

¹²Primeiro Haddad vai para Paris/FR e depois viaja por outros países da Europa e do continente africano.

¹³Inaugurado em 1813, o Teatro João Caetano é o mais tradicional e antigo teatro da cidade do Rio de Janeiro. Seu primeiro nome foi Real Theatro de São João, em homenagem ao Rei D. João VI. Depois, recebeu outros nomes, como Imperial Theatro São Pedro de Alcântara (em 1826 e em 1839) e Theatro Constitucional Fluminense, em 1831. Só em 1923 passou a ser conhecido pelo nome atual.

O Teatro João Caetano foi cenário de importantes acontecimentos históricos do país. Foi lá que assinaram a primeira constituição brasileira. E conhecido, também, pela diversidade dos espetáculos encenados em seu palco.

1.2. Grupo Tá Na Rua

1.2.1. Formação

O ano era 1980, um grupo de jovens se reúne com um querer em comum, praticar um ofício, o ofício de ser ator. Tudo já havia sido iniciado anos antes com a formação de dois grupos de trabalhos, distintos em sua prática, mas semelhantes em seu discurso.

O *Grupo de Niterói*¹⁴, coletivos de atores que convidaram Amir Haddad para ser seu coordenador e buscavam uma linguagem teatral diferente daquela que consideravam “oficial”. Desejavam quebrar com a herança teatral do realismo burguês do século XIX, romper com a quarta parede. Queriam uma outra arquitetura teatral, diferente do palco italiano, envolto com seus dogmas e pressupostos. E para tanto, foram levados a aprofundarem-se em estudos de outras áreas de conhecimentos, dentre eles os sociológicos e psicológicos. E Stanislavski e Reich começaram a fazer parte dos encontros deste grupo. Mas o viés político-social era o mote para o desenvolvimento artístico, visto que o país estava mergulhado em um sistema militar ditatorial.

O outro coletivo de trabalho era oriundo de uma oficina teatral que Haddad ministrou no recém-inaugurado *Teatro dos Quatro*¹⁵, na Zona Sul do Rio de Janeiro. Os jovens atores de classe média que viviam a repressão ditatorial estavam sedentos por ruptura do *status quo*. Junto com as idéias inovadoras de Amir Haddad adaptaram um texto de cordel¹⁶ e apresentam fora do palco do teatro, causando grande alvoroço nas galerias do *Shopping Center* da Gávea onde o texto acabou por ser apresentado.

¹⁴A formação do Grupo de Niterói tem sua raiz nos atores remanescentes do espetáculo *SOMMA ou Os melhores anos de nossas vidas*.

¹⁵Espaço freqüentado pela classe média e alta carioca. O teatro pertence a um complexo de quatro teatros dentro de um dos *Shoppings Centers* mais elitista da cidade.

¹⁶Literatura de Cordel é uma forma muito popular de literatura no nordeste brasileiro, onde o texto ritmado é escrito em prosa. O texto em questão era *A Revolta de São Jorge contra os invasores da Lua*, de Erotildes Miranda dos Santos.

Ao final do curso, alguns participantes sugeriram continuar os trabalhos sob orientação de Haddad e assim surge o *Têve Na Rua*. Este grupo teve como fundamento da sua pesquisa teatral a prática de espetáculos em espaços abertos e populares (praças, ruas, favelas, conjuntos habitacionais).

<<Porque nenhum de nós era popular! Alguns de nós vivíamos nos endereços mais sofisticados da cidade do Rio de Janeiro; freqüentavam faculdades... Éramos de classe média, brancos, universitários! Todo o processo que deslancháramos tinha, porém muito a ver com um sentido nosso de *rebelião contra o estabelecido* – sentimento que se fortalecia diante da realidade política que então vivenciávamos, em um país submetido a um governo ditatorial>> (HADDAD, 1999, pp. 2 -3)

Em março daquele ano, os dois grupos se reúnem para participar da *Semana do Teatro Alternativo*, realizado pelo *Teatro Cacilda Becker*. E como não poderia ser diferente, eles se unem e formam o grupo *Tá Na Rua*, uma vez que o desejo de ambos era continuar a explorar os espaços abertos.

<<As possibilidades de crescimento antevistas nas apresentações do “novo grupo” ressaltam a necessidade de consolidar o novo coletivo. Há diferenças básicas na formação dos dois grupos: o *Niterói tem um trabalho de anos, muito profundo, que torna visível uma abordagem mais madura, mais tranqüila e uma postura mais coletiva*, que se beneficia no contato com os aspectos prazerosos e alegres trazidos pelo TÁ NA RUA. Esse, por sua vez, tem muita *vivacidade, espontaneidade [...], mas necessita aprofundar seu questionamento sobre ator, grupo, linguagem*. Dar unidade a esse novo corpo de trabalho torna-se essencial.>> (CARNEIRO, 1998, p. 43) (grifos do autor)

1.2.2. Referências

A narrativa do surgimento do grupo *Tá Na Rua* serve para nos localizar no espaço-tempo em que este coletivo estava inserido. As discussões acerca do teatro eram vívidas para este grupo, que buscava sair da esterilidade, que a conjuntura política impunha, e repensar o teatro.

<<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 atuações no teatro empresarial, onde foi várias vezes premiado. 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>> (CARNEIRO, 1998, p. 222)

Junto ao grupo, essas inquietações afloram e se somam às questões sobre a <<dramaturgia, [o] espaço, [os] modos de produção>>(CARNEIRO, 1998, p. 222). Mas logo que saíram às ruas, depararam-se com o povo, mas como nos lembra Burke, era o *povo* antecessor da Idade Média, que ainda era sinônimo de <<todo mundo>>(BURKE *apud* CARNEIRO, 1998, p. 291).

Na rua, o público é passante, as pessoas não pagam o ingresso de teatro, estão nos seus movimentos diários de ir e vir. Se no meio do caminho existe alguma forma de expressão, são aguçados pela curiosidade e param para olhar, mas não possuem a obrigação de ficar, não existe na rua este contrato selado entre público e artistas. O público na rua é ativo, participante e inquieto, não é possível ignorá-lo.

A rua torna-se um espaço fértil para o grupo *Tá Na Rua* desenvolver a sua linguagem que tem sua base no jogo¹⁷ livre, no lúdico, na comicidade. Trabalhando com essas bases, o grupo tem carta branca para abordar qualquer assunto, em qualquer espaço. Como nos relembra Carneiro (1998, p.6) ao citar Bakhtin, <<a visão do cômico do mundo dá ao homem a possibilidade de, pelo riso, vencer o terror, transformando tudo que o inspira em espantalhos cômicos, em bobagem alegre>>.

Aliados às ressonâncias ancestrais da cultura popular, o trabalho do grupo ganha força ao entender que o *popular* é uma forma de “*transgressão*”, <<o rebelde que existe em todos nós>> (BURKE, 1995, p.13), não pertencente apenas um grupo social. Zumthor (*apud* CARNEIRO, 1998, p. 9) nos fala que o <<popular anterior ao século XV, refere-se a tudo que

¹⁷<<Na filosofia indiana, o jogo é a base primária da existência>> (SCHECHNER, 2012, p. 93). Acreditamos que ao conjugar com as variações de *ludus* – lúdico, ilusão, desilusão, ridículo, etc. chegamos mais perto do jogo proposto pelo grupo *Tá Na Rua*.

depende de um horizonte comum a todos>> e é nesta busca da comunhão com o público que o *Tá Na Rua* foi trabalhar. Com o caráter “religioso” do teatro, *religioso* no sentido mais profundo de sua raiz semântica, *religio*, *reliare*, *religare*, buscava ligar, atar, o *teatro popular*, os atores e seu público. Este público que reconhece a representação como *brincadeira*, *jogo*, que se deixa ser provocado e que provoca, assistindo de pé; o seu compromisso é com a diversão e com o lúdico.

<<Durante anos nós estivéramos na luta contra o estabelecido, insatisfeitos, sem uma proposta para substituir. Durante anos ficáramos mudos; não falávamos língua alguma. Quando desmontamos o estabelecido dentro de nós, começaram a aparecer outras possibilidades: surgiu um teatro que reconhecíamos como *popular*. Como no Carnaval, quando o rei momo está reinando e tudo que é estabelecido é abandonado e reina a desordem, ao sairmos para a rua encontramos o outro lado; viramos o teatro de cabeça para baixo, como um saltimbanco – o símbolo de nosso grupo, o *Tá na Rua*.>> (HADDAD *apud* TRINDADE; TURLE, 2008, p. 221)

O trabalho com as raízes culturais brasileiras foi fundamental para o desenvolvimento da linguagem *atoral* do grupo, ao *religare* com as religiões afro-brasileiras¹⁸, o carnaval¹⁹, as manifestações populares – o bumba-meu-boi, mamulengo, dentre outras –, herança dos laços positivos <<pertinentes à cultura européia da época dos descobrimentos e que constituem signos relevantes da medievalidade ainda presente na região do Nordeste>> do Brasil (VASSALLO *apud* CARNEIRO, 1998, p.144). O *Tá Na Rua* descobre qual o teatro que será possível e embarca no desenvolvimento do seu trabalho com a percepção de que o teatro é a arte da comunhão que estabelece a reintegração do homem consigo mesmo; com o mundo que habita. O sentimento de que o ator é pertencente à comunidade, logo a sua arte não pode ser desvinculada à atividade política.

¹⁸Nomeadamente o Candomblé e a Umbanda. O grupo *Tá Na Rua* faz um paralelo com os seguintes termos cunhados das religiões afro: *manifestação*, *campono*, *gira*...

¹⁹Carnaval aqui, não entendido como o que temos hoje e sim, do antigo carnaval de rua, do bloco dos sujeitos, dos brincantes livres.

1.2.3. Percurso

Ao caminhar em direção ao resgate da história do teatro, do *teatro popular*, o *Tá Na Rua* esbarra na *commedia dell'arte*, nos festejos carnavalescos medievais, nos mimos, bufões e histriões, na comédia clássica e suas intrigas, no grotesco, na corporalidade dos seus atores e personagens-tipo, no uso de temas do cotidiano.

Textos de cordéis, letras de músicas, piadas, tudo vira material de trabalho para as improvisações. Textos clássicos, modernos e contemporâneos, também serviram de inspiração para este grupo, como *A Vida de Galileu*, de Bertolt Brecht e *A Tragédia do Rei Ricardo III*, de William Shakespeare. O treino dos atores passa, então, a se transformar em espetáculo, como narra Haddad: <<[o] nosso ator, no primeiro dia de treinamento, já entra num espetáculo.>> (HADDAD *apud* LIGIÉRO; et al., 2009, p. 204). Ao tornar-se ensaios abertos, as oficinas de preparação de seus atores ganham a conotação de oficinas-espetáculos e fazer parte da idéia de constante movimento que o grupo pesquisa em sua prática de trabalho.

O *Tá Na Rua* passa por esses caminhos para chegar ao desenvolvimento do seu teatro, da sua linguagem *atoral*, que mescla desde a primeira manifestação artística que se tem relatos na história da humanidade até a possibilidade de manifestação artística que está por vir; renegando a história recente dos trezentos anos da ascensão da burguesia protestante que distanciou o fazer teatral de seu público. O grupo <<trabalha no presente para um outro futuro>> como gosta de nos lembrar Haddad (1999).

Porém, o grupo buscava seu próprio caminho. As referências utilizadas serviram para a descoberta de um discurso teatral próprio, que convergiram numa linguagem mais livre e despojada, característica esta, que possibilitava uma outra relação com o público. Logo, os seus embates éticos, estéticos e pedagógicos começaram a fervilhar.

Então, na década de 1990 o grupo começa a trabalhar com grandes coletivos, um misto de atores e não-atores²⁰, o que foi chamado por Haddad de <<[l]iturgias [c]arnavalizadas – liturgia, derivada de lêiton (povo ou público) e érgon (ação, obra), termos gregos que juntos deram origem a leitouguía (liturgia): uma obra pública, uma ação em favor do povo>> (BECKHÄUSER *apud* MOREIRA, 2007, p.38), que segundo o mesmo é uma obra pública realizada por particulares, logo o seu teatro é realizado sob esta óptica, <<o teatro é uma liturgia. É uma arte pública feita por particulares. (...) É um exercício de cidadania. Convivência urbana>> (HADDAD *apud* <https://www.youtube.com/watch?v=1Vk-3KSU46Y>, consultado em 17/10/2015)

Este desdobramento do trabalho tinha o caráter de grandes celebrações coletivas,

<<de conteúdo geralmente ligado a festas de cunho religioso ou datas cívicas, encenadas conforme a organização das manifestações populares, principalmente danças dramáticas (maracatu, folia de reis, desfiles carnavalescos) e procissões católicas (Círio de Nazaré, Nossa Senhora dos Navegantes, Procissão do Senhor Morto)>>. (*ibidem*, p.38)

Essas práticas foram realizadas por diversas regiões do Brasil e seus desdobramentos contribuíram para reflexão da importância de incorporar as manifestações da cultura popular brasileira nas suas pesquisas teatrais. Para Haddad (*apud* TRINDADE; TURLE, 2008, p. 223) <<o mundo inteiro está no espetáculo, não só um pedaço do mundo e neste sentido consegue identificar seu trabalho com o teatro de Shakespeare, com o teatro espanhol, com as procissões de Sevilha>>.

Outro caminho trilhado foram os ritos religiosos afro-brasileiros que emprestaram à linguagem teatral do grupo *Tá Na Rua* algumas de suas nomenclaturas, tais como *gira* – ao referirem-se à roda, espaço de encenação –, *cambono* – ao que tange o ator que disponibiliza um melhor figurino para outro ator realizar a cena, *ogan* – que faz um duo com a palavra

²⁰Não-atores são entendidos como pessoas que não têm pretensões de serem atores, mas que se dispõem a participar de eventos artísticos.

disc-jockey referindo-se ao responsável pelas músicas dos espetáculos e/ou oficinas, a noção de *manifestação/ incorporação* – o ator não incorpora a personagem, ele *manifesta*, apresenta a personagem.

Neste sentido o trabalho do *Tá Na Rua* se aproximava às pesquisas de Brecht e sua proposta de distanciamento²¹ para seus atores, uma vez que, ambos <<apresentava[m] uma realidade, ao invés de representá-la>> (HADDAD *apud* TRINDADE; TURLE, 2008, p.220).

O teatro épico que Brecht queria encontrava no exercício narrativo uma forma de aproximar o espectador da encenação, despertando-lhe o interesse em expressar opiniões acerca do que lhe era apresentado. Os atores através do efeito de distanciamento conseguiam tornar susceptível de ser reconhecido, o que antes, o espectador estava alheio. Brecht (1957) argumenta que o teatro como nos era – e na grande maioria das vezes é – dado apresenta a estrutura da sociedade como algo que não pode ser modificado. Não é possível esquecer que o teatro, tal qual, como se apresenta hoje, é filho da ascensão da burguesia e não se furta a representar esta classe que ainda é dominante.

<<Necessitamos de um teatro que não nos proporcione somente as sensações, as idéias e os impulsos que são permitidos pelos respectivos contexto histórico das relações humanas (o contexto em que as ações se realizam), mas sim que empreguem e suscitem pensamentos e sentimentos que desempenhem um papel na modificação desse contexto>> (BRECHT, 1957, p. 182)

É preciso mostrar a realidade de forma clara e crítica, para que quem assista seja capaz de reconhecê-la e consiga compreender que a mesma é tangível à mudança.

²¹<<O distanciamento é “um procedimento que permite descrever os processos representados como processos bizarros” (1972, p.353). “O efeito de distanciamento transforma a atitude aprovadora de espectador, baseada na identificação, numa atitude crítica. [...] Uma imagem distanciada é uma imagem feita de tal modo que se reconheça o objeto, porém que, ao mesmo tempo, este tenha um jeito estranho” (Pequeno Organon Para O Teatro, 1963, § 42)

Para BRECHT, o distanciamento [cuja tradução etimologicamente mais precisa para português será estranhamento] não é apenas um ato estético, mas sim, político.>> (PAVIS, 2008, p. 106)

<<Brecht, ao criar uma linguagem sem um método definido, retomou o épico e, para atingi-lo, necessitava do ator distanciado, crítico, com opinião sobre os acontecimentos. O dramaturgo alemão elaborou um estilo teatral que se preocupou em estabelecer uma relação de diálogo com seu público.>> (GALVÃO, 2012, p.32)

E não somente, muitos dos termos utilizados nas oficinas – distanciamento, épico, ideológico, narrativo – encontram em Brecht um ponto de partida que se desenvolve na realidade cultural que o grupo está inserido.

<<É para essa direção de teatro épico que vai a linguagem do *Tá na Rua*, procurando sempre dramatizações e mecanismos que permitam distanciar o ator da personagem e evitar as perspectivas cênicas realistas>>(GALVÃO, 2012, p.32)

1.2.4. Percepção de linguagem

O grupo *Tá Na Rua* investiu massivamente em uma linguagem que buscava reencontrar o teatro, re-estabelecer a ligação desta arte com o seu público, um outro teatro, no qual a <<ação é conduzida ao seu acabamento por corpos em movimento frente a corpos vivos>> (RANCIÈRE, 2010, p. 10). Ao romper com a quarta parede existente entre os atores e o público, o grupo propõe um diálogo mais sincero com o seus interlocutores.

<<Quando a gente saiu [...] do palco e foi para a rua, foi [ao] encontro do espectador, a gente foi resolver a questão da verticalidade e da horizontalidade. [...] a gente desceu porque não queria ficar daquele tamanho; a gente queria dar uma medida humana do ator, para o espectador. [...] A gente queria ter este encontro e, de repente, esse ser humano que está aqui, igual a ele também, começar a representar, olho no olho, sem medo de perder a concentração, com um nível de horizontalidade muito grande.

... e a verticalidade possível é a que vai nascer do encontro de nós todos aqui. Porque isso leva para o alto. Porque estamos aqui numa relação verdadeira; não há truques; não há sedução. Apenas um ser humano voluntário se

expondo de corpo e alma diante de outro. E isso eleva; isso cria um centro, uma elevação maior>>(HADDAD *apud* CARNEIRO, 1998, pp. 141-142)²².

Estas palavras de Amir Haddad vão ao encontro com as de Jacques Rancière (2010), que nos diz que será preciso um teatro sem espectadores, no qual todos aprendam – quem o faz e quem assiste –, e que as imagens sedutoras que o espectadores vêem não podem os tornar voyeurs passivos. Todos precisam ser participantes ativos.

A relação ator/público para o *Tá Na Rua* se desenvolve nesta troca constante com seu espectador; que é proporcionada, exatamente, pela forma como os espetáculos são apresentados. A utilização do espaço aberto das ruas e praças e a escolha da roda como espaço de encenação coloca o ator e o público em contato direto, sem a proteção da arquitetura teatral, o nível de horizontalidade aumenta, mas isto por si só não garante a sua efetivação. Para que seja real esta horizontalidade, a linguagem precisa propiciar aos atores uma representação mais <<*des-armada*, sem impositões>> (CARNEIRO, 1998, p.141) (grifos da autora), a relação é a mais informal e direta possível. O público é convidado a participar, intervir, opinar, propor ou simplesmente assistir a tudo com um olhar cúmplice ou não. Para tanto, o ator precisa estar distanciado, crítico, ele precisa acompanhar os acontecimentos com clareza de opinião.

<<Como toda linguagem, existe em sua relação com o outro: pertence a ambos>>. Essas palavras de Boal²³ (2009, p. 65) servem para auxiliar a

²²Haddad. In: *Festival Teatro D'Outras Terras* (1993)

“O *Festival Teatro D'Outras Terras*, organizado pelo *Grupo Oikoveva*, realizou-se ao longo do ano de 1993, em Petrópolis (Rio de Janeiro), em diversos módulos. A participação do grupo TÁ NA RUA ocorreu no segundo módulo do festival, realizado de 24 a 27 jun. 1993. Além da apresentação do grupo com o espetáculo *FEBEAPÁ* – Sérgio Porto Revisitado, foi realizada uma oficina, orientada por Amir Haddad. No Encontro – momento de exposição de exposição, feita por Amir Haddad, sobre o trabalho do grupo – o encaminhamento das questões foi realizado por Márcio Libar, diretor do *Grupo Teatro de Anônimo*.” (CARNEIRO, 1998, p. 141) (grifos do autor)

²³Augusto Boal fundador da Pedagogia do Teatro do Oprimido e contemporâneo de Amir Haddad. No Rio de Janeiro suas sedes artísticas são vizinhas. Ambos lutaram juntos pela manutenção do corredor cultural da Lapa/ Rio de Janeiro.

discussão sobre o empoderamento²⁴ da linguagem teatral, que neste caso, é a do grupo *Tá Na Rua*.

Muito utilizada nas ciências sociais, a palavra empoderamento é utilizada como definição do ato de tomar consciência, mas uma consciência individual e coletiva do exercício de uma ação. Ela designa uma tomada de atitude, um resgate ao direito de exercitar a cidadania plena.

<<A arte é forma de conhecer, e é conhecimento, subjetivo, sensorial, não científico. (...) nos remete a nós mesmos>>. (BOAL, 2009, p. 111) Dito isto, Boal dialoga com o pensamento inserido nas oficinas do grupo *Tá Na Rua*.

A linguagem que este coletivo artístico exerce percebe que, para atingir a qualidade que almejam, precisam, antes de mais nada, ter pessoas que participem da elaboração artística-pedagógica-social do trabalho. O fazer teatral é concebido neste tripé que possibilita o ser humano se desenvolver não só enquanto artista, mas antes de tudo, enquanto cidadão.

<<O ator, ser humano, tem que se preparar para a tarefa de representar a si mesmo. Ele não representa o que sente, mas sente o que representa. Por isso, é preciso que todas as suas potencialidades de ser humano sejam desenvolvidas. Não podemos afinar o *instrumento ator* só em suas cordas vocais, porque ele vibra por inteiro.

Não podemos desenvolver só o seu físico, porque suas emoções não se separam de seu corpo, seu instrumento de expressão. Suas sensações, emoções, percepções, serão mais profundas, quanto mais ele for visto como pessoa inteira e viva, cujo crescimento como ator está definitivamente ligado ao seu crescimento pessoal.>> (HADDAD *apud* TRINDADE; TURLE, 2008, pp. 103-104) (grifos do autor)

Entende-se que o ator ao se perceber enquanto ser humano amplia o seu nível de entendimento sobre a arte que pratica, logo, amplia suas habilidades de execução do fazer teatral. O empoderamento do trabalho coincide com a emancipação do seu indivíduo. O trabalho não ocorre em

²⁴A palavra deriva do inglês empowerment.

cima de formas pré-estabelecidas, ele se dá na construção de conteúdos que são vividos. Esses conteúdos ganham expressão e estão aptos a serem transformados, mudados.

<<[É] um caminho próprio que o grupo tenta seguir; um caminho que passa por discussões envolvendo a possibilidade de um trabalho de ator *que não se [desenvolva] segundo uma tradição técnica que pertence à história da interpretação* (Meiches e Fernandes, 1988, p.112) que utilize “outra maneira para alcançar seus propósitos, *uma maneira que não [crie] impasses e exigências superlativas para que se alcance um resultado [...] uma técnica diferente, que [opere] um despojamento, um relaxamento do ator* (Meiches e Fernandes, 1988, p. 114).>> (CARNEIRO, 1998, p.166) (grifos da autora)

A linguagem passa a ser o principal mecanismo desta prática teatral. Se antes, este coletivo só queria botar em xeque os seus conhecimentos enquanto artistas, a pesquisa teatral os levou além.

O espaço das oficinas teatrais, que mesclam atores e não-atores, enriqueceu a discussão que enquanto seres humanos temos <<capacidade expressiva, lúdica e inteligente>> (HADDAD *apud* TRINDADE; TURLE, 2008, p.130).

Frente a essas questões o empoderamento que a linguagem proporciona não é somente artístico, ele é ideológico. Fazendo um paralelo com Bertolt Brecht,

<<[n]um teatro deste tipo, o espectador [e o ator] tem a possibilidade de se formar[em] a si próprio[s] da maneira mais simples, pois a forma mais simples de existência é a que a arte nos proporciona.>> (1957, p. 214) (Grifos Nossos)

1.2.5. Rua e o espaço da ação teatral

<<A rua tem uma função sociológica definida. (...) Pelas relações que estabelece, ela dilui as individualidades, permitindo o fortalecimento do coletivo e transformando o homem em cidadão comum (...). Com imenso cadinho social, ela é o espaço onde se amalgamam as experiências

socializadoras de um povo; onde acontecem, mais intensamente, as transformações.>> (CARNEIRO, 1998, p. 24)

Trabalhar nas ruas da cidade do Rio de Janeiro surge quase como uma brincadeira para este grupo de atores. A ideia era experimentar livremente as suas capacidades artísticas, criar diálogo com seus espectadores, torná-los cúmplices das suas peripécias.

Quando este grupo teatral resolve ir para à rua, não possuía nada elaborado para apresentar ao público. Desejam pesquisar o espaço da rua e tinham em seu poder instrumentos musicais que eram puxados pela batida do tambor, alguns trapos coloridos de roupa e a trouxa de figurinos e adereços – elementos que os possibilitaram brincar com o lúdico que existe em cada pessoa.

<<Quando, em 1980, saímos para a rua, não tínhamos nenhuma intenção messiânica ou evangélica; não fomos salvar ninguém. Fomos nos salvar. Tampouco pretendíamos levar cultura para o povo. Fomos para a rua dar continuidade às nossas investigações sobre o espaço – e tivemos muitas informações sobre coisas de espaço.>> (HADDAD *apud* TRINDADE; TURLE, 2008, p. 220)

A questão do espaço para este trabalho se mostrou crucial. Como um grupo de atores poderia se apresentar nas ruas e manter seu público com tantas outras informações que os cercavam – trânsito de carros e pessoas, vendedores ambulantes, lojas com suas vitrines atraentes e assim vai...? O principal que deveriam saber era como se colocarem perante o público que os assistiria.

Descobriram na roda, esta forma de organização em círculo, a delimitação do seu espaço de trabalho. Ao rodarem e dançarem com suas músicas, o grupo criava a atmosfera necessária para a encenação teatral e já convocava o público a participar na formação da roda em torno dos atores.

Desta forma,

<<[a] formação da *roda* reflete-se no desenvolvimento do espetáculo, donde a necessidade de esse espaço ser *construído* da melhor forma possível. Se ela

ficar pequena, diminui a área de representação, dificulta o trabalho do ator. Pode acontecer também de o círculo não se completar: a *roda* fica esgarçada, rompe-se, e a energia se esvai; sem a circulação das energias, o espetáculo tende a ficar frontal, o que modifica toda a sua estrutura, fato que obriga os atores a tentarem reverter esse quadro, procurando refazer a *roda*>> (CARNEIRO, 1998, p. 128) (grifos da autora)

A percepção da importância da roda para o trabalho contribui para desenvolver um pensamento acerca do espaço de representação, espaço este que possibilita a comunhão entre público e atores deixando ambos mais livres para se locomoverem; ao instaurar um sentimento de comunhão em ambas as partes.

Amir Haddad nos fala desta outra revelação que a rua traz para o centro do embate do desenvolvimento de sua linguagem:

<<a revelação maior foi trabalhar para um público que desconhecíamos, sobre o qual não sabíamos nada. Foi o contato com uma platéia heterogênea – o povo, na sua concepção mais imediata – que nos obrigou a nos *desarmarmos*, a rever nossas atitudes, nossos conceitos, nosso modelo de ator, nossa comunicação com o espectador. E a partir daí, a repensar a dramaturgia, a repensar todo o teatro e a chegarmos ao que poderíamos definir como uma linguagem *popular*, como em Shakespeare, em Molière, os gregos. A saída para a rua nos levou ao encontro das origens do teatro, do que pensávamos e sentimos ter existido antes da captação da linguagem teatral pela burguesia, no início do tempo moderno – período em que se instalou a hegemonia da razão, rompendo (mais nitidamente, ao menos) o equilíbrio corpo/mente e em que a fala passou a ter mais força. Caminhamos assim, em direção ao resgate de uma história do teatro que não é contada nos manuais: a do *teatro popular*, em direção ao resgate do *popular* que existe em cada um de nós. Porque nenhum de nós era popular!>> (HADDAD *apud* TRINDADE; TURLE, 2008, pp. 220-221) (grifos do autor)

Apesar de ser diferente o impulso que leva o grupo de Amir Haddad para as ruas da cidade, a essência era similar à proposta que o Living Theatre havia trabalhado nas ruas de São Paulo e Minas Gerais anos antes. A contribuição singular que o grupo de Malina e Beck proporcionou para o

desenvolvimento do teatro brasileiro se fez mais vívido entre os grupos de caráter mais anárquicos. <<O teatro vai às ruas, a rua irrompe no teatro>> (VANNUCCI, 2015, p.206), o teatro precisava romper as barreiras ideológicas e descobrir o espectador. Com a conseqüente perda das referências ideológicas, daquele período, a busca pela liberdade se torna incessante no campo teatral. Segundo Tytell (*apud* VANNUCCI, 2015, p. 206), <<[o] teatro está nas ruas. As ruas pertencem ao povo. Liberte o teatro. Liberte a rua. Comece!>>. A esperança desses teatrólogos repousava sobre a ideia que só na rua o teatro encontraria sua verdadeira libertação. Aliados ao espectador, ouvindo os seus clamores, o teatro poderia voltar a ser um ato público.

O encontro do grupo de Amir Haddad com esses espaços não-convencionais se dava pela <<cultura alegre, brincalhona, galhofeira, crítica>> (CARNEIRO, 1998, p. 118) que as ruas e praças lhes ofereciam na troca artistas-espectadores. A informalidade desta relação abriu espaço para participação do público dentro dos espetáculos do *Tá Na Rua*, seja comentando determinada situação da cena, seja integrando mesmo com uma parte do espetáculo.

Assim, o grupo criava no fazer do seu exercício teatral os seus mecanismos de interpretação, seu jogo. Desenvolvia na experimentação a prática da sua linguagem e levava seus embates para a discussão coletiva.

2. Oficinas teatrais do grupo *Tá Na Rua*

As oficinas surgiram como uma demanda das apresentações de rua, tida como um espaço de transmissão do conhecimento para atores e não-atores, torna-se o espaço singular para o treinamento dos atores do grupo. A rua demandava dos atores vivacidade, amplitude dos gestos, ocupação do espaço de trabalho, extroversão, corpo solto, livre de qualquer tipo de armas e subterfúgios, entendimento do espaço físico que ocupa o corpo e sua projeção, o alcance de sua energia. Buscava eliminar o <<lapso de tempo entre impulso interior e reação exterior, a erradicação de bloqueios>> (GROTOWSKI, 1992, pp.14-15).

As oficinas são compreendidas como

<<um espaço de desenvolvimento do processo intuitivo de seus participantes, levados a experimentar e conquistar sua capacidade criadora, em profundo caminho de libertação de sua expressividade e a compreender que a expressão é o sentimento colocado, trabalhado e, por isso, é revolucionária, transformadora, e os torna capazes de expressar, por intermédio de seus corpos, seu entendimento sobre o mundo.>> (CARNEIRO, 1998, pp. 64-65).

É o trabalho dos níveis físicos, intelectuais e intuitivos que possibilita a apreensão de um novo saber, pois ocorre o alargamento dos canais da intuição e a liberação da espontaneidade.

Os participantes são colocados em xeque sem nenhuma explicação do como fazer. As oficinas são os espaços onde o ser humano tem a <<possibilidade de ir ao encontro de si mesmo, de sua expressão, de sua felicidade, plenitude, liberdade, fertilidade [...] não é um privilégio do artista, é de qualquer ser humano>>²⁵. Esta noção se desenvolve com o intercâmbio entre os diversos participantes das oficinas.

O espaço aberto, para o treino dos atores do *Tá Na Rua*, torna-se o campo fértil onde o discurso é criado e a linguagem se desenvolve. A participação de terceiros, atores ou não, possibilita horizontalizar o discurso,

²⁵ Excertos do Manifesto-Ação do grupo *Tá Na Rua*.

<<o outro é um artista, porque é um homem, e que representar é algo universal>> (CARNEIRO, 1998, p. 67).

As oficinas ocorrem em espaços amplos e contam com alguns estímulos, tais como: figurinos, máscaras, adereços e panos expostos ao desejo de cada um. Como não há uma prévia orientação do seu desenvolvimento, a música entra para quebrar a barreira de qualquer constrangimento que possa surgir. Os corpos ficam leves para se expressarem, o terreno é fértil para a capacidade criadora e lúdica da brincadeira teatral. Não há sequer qualquer compromisso com o pré-estabelecido, o que há é a organização dos afetos que ficam disponíveis para serem acessados com sagacidade e destreza por parte dos participantes em *des-envolvimento*. A música no primeiro momento traz consigo a dança e ambas se comunicam sem necessariamente precisarem de palavras. O que ocorre, então, é a *despressurização*, termo utilizado por Haddad para clarificar a proposta da oficina, segundo Jussara Trindade Moreira²⁶,

<<a denominação “Oficina de Despressurização” teria sido criada por Amir Haddad ainda nos primórdios do grupo T[á] N[a] R[ua] [...] essas oficinas assemelhavam-se a uma câmara de descompressão, cujo efeito modificava o estado interno dos participantes à medida que estes chegavam e começavam a brincar, jogar e improvisar, eliminando gradativamente as pressões sociais internalizadas que traziam do cotidiano>> (2014, p.160).

Já Espenak, citado por Mary Rider Toombs (*apud* CARNEIRO, 1998, p. 76), usa o termo *termostato emocional* –, que seria o descarrego das tensões cotidianas proporcionado pela música e dança, limpando o ambiente e os corpos dos participantes para o estado de teatro aparecer e fluir com o jogo de improvisação.

A oficina é o campo de futebol no qual os jogadores treinam as suas táticas, se experienciam. <<Assim, o ator aprende a jogar com o outro, a se olhar, se ver, se tocar, pra não ficar mais alheio a isso>> (HADDAD *apud*

²⁶ Jussara Trindade Moreira é uma das autoras que está inserida na bibliografia utilizada, ora será grifada por TRINDADE, ora por MOREIRA. Pois a autora começa assinando seus primeiros textos como TRINDADE e mais a tarde passa a assinar por MOREIRA.

TELLES; PEREIRA; LIGIÉRO, 2009, p. 204). O jogo ocorre por um processo que podemos chamar de *consciência cinestésica*, que como bem nos lembra Patrice Pavis,

<<A kinestesia (ou cinestesia) é a percepção consciente da posição ou dos movimentos e de seu próprio corpo (...), permite apreciar o movimento corporal graças a um “sentido muscular que regula as múltiplas nuances de força e de velocidade dos movimentos corporais de uma maneira adequada às emoções inspiradoras desses movimentos, de modo a assegurar ao mecanismo do organismo humano a possibilidade de estilizar essas emoções (...)”>> (2008, pp. 225-226).

É a partir desta percepção, fundida com a possibilidade de alargamentos dos sentimentos, que capacita o surgimento de um ator consciente do jogo, presente, que não antecipa a jogada, pois está com o corpo e a mente em equilíbrio vivenciando cada instante, o aqui e agora, como também já buscava Grotowski (1992).

Jerzy Grotowski no seu livro, *Em Busca de um Teatro Pobre*, fala da sua busca por um ator vivo em cena que através de suas capacidades expressivo-criativas poderia atingir este nível de entendimento. O teatro de Grotowski não era um palco de ilusionismo cênico que distrai o público com seus ricos cenários, figurinos e acessórios; o ator que ele buscava deveria ser capaz de preencher o espaço cênico com sua potência artística, quase que em um processo de ritualização da encenação. E é neste ponto, que encontra-se o contato com o trabalho que Haddad desenvolve em seu grupo. Em ambos o teatro é um ritual de oferenda do ator em sacrifício pela sua arte.

Assim sendo, os participantes das oficinas teatrais do *Tá Na Rua* ficam expostos a estímulos para desenvolver essas capacidades expressivo-criativas, sendo o mais forte deles o musical que adentra o inconsciente e libera o corpo para a livre expressão. A música proporciona um tempo-ritmo ao se relacionar com o movimento. Atua sobre a memória afetiva e estimula a imagética, estabelecendo uma íntima ligação entre o interior e o exterior, expressão e afeto.

A memória coletiva também é exposta conforme as músicas que são utilizadas: valsas, serestas, ritmos brasileiros diversos e músicas americanas de filmes, italianas – tarantelas, circos. Tudo que converge para abrir os canais de percepção e fluidez que sugira climas, imagens e até cenas inteiras são bem-vindas ao trabalho das oficinas. Surgem desfiles, cortejos, números e paradas circenses, as narrativas das músicas viram cenas dramáticas.

A liberdade proposta permite aos participantes serem capazes de, através do lúdico, criar, reinventar e fluir com o teatro. O teatro amplia suas possibilidades de expressão, ganha espaço e cresce no seu entendimento enquanto a arte do contato e comunicação com o outro.

Mas o ganho do trabalho se dá no final, quando é avaliado o dia de atividade. Ao final de cada oficina se reserva cerca de uma hora, uma hora e meia, para se discutir a prática das aulas. Este é o momento em que ocorre o entendimento e que clareia o pensamentos acerca do que foi feito. Uma cena em que tudo ocorreu bem, mas que se perdeu o final; ou o contrário, uma cena em que tudo ia bem, mas alguém entra no fim e atravessa o afeto do que estava acontecendo; ou mesmo uma música que entra errada e os participantes não conseguem digerir, o equivoco está aonde? Nos atores que não souberam *replaquear* ou no *disc-jockey*²⁷ que errou na leitura do que estava acontecendo? É na avaliação que ocorre o entendimento do trabalho, é o espaço em que todos podem falar e dizer o que fizeram. Geralmente esta avaliação é comandada por Amir Haddad, que assume o papel de coordenador/orientador, que assiste a tudo e porventura adentra em algumas cenas. Nas avaliações é o discurso que é desenvolvido, há empoderamento do trabalho, fortalecimento do coletivo. A linguagem é desenvolvida em seu estado pleno de exercício da cidadania.

Os participantes são convidados a opinar, não serem simples executores, a formação dos atores do *Tá Na Rua* passa pela formação do indivíduo inserido em uma coletividade que exerce a sua cidadania plena de direito. O exercício é de cidadania.

²⁷A figura do disc-jockey será abordada adiante.

Desta forma observa-se que, graças à multiplicidade do seu trabalho, a linguagem do grupo *Tá Na Rua* é de fato única, sendo o seu desenvolvimento contínuo; difícil de ater em uma fórmula de execução.

2.1. Elementos básicos

2.1.1. Estrutura física

A *Casa do Tá Na Rua* fica localizada na Lapa, no Centro Histórico do Rio de Janeiro, Brasil, bairro tradicionalmente conhecido como berço da boêmia carioca. A *Casa* é, na verdade, um casarão de dois andares situado na Rua Mem de Sá, 35. E foi cedido por comodato ao grupo pelo Governo do Estado do Rio de Janeiro²⁸ em 1992, dentro do projeto de revitalização do Centro Histórico da cidade.

Inserida no plano de criação de corredores culturais, esta *Casa* pertence a um conjunto de cinco casas geminadas que ficaram sob a responsabilidade de cinco grupos – *Centro de Teatro do Oprimido (CTO-Rio)*, que foi coordenado por Augusto Boal até seu falecimento (2009) e atualmente possui uma equipe coordenadora; *Casa de Cultura Hombu*; *Casa do Tá Na Rua*, coordenada por Amir Haddad; *Federação de Blocos Afro e Afoxés do Rio de Janeiro (FEBARJ)*; *Casa Brasil-Nigéria*. Essas casas foram distribuídas utilizando o critério de grupos culturais que já desempenhavam atividades na região por mais de dez anos.

<<O *Tá Na Rua* (...) foi o primeiro a se instalar ali. Durante anos ocupáramos um sobrado na Rua do Rezende (...). Amávamos a Lapa, o Rio de Janeiro, seu centro, e de maneira nenhuma queríamos sair desta região. (...) Queríamos a Lapa, fosse como fosse. A memória, o clima, a tradição, o romantismo desta cidade com tanta história e sem memória era a inspiração para o nosso trabalho (...). As casas foram entregues em ruínas. Mas para o *Tá Na Rua*,

²⁸ O projeto elaborado por Licko Turlle foi abarcado pelo então Vice-Governador do Estado do RJ, Nilo Batista, e depois com a saída de Leonel Brizola – Governador Eleito – para concorrer as eleições à presidência da República, Nilo Batista toma posse do Governo do Estado do Rio. Para o governador a questão de segurança da região do Centro Histórico da cidade não era uma questão de polícia. Este entendimento é que iniciou o processo de revitalização da região, através do seu resgate histórico e cultura.

estava bom, muito bom. Era tudo o que queríamos e precisávamos, um lugar no centro do Rio.>> (HADDAD apud Trindade; TURLE, 2008, p. 136)

Só nos anos 2000, a Casa passou por algumas significativas reformas. Por isso, sua recente remodelação criou diferentes níveis no espaço do seu salão principal, o que permite a quem adentre a *Casa do Tá Na Rua*, à sua sede artística, deparar-se com um espaço lúdico e muito colorido, bem diferente das salas de ensaios normalmente utilizadas para as práticas teatrais. A sala em que ocorrem as oficinas fica no segundo andar, é composta por um grande salão de paredes em vermelho e amarelo; ao fundo dois banheiros, que por cima de cada um passa uma escada de ferro dando acesso a um piso superior, onde há uma espécie de palco com cortinas de teatro. Na parte da frente da sala há três grandes janelas com sacadas e mais um pequeno palco com escadas improvisadas sob caixas de cervejas e tábuas de madeiras. Este outro palco dá acesso a uma pequena escada que leva ao mezanino, onde fica o acervo de figurinos e adereços do grupo, além dos instrumentos musicais. Ainda no primeiro plano desta sala fica o espaço do *disc-jockey*, com seu equipamento de som.

As oficinas ocorrem neste espaço que como bem descreve Jussara Moreira,

<<Quando o participante de uma oficina “de despressurização” entra no salão de trabalho da casa do *Tá Na Rua*, encontra um ambiente rico em estímulos – música, figurinos, adereços, objetos cênicos – com os quais é convidado a interagir livremente. Por todas as paredes há prateleiras e araras repletas de figurinos, adereços carnavalescos de cabeça, asas de anjos, mantos, capas, bandeiras de diferentes países, máscaras de couro ou látex, espadas, chicotes de corda, retalhos de tecidos de diversos tamanhos e texturas, saias rodadas, paletós, óculos de sombra, calças coloridas, bastões de comprimentos diferentes, arcos, sombrinhas coloridas, enfim, qualquer material de fácil manuseio que possa constituir um elemento lúdico de jogo.>> (MOREIRA, 2014, p. 160) (grifos nossos)

2.1.2. O jogo teatral

Dentro da estrutura retratada anteriormente, está dada a largada ao livre jogo do teatro. Os participantes são convidados a vestirem <<os trapos coloridos da fantasia>>²⁹ e se desfazerem das suas máscaras sociais cotidianas. Nenhuma informação é dada *a priori*. A música serve como o elo de ligação do participante com o todo. Sendo assim,

<<o ator não recebe nenhuma “ordem”, proposta ou orientação verbal durante a prática; apenas música, num fluxo ininterrupto, às vezes por duas, três horas seguidas, oferece algum tipo de referência norteadora; do mesmo modo, não lhe é dado “tempo” para racionalizar a respeito do que fazer, pois a música “não espera” pela decisão do ator entre as infinitas possibilidades de movimento, direção no espaço, uso de figurinos, interação com outro ator, etc, que proporciona. Uma vez acionada, a música simplesmente segue sua dinâmica própria de impulsos rítmico-sonoro até o final. Entrando em “sintonia” – corporal, mental e emocional – com as diferentes dinâmicas que as músicas lhe propõem continuamente, o ator exercita seus impulsos criativos sem a intermediação demasiado cerceadora do intelecto.>> (MOREIRA, 2009, pp.7-8)

O contato visual é estimulado pelos atores do grupo que se mesclam entre os participantes, são tidos como monitores³⁰. Nos primeiros dias de uma nova oficina, esses monitores, por não possuírem uma frequência regular nas sessões, são mesmo confundidos com novos aprendizes, o que lhes garante uma maior liberdade para exercitar o contato com os novos “jogadores”.

O conceito de “jogadores” para o grupo emerge com a analogia com o jogo de futebol. Amir gosta de ligar o seu teatro tanto às manifestações carnavalescas como à prática do futebol. Para ele, este triple teatro/ carnaval/ futebol é o que melhor explica o exercício da sua linguagem. Os “jogadores”/ participantes devem sempre estar livres para apreciarem e não anteciparem nenhuma jogada. Como o próprio gosta de falar: <<jogo quente, ator

²⁹Excertos do Manifesto-Ação do grupo *Tá Na Rua*.

³⁰Ver o subtítulo 2.2.2.

calmo>>³¹. A princípio o jogo busca um fluxo³² harmônico, os “jogadores” mais treinados conduzem os mais novos

<<“[s]eguir[em] com o fluxo” (...) não somente fazer o que todo mundo está fazendo, mas se fundir com qualquer atividade. Os jogadores em fluxo podem estar cientes de suas ações, mas não dessa própria consciência. O que eles sentem se aproxima do estado de transe e da experiência “oceânica” dos rituais. O fluxo ocorre quando o jogador se torna uno com o jogar>> (SCHECHNER, 2012, p. 105).

Neste contexto, as novas sessões são iniciadas primeiramente com músicas para estimular o corpo a se soltar, essas músicas seguem uma após a outra, ininterruptamente, o que desfaz qualquer possibilidade de se pensar no como fazer.

<<São os *mambos*, o *chá-chá-chá*, a *rumba*, gêneros latinos que estimulam o contato, a sensualidade, a mobilidade da cintura pélvica e o jogo em dupla; a *tarantella* italiana que propõe uma maior coletivização, o dançar em roda e as palmas ritmadas; as polcas russas e polonesas e o *can-can* francês, que exigem grande vigor físico e já proporcionam a produção de imagens cênicas mais elaboradas; os dobrados circenses e a inevitável memória do picadeiro com suas artes milenares; as marchas militares que como o próprio nome já diz, incentivam o andar marcado, o pisar forte, as formações coletivas em fileiras ou colunas retas, as imagens viris. Já as marchinhas carnavalescas têm o apelo da nossa cultura popular, cuja memória traz, diferentemente das formações retilíneas anteriores, o caminhar em círculo, muitas vezes proporcionando uma primeira imagem coletivizada do grupo. São músicas para “pernas” e “cintura” – na terminologia dos atores-DJs do Tá Na Rua – e utilizadas sem nenhuma ordem pré-estabelecida>>. (MOREIRA, 2009, p. 4)
(grifos da autora)

³¹Amir Haddad faz uso de algumas expressões para clarificar o seu discurso perante seus ouvintes. Usarei algumas, que ouvi ao longo da minha convivência com o grupo, para retratar melhor sua prática pedagógica.

³²Fluxo é aqui entendido através do conceito desenvolvido pelo psicólogo húngaro Mihaly Csikszentmihalyi (1934 –). <<Flow: a sensação de perder-se na ação, de modo que toda consciência, de qualquer coisa, à exceção de executar a ação, desaparece. “Em um papel” de jogador, ou de um atleta que joga “na zona”, ambos experimental o fluxo>> (SCHECHNER, 2012, p.105).

Ao soar dessas primeiras notas musicais os participantes vão se vestindo, trocando suas roupas cotidianas e suas malhas pretas pelas cores dos figurinos disponíveis para as oficinas. Os panos coloridos são os que mais atraem a atenção; podem ser pequenos, de mesma textura e cores iguais, que se dois ou mais o pegam tem na identificação deste elemento o elo de ligação para o jogo. Se a música é suave, o seu movimento pode ser romântico, ou se a música sugere uma forte agitação, o seu movimento mais óbvio será mais intenso. Os panos são, muitas das vezes, os primeiros “instrumentos” utilizados neste jogo: por serem leves, simples e muitas vezes chamarem a atenção pelas suas cores, eles podem ser um simples adereço, um figurino conforme as amarrações que lhes é possível dar ou até mesmo formar um cenário. Exemplo, se uma cena sugere um mar e há um grande pano azul, se os participantes estiverem atentos podem assim o usar e possibilitar esta imagem à cena. Este cenário dificilmente será estático, pela característica mesmo do trabalho, o cenário se move, se agita ou se acalma, acompanha a movimentação da cena comunicando todo o tempo até se transformar em outra coisa.

Os participantes das oficinas vão ao decorrer das práticas obtendo noções de como se vestirem melhor para determinadas cenas, como compor uma cenografia para enriquecer as imagens que o jogo sugere, além de perceberem melhor como se colocarem “para jogo”, ou seja, qual será a posição que poderá contribuir mais para a cena.

<<Os atores do *Tá Na Rua* trocam de roupa toda hora e por qualquer motivo. A nossa ideia é estimular a subjetividade do ator, sempre massacrada pelas outras subjetividades (direção, adereços, figurinos, música, etc.) e raramente ouvidas por elas. Nossos atores são seus próprios figurinistas.

(...) Os nossos atores escolhem, de um universo variado e inacabado, o que lhes é proposto: as cores, formas e texturas que mais apelam aos sentidos, de acordo com o tema que estamos desenvolvendo.

(...) Procuramos despertar nos atores uma profunda consciência a respeito da sua tridimensionalidade e colocação no espaço>>. (HADDAD *apud* TRINDADE; TURLE, 2008, p. 127)

Claro, que isto leva um tempo de trabalho e de percepção do que é esta proposta artística. Amir Haddad observa tudo sentado em sua cadeira ou, quando a cena o chama, ele entra e intervêm fazendo parte da história contada. Mas dificilmente o faz, prefere observar para mais tarde pontuar o que será pertinente para o avanço do trabalho.

Como a música é uma das principais bases, reconhecíveis, da linguagem *atoral* do grupo *Tá Na Rua* e, junto a ela vem a compreensão e composição da utilização dos figurinos e adereços, a seguir estes temas serão melhor abordado. A discussão da dramaturgia própria do grupo também será melhor explanada.

2.1.3. Dramaturgia

O grupo *Tá Na Rua* entende que as práticas teatrais que realiza nas suas oficinas são em si, espetaculares, logo as oficinas são para o grupo como uma espécie de “oficinas-espetáculos”.

Tanto as oficinas realizadas em espaços públicos da cidade, quanto as realizadas dentro da *Casa do Tá Na Rua*, na grande maioria de suas sessões, há a presença de público. As portas da *Casa* não se fecham durante o processo de aprendizado, na verdade, saber, desde o início, interagir com o espectador faz parte da linguagem.

Percebe-se, desta forma, que há nas oficinas uma dramaturgia não explícita que tem o apoio da música para acontecer. A dramaturgia emerge a partir da disponibilidade dos participantes que, ao longo dos treinamentos afetivos teatrais, conseguem fazer uma leitura rápida dos acontecimentos das cenas. Utilizando da música, dos figurinos e adereços que ficam ao dispor de seus desejos, são capazes de ligarem uma cena a outra. Nascendo, desta forma, uma dramaturgia nas oficinas. Como nos conta Jussara Trindade de Moreira:

<<Se o grupo já tiver conquistado um bom nível de prática, essa poderá ser uma experiência fascinante, pois a indeterminação de qualquer referência estável, a priori, deixa o caminho totalmente livre para o imaginário. É, a partir

desse ponto que podem ser produzidas cenas dinâmicas, complexas, onde se verifica a construção de narrativas Dramáticas sem palavras – mas com começo, meio e fim – no esforço de improvisar coletivamente, acompanhando a nem sempre óbvia trajetória desse discurso musical e atribuindo-lhe um sentido inteligível.>> (apud TRINDADE; TURLE, 2008, p.85)

Esta dramaturgia pode contar também com o estímulo das discussões realizadas nos períodos finais de cada sessão, ou seja, nas avaliações de cada oficina. Uma discussão sobre um tema debatido coletivamente e que pode estar em pauta no borbulhar da vida política/social da cidade, pode inquietar os participantes a ponto dos mesmos quererem levantar o assunto na cena.

Desta forma, a dramaturgia vai surgindo no corpo mesmo das oficinas e, muitas vezes, o entendimento cênico de determinados assuntos são acoplados dramaturgicamente nos espetáculos do grupo.

<<Substitui a linguagem *lingüística* pela linguagem *estética*, (o universo simbólico da arte) ‘traduzindo’ o mundo em imagens e não só em palavras, porque os que conhecem mais palavras acabam assumindo o poder desse mundo explicado pelas mesmas. O *Tá Na Rua* se afasta propositalmente desses campo, onde a realidade é constituída oficialmente, e traz o confronto para o terreno da sensibilidade, do sensível e do afeto. Traz a ‘realidade’ para perto, onde ela é mais palpável. Em lugar de *ler* a realidade e a sociedade, propõe *ver* e *tocar* a realidade e a sociedade. Esta ‘tradução’ é a dramaturgia do grupo *Tá Na Rua*>>. (TURLE *apud* TRINDADE; TURLE, 2008, p.72) (grifos do autor)

Como já foi mencionado, o grupo *Tá Na Rua* não se preocupa em ter um dramaturgia textual, o entendimento dos temas e sua assimilação através do corpo e da dança se mostraram mais significativos e reais para o grupo.

<<Nós não partimos para o diálogo. Começamos a experimentar, nos espaços mais amplos, essa possibilidade de escrever um espetáculo “sem diálogo”. É um espetáculo escrito no espaço e com o corpo, tanto dos atores quanto das pessoas que passam, com apresentação de carros alegóricos. Mais do que na fala, na palavra, os sinais se encontram nas atitudes do ator, na atmosfera do

espetáculo, nos desenhos, nas cores, nos objetos.>> (HADDAD apud TRINDADE; TURLE, 2008, p. 226)

É neste caminho que a dramaturgia desenvolvida pelo grupo *Tá Na Rua* caminha. No início eram utilizados como textos dramáticos a literatura de cordel, piadas, contos e inúmeras outras formas textuais em suas práticas de oficinas teatrais, na tentativa de descobrirem uma dramaturgia que comunicasse de forma simples com seu público.

Mas foi através da música que a dramaturgia da linguagem do *Tá Na Rua* se manifestou de uma forma mais harmônica. Ao descobrir que ela poderia desempenhar múltiplas funções, a música se tornou um fio condutor da narrativa, passando pela ambientação cênica até o comentário crítico; além de ser o elemento impulsionador dos movimentos dos atores (TURLE, 2008).

Eugenio Barba (2012, p.66) ao falar da ligação entre dramaturgia e ação, rompe com a ideia de que dramaturgia <<só pode ser identificada no texto escrito do espetáculo>>. Para ele, há uma evolução dramática que encontra na intensidade desenvolvida através da disponibilidade física do ator a dramaturgia necessária para o “texto” dramático existir. Sendo assim, <<todas as relações, todas as interações (...), as luzes, os sons, o espaço>> e assim por diante, criam a atmosfera necessária para o entendimento do espectador sobre o tema apresentado.

<<O que importa não é fazer um levantamento de quantas e quais sejam as ações de um espetáculo. Importa é observar que as ações só começam a trabalhar quando se entrelaçam: quando se transformam tecido, textura = “texto”>>. (BARBA; SAVARESE, 2012, p.66)

E Amir Haddad chega à síntese da dramaturgia de sua linguagem quando, no início dos anos 2000, percebe que é possível haver uma dramaturgia sem literatura. Isto começou a ganhar corpo, após a realização

do espetáculo *Dar Não Dói, O Que Dói É Resistir*³³, entre junho de 2003 e dezembro de 2006. O espetáculo representava

<<a síntese das experimentações de uma possível dramaturgia para os espaços abertos, em termos da concretude da linguagem teatral e das propostas ética e estéticas que o *Tá Na Rua* vem buscando desde 1980>>. (TURLE *apud* TRINDADE; TURLE, 2008, p. 205) (grifos nossos)

Este espetáculo só foi possível graças a entrada de um governo dito como de esquerda no quadro político do Brasil. A eleição de Luis Inácio Lula da Silva foi um marco histórico para o país e claro, para o grupo de Haddad. Após vivenciar anos de repressão e enfrentar dois governos neoliberais – Fernando Collor de Mello³⁴ (1990-1992) e Fernando Henrique Cardoso (1994-2002) –, foi no governo de Lula que as mudanças políticas, sociais e econômicas começaram de fato a ter espaço e as políticas culturais ganharam alguma ressonância no Brasil.

Amir Haddad, então, pode voltar a respirar e, juntamente com seu grupo, desenvolver este espetáculo. Em um formato quase que de jornal contou a história política/social/cultural do Brasil desde as primeiras tentativas de golpe militar até a eleição de Lula.

Dar Não Dói, O Que Dói É Resistir era um espetáculo interativo que possuía uma dramaturgia aberta. Seu texto dramaturgicamente contou com uma rica pesquisa sobre o período abordado. Os textos que compuseram o seu enredo eram retirados de recortes de jornais, depoimentos, enxertos de textos dramaturgicamente e músicas. Das oficinas emergiram cenas que mais tarde foram acopladas ao roteiro do espetáculo. Apesar de utilizar textos, a palavra não foi adotada como elemento fundamental para a encenação.

<<Este texto não foi construído explicitamente, por palavras e discursos acrescentados, mas produzido por procedimentos e signos teatrais que criam

³³O espetáculo *Dar não Dói, O Que Dói É Resistir* foi um marco referencial na história do grupo *Tá Na Rua*, sendo apresentado em diversas cidades do Brasil, representou o país na França dentro das comemorações do *Ano do Brasil na França*.

³⁴O presidente Fernando Collor de Mello sofreu o processo de *impeachment* e o vice-presidente Itamar Franco governou o país até o fim do mandato em 1994, conforme rege a Constituição Federal do Brasil.

um efeito permanente de *distanciamento* entre fato histórico e os atores. Trata-se de um discurso mais 'sonoro' que verbal, revelado também nas atitudes corporais dos atores, na musicalidade, no tom das vocalizações, nos movimentos coletivos dos atores no espaço cênico>> (TURLE *apud* TRINDADE; TURLE, 2008, p. 206) (grifos do autor)

Após o período das apresentações do *Dar Não Dói, O Que Dói É Resistir*, Amir decide desmontar ainda mais este espetáculo. Já com um novo coletivo de atores que surge a partir das oficinas teatrais que estavam sendo ministradas na Casa, Haddad começa a divagar sobre a questão da *dramaturgia sem literatura*.

Este tema começa, entretanto, a fazer parte das discussões da nova formação do grupo e da linguagem, que acha nas inquietações de seu mentor o combustível para o seu processo de eterna mutação.

A *dramaturgia sem literatura* é apresentada por Amir Haddad como sendo a capacidade de criar cenas através do discurso corporal e da produção de imagens cênicas. Não precisa de uma ordem cronológica que tenha começo, meio e fim. A história contada por esta dramaturgia tem na costura cênica do seu idealizador o rompimento com a literatura. Não se atendo apenas ao que a escrita teatral revela, mas transgredindo em imagens corporais o discurso dramaturgicó.

Logo, o trabalho passa a ser uma desmontagem ainda maior, os atores, neste momento, não mais proferem textos. O entendimento do trabalho para os atores ocorre nas discussões durante as avaliações e o seu corpo deve ser capaz de expressar tudo aquilo que a palavra encobria. A figura do narrador para a linguagem torna-se ainda mais fundamental, sendo esta figura a única que tem a palavra para ser proferida. Suas falas juntamente com a música e os *corpos dilatados*³⁵ dos atores criam a dramaturgia

³⁵Segundo Barba (2012) o corpo dilatado poderia ser identificado como uma <<mutação contínua, um crescimento que se dá diante dos nossos olhos. É um corpo-em-vida. O fluxo de energias que caracteriza nosso comportamento cotidiano (...) dilatado. (...) no sentido científico do termo: as partículas que compõem o comportamento cotidiano foram excitadas e produzem mais energia, sofreram um aumento de movimento, elas se afastam, se atraem, se opõem com mais força e mais velocidade num espaço mais amplo>>.

necessária para o desenvolvimento da proposta de um teatro que não conta com a literatura em sua dimensão dramática.

2.1.4. Música

Um dos elos mais importantes para o desenvolvimento da linguagem *atoral* do grupo *Tá Na Rua*, a música, pode ser considerada como o motor do trabalho de preparação dos atores nas oficinas de *despressurização*. Ela é o que impulsiona todo o processo de produção de imagens cênicas.

<<Pela íntima relação que estabelece com o corpo e o movimento humano (...), a música esteve presente nas indagações de importantes pesquisadores de teatro e dança ao longo do século XX, como Stanislavski, Meyerhold, Dalcroze, Laban entre outros que muito contribuíram para a compreensão das artes cênicas como manifestações humanas em que o teatral, o musical e o corporal não podem ser vistos como entidades estanques.>> (MOREIRA, 2009 p.3)

Entender este triple das artes cênicas é essencial para o exercício teatral do grupo, pois ao utilizarem a música para desarmar o corpo cotidiano, possibilita a este mesmo corpo a disponibilidade para o jogo cênico. Os canais sensíveis se abrem, permitindo que

<<[o] gesto do ator repercute no espaço as emoções da alma. Os atores, sob o domínio da música, regularão o seu jogo de interpretes na consciência contradição das durações: a duração do gesto que exprime a vida da alma (os símbolos a que Artaud há-de chamar “hieróglifos”) e a duração do gesto que exprime, tão-só, as revelações que o corpo faz (meros índices ou sinais).>> (VASQUES, 2003, 91)

Assim como acreditava Adolphe Appia, segundo expõe Eugénia Vasques, ao conjugar-se com a música, o corpo vivo do ator expressa-se dramaturgicamente, o movimento conta histórias que são identificadas nos signos expressos.

Mas para tanto, dentro da linguagem do grupo *Tá Na Rua*, se faz necessário não racionalizar a ação teatral e, sim, permitir sentir as

sensações/emoções que emergem através da música. Como já foi citado, as primeiras músicas utilizadas nas oficinas são para soltar o corpo, depois de liberar as barreiras que o aprisionam, os estímulos musicais são compreendidos por uma outra inteligência, a inteligência do sensível. A música, então, assume o papel de condutor ao objeto semiótico³⁶.

Em momentos mais avançados do trabalho desenvolvido nas oficinas, a leitura dos sinais que a música sugere permite aos atores/participantes criar imagens cênicas, já sendo possível uma melhor comunicação com o público que reconhece os signos emitidos. A crescente das ações segue e as primeiras cenas surgem.

O que Amir Haddad quer é que seus atores e participantes das oficinas de *despressurização* não pensem em teatro, porque quando se pensa em teatro já se tem um modelo em mente. A música quebra com a ideia conservadora do que é teatro. A primeira ligação que se faz da música é com a dança e, <<[é] melhor pensar em dança, espaço, movimento, equilíbrio, volume, horizontalidade, afeto, do que pensar em teatro>> (HADDAD *apud* TRINDADE; TURLE, 2008, p.119). Ampliam-se, pois, o leque de entendimento sobre a expressão dramática, não se limitando ao entendimento fracionado só sobre o que se convencionou achar que é teatro ou o que é teatro burguês.

A linguagem do *Tá Na Rua* é uma linguagem de movimento que tem sua base de execução na música que, aliada à dança, possibilita ao ator fazer o que quiser com o seu corpo. A linguagem é corporal.

O jogo teatral, então, nasce com a disponibilidade corpórea dos participantes que contam com os estímulos ritmados da música, dos movimentos corporais de outrem, da dança, das roupas e adereços. Mas é mesmo a música a base que impulsiona a abertura dos canais perceptivos de criação lúdica.

<<Pela função persuasiva não verbal que exerce, o ritmo não só induz à atuação, ao movimento, com à *atuação em conjunto*, ou seja, ele age como

³⁶Semiótica é a ciência dos signos.

fator de união, e, por isso, as atividades rítmicas facilitam as tarefas em conjunto, unificando o grupo para a ação em comum e, assim, suscitam a transformação das condutas>>. (CARNEIRO, 1998, p. 75) (grifos da autora)

A proposta de improvisação coletiva articula-se ao discurso visual que expressa-se através da dança e dos movimentos dos corpos ritmados para criar uma partitura teatral polifônica como conta Jussara Trindade Moreira (2008). É através deste elemento, a música, que os participantes das oficinas narram as cenas sem precisar das palavras, desenvolvendo a teatralidade dentro do jogo cênico.

Os sentimentos e emoções são expostos, num processo de autoconhecimento corporal. É através dos movimentos, muitas vezes não exercitados pelo corpo cotidiano, que se adquire este autoconhecimento. O que Stanislavski (apud CARNEIRO, 1998, p. 76) chamou de memória afetiva, pois ao estimular <<a ação de suas próprias imaginações, sugerindo [...] certas circunstâncias de ambiente e as emoções correspondentes>> (grifos da autora) cria-se um elo entre o exterior e o interior, o afeto acionado foi localizado no interior dos seus corpos e pode ser expresso verdadeiramente no exterior das suas ações. <<O ator vive as relações afetivas, intrincadas e complexas>>(HADDAD apud TELLES; et al., 2009, p.204).

É esta liberação dos afetos que torna possível o trabalho de formação de atores mais conscientes de suas habilidades criativas/sociais. O ator aprende a se relacionar com o outro, com o espaço, com seu entorno, expande a sua órbita ao se expressar. E neste ponto, o exercício teatral da linguagem do *Tá Na Rua* se difere dos preceitos de Stanislavski, pois a expressão das emoções dos seus atores são externalizadas ao máximo na troca com o outro e não internalizadas por psicologias internas individuais. E sublinhe-se que o teatro de Stanislavski é centrado no texto dramático e nos papéis que este determina – mesmo que em interação com a psique do ator – coisa que não acontece agora com Haddad.

Por não possuir papéis definidos, os participantes ficam ainda mais livres para a improvisação quebrando qualquer tentativa realista de psicologia da personagem. As personagens são criadas e abandonadas pela

efemeridade da música e/ou cena teatral, os participantes têm portanto que trabalhar no espaço/tempo da música num movimento contínuo de construção e desconstrução de imagens.

Por encontrar no épico algumas semelhanças, a linguagem do grupo encontra na música a dramaturgia do seu trabalho. Se no início a música era usada para acessar os canais sensíveis dos atores na prática das oficinas, hoje ela está inserida na prática cênica dos espetáculos do grupo. Indo além de um comentário dramático para produzir um efeito sobre o texto, a música se torna o próprio texto do grupo.

<<[N]o T[á] N[a] R[ua] a música é compreendida, não como mais um dentre os vários elementos cênicos, mas como a própria dramaturgia que emerge durante o processo de construção do espetáculo – uma dramaturgia, portanto, essencialmente musical>>. (MOREIRA, 2014, p. 163)

Logo, a música se consagrou dentro da linguagem *atoral* do grupo como o elemento mais complexo e fundamental para o seu desenvolvimento. Alessandro Persan (*apud* VIEIRA, 2009, p.9) – ator, *DJ/Ogan* do *Tá Na Rua* há mais de dez anos – relata em entrevista a Patrícia H. Vieira o papel da música no trabalho.

<<A música em si pode ser a narração como pode ajudar uma narração dramática que a gente venha fazer, pode ser o comentário de uma narrativa. Quem coloca a música durante a nossa apresentação tem que acompanhar os acontecimentos das cenas, dos atores. De repente vem uma proposta improvisada de um ator, o trabalho desse *ogan* eletrônico é acompanhar e dar um chão, dar uma base para esse ator fazer isto (...). Então dá para construir uma música dá dramaturgia, podemos dizer assim, que são estes momentos que não tem a palavra, que não tem o texto propriamente dito, que é o sentido, que é o que não está escrito, que é o sentido da cena que a gente está fazendo, então a música serve de base para a dramaturgia. Que pode ser combinado ou não combinado. A dramaturgia a gente define como algo que não está escrito, mas que se pode ler.>>

Esta é a dramaturgia que o grupo descobriu ser possível para o exercício do seu teatro na rua. Uma dramaturgia que se apoia fortemente na

música, na narrativa, que não tem no texto escrito o seu “chão”. O alicerce que o Amir Haddad construiu para a linguagem do seu grupo.

2.1.5. Figurinos e adereços

Para o grupo *Tá Na Rua* os figurinos e adereços são componentes fundamentais para a realização do trabalho. Tidos quase como “curingas” do jogo teatral. Eles não são meros indumentários. São carregados de simbolismos.

Logo que uma nova turma de oficina se forma, as primeiras “lições” giram em torno da relação com estes materiais cênicos, como já foi mencionado anteriormente. Ingrid Koudela e José Júnior (2015) falam que existem no mínimo seis elementos que ampliam o poder simbólico dos figurinos: cores, formas, volumes, texturas, movimentos e origens. E o trabalho do *Tá Na Rua* passa pela apreensão desses elementos.

Como relata Miguel Campelo, ex-integrante do grupo, em entrevista à Patrícia Vieira (2009, p.7),

<<A questão do figurino é uma questão muito importante para a gente. O figurino não pode virar uma prisão. O figurino tanto pode nos aprisionar na ideia de forma estética como o contrário. Na ideia que a gente busca trabalhar ele serve de estímulo de cor, de textura de movimento, é de fantasia mesmo, de caracterização, de brincadeira.>>

Sem este entendimento a realização de todo o trabalho fica comprometida. É preciso entender a dimensão do figurino para além da

<<roupa teatral [que] se origina no ritual que fomenta o teatro. [Que] [n]o caso do teatro ocidental ficou convencionado que este marco inicial seria o teatro grego, que teve seu apogeu em 500 a.C. e que evolui a partir do ritual para Dionísio, deus da fecundidade, da alegria e do verão>> (KOUDELA; JUNIOR, 2015, p.108).

Os figurinos e adereços para o *Tá Na Rua* são parte da sua estética visual. O que faz necessário o aprendizado deles como objeto-síntese (MOREIRA).

<<Durante as oficinas, os alunos percebem que aqueles adereços – perucas, chapéus, bengalas, armas, tecidos e muitos outros – têm um significado, não servindo apenas como decoração do ambiente ou do personagem. Não estando ali por acaso. Ao contrário, constituem parte importante dessa linguagem teatral. Um pedaço de pano, por exemplo, pode resolver apenas pela cor, um problema de encenação sobre temas complexos como a morte, o amor, a paz, a religiosidade ou o ódio, que precisam ser resolvidos rapidamente numa improvisação. Esses objetos e adereços, muitas vezes, estabelecem a síntese necessária que atuam sobre o imaginário do aluno e do observador, completando o sentido total da cena>> (MOREIRA, 2007, p. 97).

Os adereços e figurinos, neste trabalho, criam juntos com os participantes as cenas. Constituem as imagens, vão além de adornos, criam cenários. Eles são como adereços corporais (KOUDELA; JUNIOR) que integram o contexto da cena diretamente sobre o corpo do ator.

Quase como uma espécie de *parangolé*³⁷, que por definição de seu criador, Hélio Oiticica³⁸, é uma obra de arte que possibilita a integração do corpo na obra de arte e da obra de arte no corpo; possibilitando a necessidade de uma livre expressão; de desintelectualizar a obra de arte ao proporcionar ao participante a interação direta, através do seu corpo, com a

³⁷*Parangolé* foi criado em final da década de 1960 pelo artista plástico Hélio Oiticica (1937-1980) após o seu envolvimento com a escola de samba Mangueira (RJ). O que o artista propunha era uma obra de arte na totalidade que proporcionasse uma experiência ao espectador/ participante.

<<[O]s *Parangolés* ampliam a participação do público na medida em que sua ação não está mais restrita ao manuseio, como nas obras anteriores. Eles pressupõem a transformação na concepção do artista, que deixa de ser o criador de objetos para a contemplação passiva e passa a ser um incentivador da criação pelo público. Ao mesmo tempo que pressupõe uma transformação no espectador, dado que a obra só acontece com sua participação. Trata-se de deslocar a arte do âmbito intelectual e racional para a esfera da criação, da participação>> (<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3653/parangole>, consultado em 18/10/2015).

³⁸Hélio Oiticica (Rio de Janeiro, 1937-1980) foi artista performático, pintor e escultor. Participou do grupo Neoconcreto. Em 1964, começa a fazer as chamadas *Manifestações Ambientais*, sendo uma das mais famosas a manifestação ambiental *Tropicália*. Viveu em Londres e Nova York na maior parte da década de 1970. Retorna ao Brasil em 1978. Entre os anos de 1992 e 1997, o Projeto Hélio Oiticica realiza uma grande mostra retrospectiva, que é apresentada nas cidades de Roterdã, Paris, Barcelona, Lisboa, Mineápolis e Rio de Janeiro. Em 1996, a Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro funda o Centro de Artes Hélio Oiticica no qual abrigar todo o acervo do artista e o coloca à disposição do público. (<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa48/helio-oiticica>, consultado em 18/10/2015).

obra em movimento. Oiticica tem este *inside*, assim como Amir, ao se relacionar com uma escola de samba. Logo o

<<[p]arangolé são capas, estandartes, bandeiras para serem vestidas ou carregadas pelo participante de um *happening*. As capas são feitas com panos coloridos (que podem levar reproduções de palavras e fotos) interligados, revelados apenas quando a pessoa se movimenta. A cor ganha um dinamismo no espaço através da associação com a dança e a música. A obra só existe plenamente, portanto, quando da participação corporal: a estrutura depende da ação. A cor assume, desse modo, um caráter literal de vivência, reunindo sensação visual, tátil e rítmica. O participante vira obra ao vesti-lo, ultrapassando a distância entre eles, superando o próprio conceito de arte.>>
(http://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=856&titulo=Parangole:_anti-obra_de_Helio_Oiticica, consultado em 18/10/2015).

A proposta artística de Oiticica foi semelhante à de Haddad no que confere a participação ativa dos participantes – atores e/ ou espectadores –, cada qual com seu interlocutor. Os figurinos e adereços expostos nas oficinas e apresentações do *Tá Na Rua* encontram no conceito de *parangolés* um forte aliado para o desenvolvimento das cenas.

Pelo caráter participativo, os “*parangolés*” – adereços e figurinos – utilizados na linguagem do *Tá Na Rua* constituem elo entre a fantasia representada pelos *trapos coloridos*, que muitas vezes são restos de fantasias carnavalescas de escolas de samba, ou doação de figurinos, ou roupas velhas dos próprios atores, a origem não importa. O que importa é que a forma como são manuseados é que permite deslocar o imaginário de quem assiste as oficinas/ apresentações para um universo lúdico. Como já foi mencionado, um simples pano azul pode virar um mar e resolver uma questão de cenário para a cena ou o balançar de bandeiras amarelas pode ser o prelúdio de um novo dia, ou mesmo um vestido negro pode ser a morte buscando mais uma vítima. A proposta é esta, os figurinos e adereços são expostos e a integração com eles é dada conforme a leitura de cena que o participante faz. No entanto, é necessário entender o significado do que se propõe e ter clareza na proposta direcionada ao espectador e demais participantes, para evitar o equívoco de expor símbolos contrários.

Sobre essa dinâmica do figurino e da cena, Patrice Pavis (2008, p. 169) relembra que a escolha do figurino é um compromisso de uma tensão lógica interna que precisa comunicar, coerentemente, com a referência externa de quem assiste. Já que quem observa lê os signos que os figurinos e adereços carregam. <<O signo sensível do figurino é sua integração à representação, sua capacidade de funcionar como cenário ambulante, ligado à vida>>.

Desta forma, é pertinente saber que a cor da deusa africana Oxum é amarelo e que não pode ser vestida de vermelho, correndo o risco de despertar a fúria de Iansã, outra deusa que tem na cor de sangue a sua representação, e acabar trocando o afeto da cena e impossibilitando o seu desenvolvimento. Esses são aprendizados que são trabalhados no decorrer das oficinas em que tudo é possível, porém nada é simples (PAVIS).

<<Constantin Stanislávski tratava alguns adereços como objetos externos necessários para a composição da personagem, constituindo-se não apenas uma ferramenta de elaboração para o ator, mas também um elo com o público. O teatro oriental tem claramente definidos objetos que são adereços fundamentais: na Ópera de Pequim, o ator traz nas costas várias bandeiras que representam uma certa quantidade de homens de um exército. Quando em cena a personagem perde uma batalha, uma bandeira é retirada, simbolizando que um número de soldados foi abatido. As máscaras, chapéus e diversos componentes do figurino também são adereços>> (KOUDELA; JUNIOR, 2015, p.18).

Visto estas considerações, pode-se concordar, mais uma vez, com Pavis (2008, p. 168)

<<O fato é que o figurino, sempre presente no ato teatral como signo da personagem e do disfarce, contentou-se por muito tempo com o simples papel de caracterizador encarregado de vestir o ator de acordo com a verossimilhança de uma condição ou de uma situação. Hoje (...), o figurino conquista um lugar muito mais ambicioso; multiplica suas funções e se integra ao trabalho de conjunto em cima dos significados cênicos.>> (KOUDELA; JUNIOR, 2015, p.18).

E para o grupo *Tá Na Rua*, esses elementos cênicos são a possibilidade da criação/representação das suas personagens. São eles que

colocam ou tiram um participante de cena, uma vez que, neste trabalho não há papel definido, quem está melhor vestido/preparado tem a oportunidade de fazer a cena. Uma das máximas de Amir Haddad é <<quem se desloca tem a preferência>>. Mas há também uma leitura externa a quem de quem se posicionou para fazer a cena acontecer. É neste caso que aparece a figura do *cambono* que sempre é mencionada por Haddad.

O *cambono* é o participante que está ativamente na cena e verifica que a personagem não irá se *manifestar*, pois o seu representante está com o figurino errado. Logo, esta figura (*cambono*), vai sutilmente trocando o figurino que não serve e colocando o que possibilita a magia cênica acontecer. Ele pode mesmo mudar toda a estrutura da cena ao propor este novo olhar sobre o que está ocorrendo. Muitas vezes a pessoa que está nesta função é um participante mais antigo ou mesmo um ator do grupo. A pessoa e/ ou pessoas que sofrem estas mutações são designadas *cavalos*, pois recebem o figurino certo sem, necessariamente, terem que eles mesmos irem buscar. Depois desta transformação, a cena pode acontecer e o personagem se *manifestar*.

Os termos *cambono*, *cavalo* e *manifestação* são cunhados por via dos rituais afro-brasileiros como já foi dito e fazem total sentido com este trabalho.

Entender estas funções e a questão dos figurinos e adereços é primordial para a apreensão da linguagem do grupo *Tá Na Rua*, pois estão aí seus conceitos bases que depois se expandem para a questão do *teatro sem arquitetura*, *dramaturgia sem literatura* e *ator sem papel*.

2.2. Estrutura pedagógica

O *Tá Na Rua* desenvolve a sua pesquisa teatral há 35 anos em torno de um teatro capaz de comunicar, com atores inteligentes que possuam clareza do seu ofício e discurso para devorarem e se deixarem ser devorados pelo seu público.

O desmonte da arquitetura teatral que o grupo propõe não passa, apenas, pela opção de se fazer teatro nas ruas. O desmonte é ainda maior

que a arquitetura física do edifício teatral. Nas grandes cidades todos nós sabemos o que é teatro, até quem nunca esteve em um. Todos nós reconhecemos o que “conhecemos” de teatro: atores, figurinos, cenários, palco frontal, coxia e assim vai... O trabalho é desmontar também esta ideia dentro dos atores e do público.

O grupo busca um maior nível de horizontalidade, quer ir ao encontro direto com o seu espectador que é, tão ou mais, importante que o próprio ator. <<Um teatro sem espectador, no qual quem assiste aprenda, em vez de ser seduzido por imagens, no qual quem assiste se torne participante ativo, em vez de ser um voyeur passivo>> (RANCIÈRE, 2010, p. 10). Muitas vezes, nas apresentações do *Tá Na Rua*, o público se questiona se o que viu é ou não teatro. E a resposta é: é teatro, mas é um outro teatro. É o teatro que busca o popular, que busca fazer parte da vida cotidiana do cidadão.

Neste teatro não há mistério. Em suas apresentações, normalmente, os atores chegam como qualquer trabalhador ao seu local de trabalho, não há estrelismos. Ao chegar à praça em que ocorrerá a apresentação, os trabalhadores do teatro descarregam seus objetos de trabalho – trouxas de tecidos carregadas de figurinos e adereços – e começam a montar o espaço no qual irão trabalhar. Tudo é realizado na frente dos transeuntes, a postura é de normalidade – o teatro não é separado da vida. Depois de montar o espaço, os atores começam a se vestir e se maquiar – muitas vezes, este momento é marcado por uma conversa informal entre os atores e o público. O equipamento de som é montado, a música começa a fazer parte da paisagem. Conforme os atores vão ficando prontos, vão entrando em cena, começam a esquentar o espaço da apresentação e seus afetos. É um prólogo deste trabalho como define Jussara Moreira (2014, p.164),

<<este procedimento estético-pedagógico adquire importância fundamental na rua, pois se de um lado permite aos atores “aquecerem” (tanto no sentido corporal quanto no afetivo), de outro lado, já numa situação concreta de representação em espaço público aberto, favorece a criação de vínculos entre espectadores e atores, antes mesmo de iniciar a apresentação propriamente dita. >> (MOREIRA, 2014, p.164)

Desta forma, cria-se a empatia entre atores e público e não há barreira que impeça a comunicação deles. Não se transfere para a rua o palco, o cenário é a cidade, a coxia não há, o ator fora de cena está assistindo ao lado do seu público e, muitas vezes, se comunicando com ele.

<<[O] Grupo Tá Na Rua, [que] abandona totalmente a idéia de se valer de qualquer recurso usado pela burguesia e parte definitivamente para um rompimento arquitetônico/ espacial com os valores representados pela chamada sala italiana, ou qualquer outro espaço (arena, ou palco, etc) que seja separado do mundo por quatro paredes e um teto. Nosso rompimento deseja ser total e não queremos guardar nenhum resquício do espetáculo anterior. Fazemos espetáculos para os valores éticos, estéticos, ideológicos deste mundo que, acreditamos, irá se modificar. Nós trabalhamos no presente para um outro futuro. Procuramos recuperar para o teatro a sua vocação pública perdida. Tradição, e não ideologia. Traímos para voltar a amar>> (HADDAD *apud* TRINDADE; TURLE, 2008, p.155)

A prática desta linguagem teatral parte da premissa que o saber é um bem que deve ser compartilhado, todos estão aptos a dividir saberes e não há a posição de um detentor de um saber maior.

<<*Saber que ensinar não é transferir conhecimento, mas criar as possibilidades para a sua própria produção ou a sua construção*>> (Grifos do autor). Freire (2011, p.47) fala da sua experiência como educador e ao deslocar para o teatro, o *Tá Na Rua* não se faz alheio a esta definição pedagógica. Ao reconhecer no outro um ser humano pleno de suas capacidades físicas, intelectuais, psicossociais, reconhece uma rica possibilidade de expressão. O saber é compartilhado, praticado, exercitado. A figura do coordenador/orientador³⁹, que na maior parte dos casos é o próprio Amir Haddad, revela ao grupo de trabalho as potencialidades que cada um possui individualmente, mas que só ganham força na comunhão com o outro. O saber não é um vetor vertical e sim, uma força horizontal que em dado momento culminam em uma verticalidade possuidora de uma forte base.

³⁹Ver o subtítulo 2.2.1.

<<Aprender para nós é construir, reconstruir, constatar para mudar, o que não se faz sem abertura ao risco e à aventura do espírito.

Creio poder afirmar, (...) que toda prática educativa demanda a existência de sujeitos (...).

Especificamente humana, a educação é gnosiológica, é diretiva, por isso política, é artística e moral, serve-se de meios, de técnicas, envolve frustrações, medos, desejos.>> (FREIRE, 2011, p. 68)

Embalado por esses pensamentos, o *Tá Na Rua* descobre que o seu fazer artístico dá-se na troca com o outro. A experiência compartilhada resulta no desenvolvimento da sua linguagem que caminha com o desenvolvimento de uma pedagogia própria que dê suporte a todos os seus questionamentos. O ator deve ser capaz de se desenvolver mental, físico, intelectual e emocionalmente, por isto, não se trabalha a forma e sim, conteúdos.

Utilizando o termo “pedagogia da manifestação”⁴⁰, Haddad amplia a sua discussão sobre este tema. Ao discorrer no entendimento do que é sua prática pedagógica, desperta para a transmissão do saber que adquiriu e que só ganhou forma na troca com o outro. Visualiza que, para atingir o que pretende com a arte teatral, precisa antes de tudo, ter atores capazes de “manifestar” os seus ensinamentos e é nesta troca, neste momento, que a sua pedagogia surge. A “pedagogia da manifestação” já não é mais dissociada do seu fazer teatral, ela comunica com todo o seu pensamento, vira teatro.

Eugenio Barba (2012) comenta que o teatro aliado à pedagogia torna-se o lugar necessário à prática de sua atividade, <<a busca da formação do homem novo em um teatro (sociedade) diferente e renovado>>. Para Barba, o teatro tem que estar ligado à experiência cultural de uma sociedade que vive constantemente sua rápida transformação. Relembra Copeau que diz: <<escola e teatro são a mesma coisa>>. Copeau afirma <<que o novo teatro não nascia do teatro e no teatro, e sim ao recuperar uma complexidade

⁴⁰Eugenio Barba diz que o ator não representa, manifesta o personagem. Creio que Haddad ao simpatizar com esta afirmação desenvolve na sua pedagogia elos de interseção com Barba.

humana, social e cultural do teatro como comunicação expressiva e realização do homem>> (*apud* Barba, 2012, p. 36).

Os atores e/ou participantes das oficinas teatrais do grupo *Tá Na Rua* são instigados a verbalizar também os seus saberes, compartilhando com todos e exercitando as suas práticas de cidadania, indo ao encontro com o pensamento de homens que estiveram não só interessados em fazer teatro, mas na possibilidade de se renovar enquanto sociedade criativa.

Como vemos, esses conceitos de teatro, cidadania, pedagogia, saber, estão muito imbricados e a prática do grupo em estudo não consegue e não quer separá-los. Entende-se que o fazer teatral não se isola na apresentação de um espetáculo, ele é movimento, nunca estanca o saber, é fluxo que precisa continuamente dos estados sólidos, gasosos e líquidos para co-existir com a sociedade na qual está inserido.

As oficinas têm um tempo médio de quatro horas, mas como o teatrólogo mesmo gosta de dizer <<o teatro tem hora para começar e não para acabar>>⁴¹. As primeiras três horas são de muita música e teatro. O espaço é destinado à improvisação, à criação coletiva e o ganho do trabalho ocorre na hora final, quando todos sentam e é avaliado o que foi realizado. <<No *Tá Na Rua*, a prática sempre antecedeu a teoria>> (HADDAD, *apud* TRINADE; TURLE, 2008, p. 125). Neste momento, entra em cena a figura do coordenador, que Amir Haddad assume magistralmente.

<<De todos os procedimentos usados em nossas oficinas de formação de atores para os espaços abertos, o momento da “elaboração” é talvez, o mais importante. Por isso, é crucial que esta avaliação não seja coordenada por qualquer pessoa, no sentido de reduzi-la a uma aplicação mecânica de procedimentos.>> (HADDAD, 2008, p. 122)

Ele pontua os pontos fortes do dia de trabalho, abre questões sobre as dificuldades de determinadas cenas, pensa e faz quem o acompanha pensar também, acredita que o melhor ator é o que tem maior consciência política, o

⁴¹Frase comumente utilizada por Amir Haddad nos encontros com o grupo e que pude ouvir diversas vezes.

que conhece mais e pode através destas ferramentas revelar mais. Logo, <<a elaboração da prática é parte do trabalho; o trabalho não pode mais parar na conclusão da cena. A elaboração dá o movimento, socializa, faz crescer, passa know-how, fica redondo>> (HADDAD, 1981, p. 4). Desta forma, a pedagogia teatral do *Tá Na Rua* ganha forma, sua dialética aposta no crescimento,

<<o passo que um participante do grupo dá, propicia ao grupo todo uma possibilidade de crescimento geral. O momento de crescimento de um revela o crescimento do grupo todo, as conquistas do grupo todo, uma tomada de consciência do momento e das forças do grupo. O crescimento pode ser individual mas a conquista é coletiva, é do grupo.>> (HADDAD, 1981, p. 3)

O trabalho é realizado sob esta perspectiva em que as oficinas são acontecimentos vivos como conta Amir,

<<[n]os não ensinamos. Aprendemos. Pois quem não aprende não ensina. O grupo *Tá Na Rua* investe no teatro como pedagogia, mas sonhando com uma pedagogia para o seu desenvolvimento e crescimento. Uma “Pedagogia da Manifestação”>>. (HADDAD apud TRINDADE; TURLE, 2008, p. 125)

2.2.1. Coordenador/orientador

O coordenador/orientador é o olhar externo que observa tudo que é produzindo durante o processo das oficinas. Pode agir internamente quando percebe certa dificuldade na condução de determinadas cenas ou deixar para o momento da avaliação a explanação da dificuldade. Sua atuação é fundamental na condução das oficinas, sendo a figura central para o desenvolvimento da linguagem, aquele que atua na elaboração do trabalho ao fim de cada sessão, no momento da avaliação/elaboração.

Esta posição é na maior parte das vezes assumida por Amir Haddad, mas na sua ausência pode ser compartilhada por integrantes mais antigos do grupo. Pela posição estratégica que tem para o trabalho, é muito importante este lugar ser ocupado por pessoas que possuam capacidade sensível para

ler o que foi realizado e conseguir elaborar verbalmente, para ser possível o avanço da prática teatral das oficinas.

<<Uma elaboração, bem feita, inteligente, sensível e visionária pode levar os atores à total modificação de seus modos de atuar, de um dia para o outro. A natureza dá saltos. Saltos de qualidade. Da mesma maneira que uma elaboração mal feita, superficial e insensível, que analisa resultados e não esclarece procedimentos, pode levar à repetição de “truques” e efeitos, fazendo com que o ator se preocupe mais com a forma e menos com a manifestação dos conteúdos. Assim, não é irrelevante o papel do coordenador dos trabalhos. Um orientador medíocre não vai saber conduzir o grupo a nenhum lugar (...).

A hora da avaliação é essencial para que as horas de prática e de livre exercício durante a aula não se percam completamente. A vivência só se transforma em experiência se for bem apreendida e avaliada>>. (HADDAD *apud* TRINDADE; TURLE, 2008, pp. 123-124)

Porém, não há nenhuma elaboração prévia sobre a função pedagógica desta posição. A elaboração do coordenador/orientador se constrói no observar de cada dia, no compartilhar dos pensamentos expostos na avaliação.

O excitar do pensamento dos participantes que o coordenador provoca cria a atmosfera propícia para a participação ativa na elaboração teórica do trabalho e no exercício físico teatral.

<<Assim, pela ação estimuladora do coordenador, os iniciantes opinam, e interpretam a cena que criaram minutos antes, construindo-lhe coletivamente um sentido – vivencial, social, político – e não apenas permanecendo limitados aos aspectos puramente técnicos da representação, embora estes sejam também abordados. O uso do espaço, a colocação e movimentação de cada participante dentro dele, a utilização dos tecidos coloridos e outros adereços, o ritmo da cena que tentou acompanhar o discurso musical, a qualidade dos gestos, todos esses elementos que constituem a sua semiologia singular têm o seu espaço de análise dentro da elaboração. Cabe ao coordenador lembrar, ao grupo, a importância dos mesmos e integrá-los ao debate>>. (MOREIRA, 2007, p.115)

Sendo a “Pedagogia da Manifestação” do grupo exposta a partir do entendimento desvelado pelo figura do coordenador/orientador.

2.2.2. Monitores

Normalmente os monitores são atores do grupo *Tá Na Rua* e/ou participantes mais antigos das oficinas de *despressurização*. Eles não possuem, necessariamente, freqüência nas oficinas. O que pode ocasionar sessões com cinco ou mais monitores e outras sem nenhum.

Os monitores muitas vezes não são logo reconhecidos pelos demais participantes, pois se mesclam a eles possibilitando um intercâmbio harmônico de saberes. Esta função tem como intuito dinamizar a prática do jogo teatral, chamando a atenção dos participantes para movimentos coletivos e formação de imagens. Tudo com muita delicadeza, utilizando o olhar e o sentir para que o treino dos participantes ocorra. Por chegarem

<<mais rapidamente que o iniciante ao estágio da produção de imagens. Frequentemente, são eles que improvisam as primeiras cenas, criando modelos básicos de ação para os iniciantes. Sem verbalizar, vão apenas apresentar as imagens que a música lhes sugere, interagindo com os alunos, a fim de mostrar algumas das inúmeras possibilidades de improvisação a partir de um estímulo sonoro>>. (MOREIRA, 2007, p.80)

Esta função não é propriamente tida como indispensável para a realização da oficina. A presença dos monitores, embora de extrema importância, não impossibilita a sua prática.

Contudo, a prática da monitoria desenvolve inerentemente a função pedagógica do trabalho nos atores praticantes, contribuindo para alargar o seu discurso sobre a prática e abrir os canais de percepção sobre a linguagem do *Tá Na Rua*. Cada vez mais Haddad observa a importância da monitoria na formação dos seus atores e reivindica a participação dos mesmos nesta fase do trabalho.

2.2.3. *Disc-Jockey – DJ*

A figura do *disc-jockey-DJ*⁴² das emoções baratas, ou *ogan* da *gira*⁴³, assim é designado o ator que fica por detrás da mesa de som, é quem faz a leitura do que está ocorrendo durante o desenvolvimento do trabalho. Ao selecionar o que irá tocar, pode direcionar o trabalho para um tema ou outro. Mas também ocorre de fortalecer o que vai sendo criado pelos atores. O fim de uma música não indica o fim de uma cena; pode ser que a cena dure para além disso e que o *disc-jockey*, atento, entre com outra música que possibilita a continuidade do que está surgindo. A pessoa que fica nesta posição precisa ter uma formação para além de um simples *DJ*. A sua sensibilidade, o conhecimento musical e do trabalho são fundamentais para não interromper os afetos que são expostos e não destruir a confiança dos atores na exposição, também, dos seus afetos.

2.3. Descrição

Poder-se-ia descrever da seguinte forma os mecanismos necessários para estas oficinas ocorrerem:

- um espaço físico;
- uma mesa de som;
- um DJ⁴⁴ com um bom acervo musical – de preferência alguém que conheça a função de *disc-jockey*, que não apenas coloque música, mas que consiga ter leitura dos acontecimentos;
- figurinos e adereços⁴⁵, o mais variados possíveis;

⁴²Esta figura é de extrema importância para esta linguagem teatral.

⁴³Como já citado, termos cunhados por via dos rituais afro-brasileiros.

⁴⁴Ver mais em 2.2.3.

⁴⁵Entende-se por adereços máscaras desde as mais simples (animais, carnaval) até as da *commedia dell'art*, cabeça – muito usadas nos desfiles de carnaval, espadas, armas cênicas, bandeiras, tecidos e assim por diante.

- monitores⁴⁶ – pessoas com mais experiências na produção de linguagem, que possuam um certo *know-how* neste trabalho para atuar de dentro do espaço cênico das oficinas;
- um coordenador⁴⁷ que ao final consiga verbalizar o trabalho realizado, clarificando as questões pertinentes ao teatro.

Ao reunir estas condições para o desenvolvimento das oficinas de “despressurização”, os novos participantes serão apresentados ao jogo do Tá Na Rua. Para melhor discorrer sobre este tema subdividirei os exercícios em:

1. exercícios para soltar o corpo;
2. exercícios para livre improvisação;
3. exercícios para criar discurso.
4. exercícios com instrumentos musicais como bumbo, tambor, caixa e afins;
5. exercícios com textos
6. exercícios de opinião
7. exercícios nas ruas.

1. Exercícios para soltar o corpo

São os primeiros contatos com a linguagem do *Tá Na Rua*, quando os participantes são convidados a imergir no jogo sem muita informação *a priori*, quanto menos souber/ pensar sobre o que fazer melhor. A ideia é não impor nada e estar livre para manifestar o que melhor lhes apetecer. Soltar o corpo e a imaginação, voltar a brincar, jogar. Mas a regra do jogo só se saberá jogando e será muito difícil verbalizá-la a terceiros, pois ela é mutável na sua essência.

⁴⁶Ver mais no subtítulo 2.2.2.

⁴⁷Ver mais no subtítulo 2.2.1.

2. Exercícios para improvisar

Com base nas músicas operadas pelo *disc-jockey* e depois de perceberem melhor a proposta do jogo, os participantes estão aptos a arriscarem mais. Há uma variedade de músicas que lindamente sugerem cenas, como a *Deusa da Minha Rua*⁴⁸, na qual a letra conta a história de um amor platônico e sugere imagens poéticas comparando a poça d'água, que "*transporta o céu para o chão*", a seus próprios olhos, "*espelhos de sua mágoa*". Assim, as cenas são criadas, a música torna-se texto, repertório teatral. Cada novo coletivo tem a possibilidade de fazer uma nova leitura da mesma história, já que não há papéis pré-definidos para as encenações.

3. Exercícios para criar discurso

Como já foi citado, ao final de cada aula/ oficina é elaborado/ avaliado o dia de trabalho e é neste momento que o discurso é criado coletivamente com a ajuda de um coordenador que encaminha a discussão e muitas vezes introjeta questões. Exercita-se, desta maneira, a criação do discurso coletivo e individual que será fundamental para o desenvolvimento do trabalho artístico. Pois dará combustível para a criatividade se expressar.

<<[O]s atores do Tá Na Rua desenvolvem a sensibilidade e a capacidade de "manifestação". Mas não o fazem sozinhos. O que foi praticado e vivido é esclarecido, na medida do possível, e transformado numa elaboração teórica que poderá orientar as práticas subseqüentes. No Tá Na Rua, a prática sempre antecedeu a teoria, e por isso o grupo desenvolveu excelente capacidade de reflexão>>. (HADDAD *apud* TRINDADE; TURLE, 2008, p. 125)

Este exercício é onde fica mais claro a pedagogia do grupo, uma pedagogia cidadã, que não separa a expressão artística da expressão social.

4. Exercícios com instrumentos musicais como bumbo, tambor, caixa e afins

Depois que o corpo já está mais livre, a capacidade de improvisar está mais trabalhada e o discurso está aflorando, os participantes das oficinas

⁴⁸Valsa composta em 1939, por Newton Teixeira e Jorge Faraj.

podem trabalhar a improvisação sem música. Quer dizer, sem música eletrônica. Podem eles mesmo contar histórias com o auxílio dos materiais que dispõem e neste momento os instrumentos musicais ajudam a expandir o diálogo com o interlocutor, o público. Por exemplo, está ocorrendo uma aula com música e ela finda, mas a cena não e o DJ não consegue entrar com outra música que possibilite a continuidade da cena. Uma das opções é usar os instrumentos para criar a sua própria música ou mesmo chamar a atenção para a cena que não acabou, criando a sonoplastia e o enredo da história.

Os instrumentos musicais fazem parte da história do grupo *Tá Na Rua*, que tem no bumbo o seu maior representante.

5. Exercícios com cordéis e textos

Os primeiros textos usados nas oficinas são os cordéis que, como já foi relatado, possuem uma linguagem popular, brincam com o imaginário poético e possuem rítmica, o que possibilita o jogo. A utilização de textos é sempre feita com muito cuidado, pois a ideia que se tem do ator é aquela de um ser eloqüente com as palavras, mas em muitos casos com um corpo frágil. E no trabalho do grupo *Tá Na Rua* a base da formação do ator é o corpo tão vivo como as palavras proferidas. Do que vale saber falar bem um texto se o corpo não tem uma expressão que acompanha?

As narrativas utilizadas pelo grupo, muitas vezes, vão na contra mão dos textos teatrais, como diz Haddad <<o ator do *Tá Na Rua* deve saber encenar até bula de remédio>>, numa brincadeira que tudo pode virar teatro, sem ter o peso de ter que ser teatro.

6. Exercícios de opinião

Pode-se dizer exercícios de opinião aqueles nos quais temas são debatidos durante as avaliações e depois colocados em prática em cena. Muitas vezes não é muito observado este ato como sendo uma ação decorrente de outra. Mas logo após a sua realização e com a ajuda da avaliação final, muitos dos que praticaram se dão conta que o tema já havia sido discutido e que o praticante obteve uma opinião sobre tal assunto sendo capaz de exprimi-la criativamente em cena. Por exemplo, na avaliação final

de um dia é levantado o assunto dos refugiados da Síria, as pessoas discutem e diversas opiniões são colocadas em pauta. Dias depois, entra uma música e alguém propõe um naufrágio, um barco pode surgir para resgatar as vítimas ou todos morrem, os líderes mundiais se reúnem, a mídia corre atrás de matérias de última mão, enfim, a expressão de uma opinião é colocada em jogo para discutir uma atualidade e criar teatro.

7. Exercícios nas ruas

Os exercícios nas ruas são a junção de todos os outros exercícios, é a prática do trabalho do grupo *Tá Na Rua*, é o momento em que os atores/participantes são colocados em xeque para o contato imediato com o espectador. Para quem nunca foi à rua é um momento de extremo êxtase, pois não há mais a proteção das paredes da casa do *Tá Na Rua*. É cada um por todos e todos por si⁴⁹, a união do coletivo será fundamental para um bom desempenho do trabalho. Sem passar pelas outras fases/ exercícios, a rua pode se tornar um ambiente mais hostil para os mais inexperientes.

As oficinas do grupo *Tá Na Rua* funcionam deste jeito. Ao tentar descrever como elas decorrem, damos as informações básicas dos elementos que a compõem. Mas o elemento principal, base para que ela ocorra com esplendor, é o humano. O ser humano no seu estado puro, desnudo de dogmas, utilizador das suas capacidades em máxima potência ou em busca delas. Claro que o caminho se faz caminhando e por isto mesmo que os participantes dispostos a imergir neste trabalho têm nas oficinas de “despressurização” o terreno pronto para ser arado e fertilizar as suas capacidades de se desenvolver plenamente enquanto um ser artístico.

É possível um novo teatro, ou melhor, um teatro diferente do qual estamos habituados a conhecer. Um teatro que valorize o humano e a sua ligação com o todo; com a sociedade que o compõe, capaz de se comunicar com ela como agente interno que vê, observa e devolve em forma de arte a sua opinião. A expressão humana é, e pode ser, artística.

⁴⁹Ouso brincar com a expressão popular <<cada um por si e Deus por todos>>.

3. A possibilidade de um método

<<-----estou procurando, estou procurando. Estou tentando entender. Tentando dar a alguém o que vivi e não sei a quem, mas não quero ficar com o que vivi. Não sei o que fazer do que vivi, tenho medo dessa desorganização profunda. Não confio no que me aconteceu. Aconteceu-me alguma coisa que eu, pelo fato de não a saber como viver, vivi uma outra? A isso queria chamar desorganização, e teria a segurança de me aventurar, porque saberia depois para onde voltar: para a organização anterior. A isso prefiro chamar desorganização pois não quero me confirmar no que vivi – na confirmação de mim eu perderia o mundo como eu o tinha, e sei que não tenho capacidade para outro.”>> *Clarice Lispector in A Paixão Segundo G.H.*

3.1. O que é método?

A palavra método deriva da palavra grega *methodos*, que na sua origem significava <<caminho concreto que os pés calcam para se tornar “marcha do espírito”, “andamento abstrato”, passo do pensamento>>. (FORTIN, 2006, p.269). Partir da origem da palavra é fundamental para discorrer sobre o entendimento que este trabalho tenta buscar.

Pode-se dizer que método é um vasto sistema de comunicação, sendo muito utilizado em diversas áreas do saber. As ciências o defendem com princípio para suas investigações. Descartes em seu *Discurso do Método* criou um tratado cartesiano para desenvolver o pensamento humano através de um método quase matemático. Outros pensadores também dedicaram parte dos seus estudos sobre o método e seu desenvolvimento.

Edgar Morin pensa o método na sua oposição com a concepção, como o mesmo diz, “metodológica”, que tem nas técnicas seus embasamentos. Em suas palavras fala como o entende e traça a diferença com o método cartesiano:

<<Como o método cartesiano, deve inspirar-se num princípio fundamental ou paradigma. Mas aqui, a diferença reside precisamente no paradigma. Já não se trata de obedecer a um princípio de ordem (que exclui a desordem), de clareza (que exclui o obscuro), de distinção (que exclui, a antinomia, a

complexidade), isto é, a um princípio que liga a ciência à simplificação lógica. Trata-se, pelo contrário, a partir dum princípio de complexidade, de ligar o que estava disjunto.>> (MORIN, 1977, p.26)

Pensar sob o ponto de vista de Edgar Morin abre caminho para o entendimento que o método pode se auto-produzir. Ele nasce da necessidade de conseguir comunicar o despertar de um conhecimento, um saber. Mas para tanto, sua auto-elaboração deve visar o pensamento menos mutilante possível para, consciente das mutilações, conseguir dialogar com o que é real (MORIN, 1986, p.30). E é neste lugar que o método trava um diálogo conosco.

Entende-se sob este prisma que método é a possibilidade de criar mecanismos que proporcionam uma maior apreensão de um conhecimento. O que suscita o compartilhamento de um saber, através de uma estrutura aberta que não nega a sua incapacidade de prever o que não estava previsto.

<<O Método é caminho, viagem que é a procura de um real, de reconhecer a riqueza e o mistério do real e de respeitar a multidimensionalidade das determinações psíquicas, biológicas, sociais, culturais cerebrais que sofrem qualquer conhecimento e qualquer pensamento>>. (FORTIN, 2006, p. 79) (grifos do autor)

É neste lugar que aqui entende-se método: como uma forma eficaz de desenvolver o pensamento. Além de viabilizar a convergência da busca de tantos outros pensamentos que contemplem e enriqueçam o discurso em causa. O desvelar de um saber é o embate que o grupo *Tá na Rua* vem trabalhando em sua linguagem ao longo dos seus 35 anos. Sua crença é que o teatro é um organismo vivo, logo seu entendimento não pode ser reduzido em um método fechado rigidamente.

Porém, ao acreditar que o método possa ser um sistema de comunicação inquieto, sua efetivação se dará na ruptura com uma ciência certa. Pois, sem esta possibilidade, será incapaz de cumprir a sua própria metamorfose (FORTIN, 2006, pp. 50-51). Estando preso a um sistema que já não mais contempla a descoberta do novo.

<<O *Método* é um movimento em espiral que atravessa e explora diferentes territórios, atravessando e explorando diferentes saberes, para fazer comunicar o que não comunica mas deveria comunicar: *physis*, *bios*, *anthropos*. Isso implica uma reorganização em cadeia do saber, a qual implica um combate e uma luta constantes contra os modos de pensamento disjuntores, redutores e simplificadores. O primeiro inimigo da complexidade é a simplificação: redutora, idealista, pulverizante, totalizante, sistemática, cibernética. É esse inimigo que, ao longo de todo *O Método*, Morin tenta despistar assumindo a aposta de “transformar o seu sentimento de complexidade em método de complexidade”. E esse método, se se puder formular, só se poderá formular no fim, pois o método é caminho (*camino*), caminho não traçado antecipadamente, mas caminho que se faz ao andar>>. (FORTIN, 2006, pp.120-121)

O caminho tantas vezes citado por Edgar Morin conjuga com o caminho que percorre também a linguagem teatral do grupo *Tá Na Rua*, uma vez que, o conhecimento para este grupo deve ser vibrante. A apreensão da metodologia não pode se transformar em uma prisão que asfixie o saber em desenvolvimento.

Robin Fortin (2006, pp.15-16), ao explicar sobre *O Método* de Morin, fala que para originar um novo tipo de saber é preciso fugir às compartimentações disciplinares que nos impõe a elaboração de um paradigma de complexidade (princípio de conjunção e distinção).

É sobre esta óptica que busca-se entender como o método deve se constituir e como ele pode ser reconhecido no trabalho desenvolvido por Amir Haddad dentro do grupo *Tá Na Rua*.

A percepção de que obter o conhecimento e desvelar o saber são preceitos fundamentais da prática das *oficinas de despressurização* do grupo e, sendo a sua realização repleta de acontecimentos vivos, não há como taxar em “método” sistematizado e exportar a outras escolas de teatro. Seria a morte a esta forma de fazer/ praticar teatro.

Estudamos teatro, uma alma viva e constantemente mutável e, por esta razão, mesmo os preceitos de outros estudiosos, quando aplicados em outras épocas e culturas, são facilmente fadados ao aborrecimento.

<<o teatro é sempre uma arte de autodestruição, é sempre escrito no vento. O teatro profissional junta pessoas diferentes em cada sessão e comunica com elas através da linguagem do comportamento. (...) mas a partir do momento que está pronto, há qualquer coisa invisível que começa a morrer>>. (BROOK, 2011, p.19)

Peter Brook comenta que é preciso avançar para um teatro menos marcado pelo aborrecimento mortal, mas para ele este teatro também não está bem definido. O diálogo com outros pensadores do fazer teatral nos coloca uma questão: é possível criar um sistema organizacional de teatro que vá ao encontro das gerações futuras? Nos moldes tradicionais de métodos e metodologias, intenciono dizer que não. Organizar o teatro naqueles métodos pré-definidos aprisiona esta arte. O que instiga no teatro é a possibilidade do novo a cada apresentação.

Porém, o legado que é possível deixar para as próximas gerações é a rica discussão sobre que arte é esta e qual é a melhor forma de apresentá-la. Discutir o seu ensino, sim. Mas creio que é no fazer de sua prática que a sua aprendizagem se dará. Como cita Edgar Morin parafraseando o poeta espanhol António Machado (1977), <<o caminho não há, o caminho se faz ao andar>>.

É nesta busca que faz-se necessário perceber melhor como o método funciona, como ele deve ser constituído para enriquecer a pesquisa e não fadá-la a uma prisão mortal. Com este olhar que tenta entender se há ou não um método possível de ser aplicável, sem perder o que torna a investigação genuína.

3.1.1. O que constitui o método

Como já foi dito, o método constitui-se de um múltiplo sistema⁵⁰ de comunicação que ao interligar-se possibilita uma inter-relação mútua de colaboração.

Estas colaborações devem possuir uma organização, mas não uma organização sistematicamente fixa que aprisionem o saber, e sim, que possibilite o desenvolvimento do pensamento. Organizado em um sistema, o método deve proporcionar a expansão do conhecimento.

O método é aqui entendido como a comunhão dos múltiplos saberes que através de um sistema organizacional facilita o desenvolver da pesquisa. Não é constituído por regras fixas e compartimentadas, mas por processos orgânicos.

Para tanto, o sistema necessita de uma organização que não tolha o progresso do saber em desenvolvimento. O método não é, necessariamente, uma metodologia que possui procedimentos para desenvolver um conhecimento. É, antes, uma ajuda/ estratégia para auxiliar o pensamento. O método precisa ser e estar vivo para ser verdadeiramente eficiente.

O sistema que constitui os seus processos deve ser <<capaz de detectar, e não de ocultar, as ligações, as articulações, as solidariedades, as implicações, as imbricações, as interdependências e as complexidades>> (MORIN, 1977, p.19).

Se percebermos o método sob este ponto de vista, ele não será um mero reproduzidor de sistemas simplórios, estará, sim, eficientemente apto para articular o que não está distante e unir o que está difuso. Esses são os princípios norteadores do método que nos interessa.

Pois sem esta apreensão, a mera aplicação do sistema de “método” na linguagem do grupo *Tá Na Rua* correrá o risco de aprisionar a liberdade que é a alma dos ensinamentos que Amir Haddad desenvolve. A leitura por terceiros desta linguagem deve ter em conta todos estes meandros, uma vez

⁵⁰Reconheço aqui o uso repetitivo da palavra sistema neste texto, mas para a compreensão desejada, esta palavra necessita ser utilizada desta forma tornando-se uma mais valia deste conceito.

que, o próprio Amir Haddad não conseguiu taxar seu trabalho e dizer que agora sim compreendeu, chegou onde almejava, pois não existe esse lugar.

A constituição da linguagem teatral do seu grupo é esculpida em um conglomerado aberto, organizado em um sistema que a qualquer momento pode mudar e se transformar em outra coisa, assim como uma célula em seu processo de fagocitose. Prima pela busca do constante movimento, afim de aprimorar as suas capacidades. Logo, a identificação de como se originam os sistemas que criam o método é primordial.

Entender que o método pode ser um um sistema de explicações utilizado para compreender um pensamento que possibilita trocar com o mundo e, para tanto, deve estar inserido na relação dialética individuo/espécie/sociedade como nos leva a crer Edgar Morin.

E ao transpor este pensamento para o teatro, pode-se salientar que o ensino da prática teatral segue um sistema operacional que difere de grupo (teatral) para grupo. A organização de um sistema, que seja capaz de transmitir os conhecimentos de um dado grupo, eleva a pesquisa ao patamar de concretude do trabalho realizado.

Já que ao transmitir o saber desenvolvido no seio de uma determinada pesquisa, foi antes de mais nada, pensado a forma como seria possível comunicar este conhecimento. Portanto, a organização de sistemas serve de trampolim para a comprovação do trabalho realizado.

Quando se desloca este pensamento para o trabalho desenvolvido pelo grupo *Tá Na Rua* é possível identificar a existência de um sistema capaz de dialogar com os participantes de suas oficinas teatrais.

A iminência constante do nada definido, do tudo é possível e o despertar do caos, cria o ambiente perfeito para a inter-ligação do sistema que foi desenvolvido por este grupo. Entender que é através de uma indagação/ indignação que o pensamento evolui, a busca por caminhos para obter respostas e criar outras possibilidades de se comunicar.

3.1.2. Procedimentos metodológicos

<<A metodologia diz respeito ao estudo das formas de argumentação de importantes campos disciplinares de investigação e sua aplicação à formulação de regras gerais de procedimentos práticos. Os seus modelos mais comuns são retirados da análise da prática científica e podem incluir, por exemplo o método experimental (...). A escolha de uma metodologia dependerá em parte do objetivo epistemológico ou prático (CAWS, 1967,p. 339). Dependerá também da sua adequação à disciplina, como as ciências da natureza ou as ciências sociais e seus subcampos>>. (STOKES, 2000, p. 22)

Visto sob esta perspectiva, a metodologia é um procedimento analítico científico que os estudos de epistemologia e metodologia utilizam em seus projetos filosóficos mais vastos com o intuito de apresentar uma explicação da racionalidade, no sentido de regras para a investigação e a ação racionais (STOKES, 2000).

Contudo não é este formato metodológico que procuro nas oficinas de “despressurização” do grupo *Tá Na Rua*. No campo do saber destas oficinas, o intuito passa longe de um conjunto racional de investigação. Pois desta forma linear, não há como estabelecer um pensamento que conduza ao entendimento de seus processos.

Se o entendimento existente de metodologia é este, é preferível esquecer este conceito e deixá-lo somente no campo das ciências investigativas. Mas se houver uma fissura na sua estrutura, talvez seja possível uma comunicação mais harmônica entre arte, cultura, ciência.

E a experimentação prática do grupo *Tá Na Rua* será um condutor de um saber que utiliza esse conhecimento empírico para gerar a sua estrutura “científica”.

Mais uma vez recorro ao estudo de Edgar Morin para compreender melhor onde é possível haver uma conjugação do trabalho de Amir Haddad e o pensamento funcional das novas ciências.

<<O que aprende a aprender é o método.

Eu não trago método nem parto à procura do método. Não parto com o método, parto com a recusa, plenamente consciente, da simplificação. A simplificação é a disjunção entre entidades separadas e fechadas, a redução a um elemento simples, a expulsão daquilo que não cabe no esquema linear. Parto com a vontade de ceder a estes modos fundamentais do pensamento simplificador: (...). *Precisamos dum princípio de conhecimento que não só respeite, mas também revele o mistério das coisas*>>. (MORIN, 1977, pp. 24-25) (grifos do autor)

É nesta busca de um princípio de conhecimento que considere o mistério das coisas que apóia-se o sistema aberto da compreensão de um saber que é atemporal dentro do trabalho do grupo aqui investigado. O embate que Edgar Morin traz é muito pertinente para esclarecer quais são os lugares possíveis do conhecimento e o que é preciso para este outro olhar se afirmar. Sua dedicação à questão do método e seus entendimentos torna possível reconhecer algum grau de organização na sapiência do desenvolver das oficinas do grupo *Tá Na Rua*.

Que passa a ter um espaço de reconhecimento da particularidade de sua linguagem e da importância desta. Tanto é, que em 21 de dezembro de 2010, o grupo recebeu o título de patrimônio imaterial do Estado do Rio de Janeiro pela Assembléia Legislativa da cidade que o sedia. Este mérito foi concedido, dentre tantas outras coisas, pelo fato de ser legítima a compreensão da sua dimensão pedagógica-cidadã que caminha na contra-mão da organização convencional das práticas educativas de teatro. A abordagem inclusiva que o grupo realiza não separa os atores dos participantes das oficinas, muito menos do público, todos convivem de forma harmônica na experiência teatral praticada. A comunhão ocorre na arena do teatro, na troca simbiótica que este trabalho possibilita.

Mas para que esta realidade exista verdadeiramente é que faz-se pertinente a busca da apreensão de um sistema estrutural do desenvolvimento do trabalho. A tentativa, então, será a de compreender que existem elementos que não podem ser negligenciados para a realização de sua ação.

Elementos estes que, conjugados na linha de pensamento dos teóricos que serviram de bases para o entendimento do sistema de método, podem ser reconhecíveis. Mas ainda é cedo para afirmar se a sua aplicabilidade em contextos diversos denotará algum tipo de *menorização* de linguagens cênica pre-existentes, ou se poderá se transformar em uma mais valia para o desenvolver de outras linguagens, que vislumbrará na atemporalidade do trabalho do *Tá Na Rua* um pontapé para pesquisas próprias. Estas questões o futuro tratará de responder.

O que interessa agora é compreender que é passível de reconhecer um mínimo de organização acerca do pensamento que gere este trabalho. E que o caos pode ser a chave mestra para o entendimento de uma linha condutora desta competência.

Logo, outro conhecimento se faz necessário: é factível o caos ser uma faceta do conhecimento? É esta discussão que se levanta a seguir.

3.2. O que se entende por caos?

Encontra-se a seguinte definição de *caos* no *Dicionário Houaiss*:

<<caos s.m. (1572) **1 MIT** em diversas tradições mitológicas, especialmente na cosmogonia grega de Hesíodo (sVIII a.C.), vazio primordial de caráter informe, ilimitado e indefinido, que precedeu e propiciou o nascimento de todos os seres e realidades do universo **1.1** este vazio freq. personificado como uma divindade, a mais antiga da criação **2 p.ext. FIL** na tradição platônica, o estado geral desordenado e indiferenciado de elementos que antecede a intervenção do *demiurgo*, por meio da qual é estabelecida a ordem universal – p. opos. a *cosmos* **3** mistura de coisas em total desequilíbrio; desarrumação, confusão “*este armário está um verdadeiro c.*” **4 fig.** mistura de idéias e sentimentos; confusão mental; balbúrdia “*sua cabeça ficou um c. depois da separação*” **5 FÍS** comportamento de um sistema dinâmico que evolui no tempo, de acordo com uma lei determinista, e é regido por equações cujas soluções são extremamente sensíveis às condições iniciais, de modo que pequenas diferenças iniciais acarretarão estados posteriores extremamente diferentes – cf. *efeito borboleta* – c. primordial **COSM** suposto estado de mistura e

irregularidade dos elementos no espaço, antes de se separarem e ordenarem para formar o Universo – **ETIM** lat. *chàos,i* “caos, confusão, mistura confusa dos elementos; os infernos; escuridão, trevas; o caos a que tudo será reduzido, o fim do mundo”; este do gr. *kháos,eos* ou *ous* “caos; imensidade do espaço; *fig.* tempo ilimitado”; [...] **SIN/VAR** ver sinonímia de *confusão* – ANT ver antonímia de *confusão*>> (HOUAISS, 2001, p. 605) (grifos do autor)

Caos é comumente entendido como a falta de organização, a negligência da ordem, a conglomeração de informações difusas que não produz um conhecimento útil. Mas nas citações de Carlos Zorrinho (2001, p. 18) <<“a ordem que nasce do caos é, todavia, uma lei”..., mas o “o caos é imprevisível por Natureza, porque para o prever é necessário dispor de uma quantidade infinita de Informações!”>>.

Mas para James Gleick (apud FORD, 1989, p. 376) o caos é como um sonho no qual oferece a possibilidade de, logo que se disponham a entrar no jogo, enganar a natureza.

Estas são colocações que jogam entre a desordem e a ordem que o caos produz. Tento entender que o caos é um arrebatador de estímulos que possibilita a criação de uma nova esfera de conhecimento. É da ordem da incerteza, do nada pronto, <<o caos é um desordem ordenada>> (grifos nossos). Esta afirmação que Carlos Zorrinho (2001, p. 20) utiliza de James Gleick faz pensar se realmente existe alguma ordem no caos ou se esta “possível ordem” é apenas uma tentativa de racionalizar o que é irracional por natureza.

Como o campo de estudo aqui é a arte teatral, busco em Amir Haddad duas de suas frases mais constantes em suas falas na prática do seu trabalho, que considero fortes para elucubrar este ponto: <<Não queremos a ordem de uma gaveta vazia>> e <<Do caos nasce uma nova ordem>> (grifos nossos).

O caos que o teatrólogo deseja vem da desestruturalização da ordem segmentada hermeticamente. É anterior a qualquer organização, é a riqueza da desorganização que possibilita o vislumbrar das possibilidades. A gaveta vazia é fria, não traz em si a beleza da novidade, da dúvida, já está pronta e

nada mais pode ser feito, fica vazia de sentido. E isto não serve para o teatro de Haddad.

<<[...] entendo perfeitamente que, se não houver uma desordem, não haverá uma nova ordem e por isso eu trabalho assim [...]. Eu deixo solto. Os atores ficam desesperados, porque ou eles descobrem uma ordem interna deles, intensa, possível, verdadeira, ou eles jamais terão alguém falando faz isso e faz aquilo. E aí, se a pessoa se dá conta, acaba chegando a algum lugar, de uma maneira nova. Mas isso porque não submeti aquele coletivo de trabalho a nenhuma ordem pré-estabelecida que não tem a ver, às vezes, nem com a sensibilidade deles>>. (HADDAD apud TRINDADE; TURLE, 2008, p.56)

Logo, o caos e sua desordem têm em sua essência a necessidade da criação. Para Xuan Trinh Thuan (1999, p. 146), o caos é o que proporciona liberdade à natureza, que estando livre exerce a sua criatividade. Não pode-se esquecer que é através de um grande caos, o caos cósmico, que o Universo foi constituído e é com este olhar que precisamos ver a riqueza deste fenômeno que <<*ao mesmo tempo se desintegra e se organiza, se dispersa e se polinucleia.*>> (MORIN, 1977, p. 59) (grifos do autor). É neste lugar que pode-se concordar com a afirmação de James Gleick utilizada por Carlos Zorrinho.

E é o mesmo que acontece com o teatro, a perspectiva que o caos traz denota um maior prazer no desconhecido e na busca do novo, em uma nova ordem desorganizada. Muitos estudiosos já tentaram trazer à luz das ciências alguma explicação lógica para sua existência. Leis sobre o caos foram formuladas, mas nada que consiga o deter em um sistema de raciocínio lógico.

Entender que a ignorância, a incerteza e a confusão podem ser virtudes e devem ser utilizadas a favor do desenvolvimento de conhecimentos é o que liga o caos ao saber. A descoberta de uma outra ordem. O fim das certezas como discorre Ilya Prigogine.

A partir do não saber, o que é a arte teatral pode-se caminhar para o seu entendimento. Ao adotar esta postura, o grupo *Tá Na Rua* instaurou

conscientemente o caos na criação de sua linguagem. O que possibilitou o aprofundamento das questões vitais para sua pesquisa teatral.

O grupo compartilha a opinião de Edgar Morin (1977, p.27), quando o mesmo diz que, <<o único conhecimento que vale é o que se nutre da incerteza e que o único pensamento que vive é o que se mantém à temperatura da sua própria destruição.>> (grifos do autor)

Nutrindo-se deste pensamento encontramos ressonância nos preceitos também de Antonin Artaud (1993, p. 26) que no seu texto *Teatro e a Peste* divaga sobre o nascimento do teatro e o “mal” que traz consigo, visto que <<é o equilíbrio supremo que não se adquire sem destruição>>. Para este autor, o teatro também tem uma íntima relação com o caos, com o nada pronto, nada definido. A arte teatral deve se dar na conjuntura da busca do desconhecido para então ser verdadeira, deve ser contemplada na desordem e no caos, desobstruir os sentidos do estado de inércia. <<Deve-se introduzir uma catástrofe no teatro, por exemplo, através do que a peste traz consigo; o teatro trabalha a crueldade. A crueldade trabalha o teatro.>> (UNO, 2012, p. 39)

A crueldade da qual tanto falou Artaud passa pelo pensamento à linguagem, pelo questionamento da linguagem teatral que lhe interessava. O pensamento para este artista possuía um estado visceral. Os seus escritos em *Teatro e seu Duplo* são uma espécie de tratado para uma outra possibilidade teatral, para um novo teatro. Mas não, necessariamente, uma metodologia para revigorar o teatro. Este livro traz a catástrofe para dentro do fazer teatral, o delírio, ele busca explorar todo o caos para que assim possa surgir uma nova ordem, uma ordem que opere com vitalidade apocalíptica.

Para Kuniichi Uno (2012, p. 107), Antonin Artaud acreditava que o teatro antes de tudo era uma pesquisa ou uma experiência que toca diretamente a vida, suas tentativas são de reinventar o corpo e a linguagem. A anarquia de Artaud é o momento da descoberta de uma nova ordem. Do fim das certezas já consagradas, a exasperação da epidemia do caos.

Ao destruir o teatro, um outro teatro emerge nutrido da liberdade de não ter que seguir padrões já estabelecidos e procurando sua identidade no novo, resgatado de uma ancestralidade mítica e ritualística pré-teatral, que fascina Artaud. <<O teatro existiu na origem do mundo, e foi arruinado, perdido pela modernidade. Ser mais moderno é, portanto, reconstruir a origem>> (UNO, 2012, p. 109). Para que o universo criativo volte a exercer força diante da frieza organizacional do pensamento afirmativo científico.

A insatisfação, que é uma característica de Amir Haddad, o levou à procura de entender o seu próprio ofício e descobrir novos caminhos para a realização de um outro teatro, um teatro que busca no nada, no vazio dos significados, uma outra significação. É nessa busca que a pesquisa teatral que o grupo *Tá Na Rua* trabalha, e que vai ao encontro da origem do teatro no mundo e passa na convergência embrionária de sua cultura popular. Esta mistura de saberes encontra no caos o seu espaço livre de criatividade, tornando o trabalho do grupo este salto no vazio que é reconhecível e único.

3.3. A-método

<<É certo que nos falta o método à partida; mas, pelo menos, podemos dispor do anti-método, onde a ignorância, a incerteza e a confusão se tornam virtudes>> (MORIN, 1977, p.19). A alusão das virtudes de um anti-método converge para um ponto em comum entre o pensamento de Amir Haddad e Edgar Morin. Ambos partiram para a busca de um conhecimento, cada qual em sua devida área de atuação, que levasse ao encontro da obtenção de uma linguagem, de um pensamento, de uma consciência. Suas pretensões não eram o vislumbrar da elaboração erudita dos seus saberes, nem mesmo elaborar <<uma verdadeira metalinguagem [pois, (...) as linguagens formalizadas não podem constituir uma metalinguagem em relação à nossa linguagem], nem um metapensamento, nem uma metaconsciência>> (MORIN, 1986, p.20). Era simplesmente a admissão que algo lhes fugia na ação do livre pensar e que a tentativa de seguir os padrões já estabelecidos e reconhecidos formalmente não suprimiam os embates dos

seus pensamentos, para além de que asfixiavam a compreensão desta nova dimensão que se abria.

Logo o princípio primeiro era de negar a existência do método.

<<O método, no início era o anti-método: era precisamente ousar partir, apesar da troça, não só exterior, mas também, o que é pior, interior. Era ter como único viático aquilo que é impossível provar, mesmo a si próprio: curiosidade, paixão, abertura e, pelo menos, o *sentimento* da complexidade. “O método só tomou rosto de modo negativo, na resistência às palavras-chave, ao pensamento fechado, à coisificação idealista onde a ideia ocupa o lugar do real, à racionalização, a toda a redução, (...)” (Ruyer, 1974). Tomou rosto ao descobrir e circunscrever o rosto e a profundidade paradigmática do inimigo: a simplificação.>> (MORIN, 1977, p.351)

Assim sendo, a negação ao método mostrou ser fundamental para apreensão não somente desta estrutura, mas principalmente para permitir a elaboração à exaustão de um outro entendimento da experimentação empírica e/ou artística.

A forma como Morin se dedicou a este tema alarga a percepção de que há uma outra possibilidade que perpassa a questão semântica e se abre, pois ele chegou ao limite possível da compreensão. Esta é a convergência que faço do entendimento de Edgar Morin com a negação tal emblemática de Haddad. Amir, todavia, não procura

<<nem o conhecimento geral nem a teoria unitária. Importa, pelo contrário, por princípio, recusar um conhecimento geral, pois este escamoteia sempre as dificuldades do conhecimento, isto é, a resistência que o real opõe à ideia; é sempre abstrato, pobre, “ideológico”; é sempre simplificador. De igual modo, a teoria unitária, para evitar a disjunção entre os saberes separados, obedece a uma sobressimplificação redutora, amarrando o universo inteiro em uma única fórmula lógica. De fato, a pobreza de todas as tentativas unitárias, de todas as respostas globais, confirma a ciência disciplinar na resignação do luto. Assim, a escolha não se situa entre o saber particular, preciso, limitado e a ideia geral abstrata. Situa-se entre o luto e a investigação dum método capaz de articular aquilo que está separado e de unir aquilo que está dissociado>>. (MORIN, 1977, pp. 18-19)

Esta é a melhor definição que pude encontrar para perceber por onde passa a estrutura do trabalho desenvolvido nas oficinas de “despressurização” do grupo *Tá Na Rua*. Muito do que é perceptível no trabalho realizado nessas oficinas tem a ver com o pensamento de não aprisionar o saber, de possibilitar a libertação da capacidade criativa, desfazer de estruturas ideológicas, de quebrar com qualquer tipo de entrave cultural/social/psicológico individualizante que impossibilite o avançar do conhecimento.

A recusa de Amir à admissão de um método em seu trabalho passa por estas questões. O reconhecimento de uma organização de sistemas para aplicação de sua linguagem poderia fadar ao fim de sua proposta. Porém, não é possível negar que há algo que lhe escape e que é apreendido por terceiros.

Tanto é que as figuras chaves das suas oficinas permanecem as mesmas desde o surgimento do grupo. O que foi possível comprovar atrás de relatos e dos trabalhos de Ana Carneiro, Jussara Trindade, entre outros. O papel do coordenador, dos monitores e do *disk-jockey* por si só já mostram a definição de uma estrutura. Sem falar do uso dos figurinos, adereços, das músicas (que são reinventadas e relidas), que continuam sendo aplicados dentro de um “esquema” de trabalho.

Mas o que torna este trabalho singular é o vislumbrar de uma sabedoria própria, que a linguagem atemporal do grupo *Tá Na Rua* possui. E talvez seja esta a dificuldade de condensar, ou mesmo, de assumir qualquer tipo de estrutura que a baseia. O conhecimento que desperta vai ao encontro do compartilhar histórias que emergem do caldeirão efervescente que o caos proporciona.

Estas são as nuances que fogem do alcance do seu “mentor” Amir Haddad que, por não saber e não querer cristalizar, nega um sistema estrutural – mesmo que traços estruturais definíveis emergem dele. Pois a eficácia possível não é plausível de ser transmitida, correndo o risco de cristalizar algo que necessita do eterno movimento.

3.4. Referências teóricas

O ponto de partida para o desenvolvimento desta pesquisa foi a busca por uma bibliografia que desse suporte à investigação aqui realizada. Durante anos, ouvi o próprio Amir Haddad dizer que não havia nada escrito sobre o trabalho que, por mais de 30 anos, desenvolvia junto ao grupo *Tá Na Rua*. Desta forma, o primeiro pensamento foi buscar autores que defendiam a sua prática teatral embasados em uma prática pedagógica. Logo, a pedagogia seria fundamental para investigar o contexto metodológico ou não do trabalho de Haddad.

Porém, ao retornar ao Rio de Janeiro, pude verificar que havia uma bibliografia dedicada ao trabalho de Haddad. Muito restritas ainda ao âmbito acadêmico – TCCs⁵¹, dissertações de mestrado, tese de doutorado –, algumas destas produções possuem grande qualidade investigativa.

Assim que tive contato com este material, verifiquei que o tema que iria abordar em minha pesquisa já havia sido instigado por outros pesquisadores. O que se tornou uma mais valia, pois agora criava-se um diálogo com outros pesquisadores que conheceram o grupo *Tá Na Rua* em diferentes épocas e com diferentes formações.

Ana Carneiro em sua dissertação de mestrado, *Espaço Cênico e Comichidade: A Busca de uma Definição para a Linguagem do Ator (Grupo Tá Na Rua – 1981)*, defendida em julho de 1998 pela Universidade Federal do estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, apresenta em seu trabalho o panorama do primeiro ano de existência do grupo. Discorre sobre as bases teóricas que influenciaram a criação do trabalho do grupo; o que antecedeu a sua criação; fala das primeiras oficinas e a descoberta dos sistemas que possibilitam o seu desenvolvimento; relata as experiências nas ruas: o que serve, o que não serve, o que precisa ser aprofundado; salienta a descoberta de uma linguagem do ator própria deste grupo e finaliza falando da dicotomia da recusa de uma definição.

⁵¹TCC – Tese de Conclusão de Curso, modalidade de trabalho final entregue as universidades no Brasil com a finalidade da obtenção do grau de Licenciatura/Bacharel.

O trabalho de Ana Maria Carneiro foi de grande importância para o desenvolvimento da minha pesquisa. Sendo Carneiro uma das fundadoras do grupo *Tá Na Rua*, as suas palavras não são de um mero pesquisador, elas estão imbuídas de sua experiência prática, apreendida e refletida. Outro ponto fundamental é o recorte de tempo no qual a sua pesquisa se inseriu, o ano de 1981. Depois de 34 anos, algumas das questões levantadas por Ana Carneiro voltam a fazer eco e continuam a buscar uma reflexão do como o processo de formação do ator do grupo se desenvolve e se aplica em diferentes realidades e contexto. O decorrer do tempo mostrou que o embrionário trabalho iniciado em 1980/1981, e relatado por Carneiro, mostrou-se capaz de sobreviver a diferentes formações do grupo. O desenvolvimento da linguagem não cristalizou em nenhum período, as questões que movem o grupo ganharam tantos outros argumentos e novos pensamentos foram sendo acoplados. A investigação minuciosa que Ana Carneiro realizou transformou-se quase como uma enciclopédia para este trabalho.

Outros autores também foram utilizados para mergulhar no universo *haddadiano*. Jussara Trindade Moreira defendeu em 2007 sua dissertação de mestrado pela UNIRIO sob o título, *A Pedagogia Teatral do Grupo Tá Na Rua*, em um trabalho que contextualiza a pedagogia em desenvolvimento pelo grupo. Traça um linha de pensamento que parte do período ocidental da pós-modernidade que rompe com o pensamento vigente até então, eclodindo no surgimento de novas propostas cênicas no Brasil na qual o *Tá Na Rua* é um dos grupos pioneiros. Desta forma, ela expõe a trajetória dos coletivos embrionários que Amir Haddad coordenou até a concepção do atual grupo, onde a linguagem e a pedagogia teatral deste encenador adquire forma. Aborda os conceitos que julga serem fundamentais para a elaboração das criações artísticas do *Tá Na Rua* até chegar aos aspectos teóricos-metodológicos que visualizou nas oficinas teatrais. Sua tentativa foi de sistematizar os procedimentos metodológicos desta pedagogia teatral. Através do estudo do conceito de jogo, a autora traça o paralelo com as funções de condutores do jogo, monitoria e elaboração. Discorre sobre o

papel do texto, da música e dos figurinos adereços, na procura de organizar a dimensão teórico-metodológica das oficinas de “despressurização”.

Em 2014, Jussara lançou em livro a sua tese de doutorado com o título *A Contemporaneidade do Teatro de Rua: Potências Musicais da Cena no Espaço Urbano*, trabalho que também teve como mote o grupo *Tá Na Rua*. Mas que no decorrer da pesquisa acadêmica se expandiu para outros coletivos de teatro de rua. Porém, a autora dedica o último capítulo de seu livro à paisagem sonora e explana como esta é fundamental no trabalho do *Tá Na Rua*.

Em ambos os trabalhos percebe-se o vislumbrar da importância da linguagem teatral deste grupo para Moreira. Em 1998, se deram os primeiros contatos da autora com o grupo. Porém, o período mais intenso das suas investigações datam dos anos de 2005/2006, anos estes em que eu iniciei o meu percurso teatral junto ao *Tá Na Rua* e que me afloram memórias; o que torna os seus trabalhos, em alguns momentos, cúmplices do meu discurso.

A publicação em 2008 do livro *Tá Na Rua: teatro sem arquitetura, dramaturgia sem literatura, ator sem papel* reúne alguns textos do próprio Amir Haddad e de outras pessoas que passaram pelo grupo. Numa tentativa de reflexão do trabalho elaborado até então, este livro fez parte do *Projeto Memórias Tá Na Rua*, que foi contemplado pelo edital público do *Programa Petrobrás Cultural 2005*, por meio do qual foi organizado o livro, um DVD documental, uma exposição fotográfica, uma revista e a recuperação do acervo histórico do grupo contando parte de sua história. Este foi um reconhecimento público da singularidade e importância do trabalho desenvolvido ao longo desses últimos 30 anos por Amir Haddad.

Além de outros materiais que citam o trabalho de Haddad, busco embasar teoricamente o meu discurso em autores como Jacques Rancière, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Peter Brook, Bertolt Brecht, pois acredito que esses autores nutrem ainda mais o meu pensamento acerca do teatro.

No âmbito da filosofia e da pedagogia, travo diálogo com Paulo Freire e Augusto Boal, Uno me ajuda a pensar sobre as inquietudes de Antonin Artaud, que acrescentam a esta pesquisa uma antologia da destruição.

Já na perspectiva do entendimento do que é método busco em Edgar Morin, Geoffrey Stokes, René Descartes, Robin Fortin um maior entendimento e tenciono partir desses autores para compreender melhor o seu conceito.

Todavia o melhor entendimento do caos é contributo de Morin, além de cientistas e sociólogos como James Gleick, Ilya Prigogine, Xuan Trinh Thuan e Carlos Zorrinho.

Todos estes escritos serviram de base para as reflexões aqui levantadas. O suporte teórico que proporcionou, no entanto, inflamou ainda mais a discussão da existência ou não de um método de trabalho deste grupo. Possibilitando um embate dos que defendem a sua existência e os preceitos do seu “criador” que nega qualquer tipo de método.

Ana Maria Carneiro (1998, p.166) ao se debruçar sobre a formação da linguagem do grupo Tá Na Rua fala,

<<De todo modo, é um caminho próprio que o grupo tenta seguir, um caminho que passa por discussões envolvendo a possibilidade de um trabalho de ator *que não se [desenvolva] segundo uma tradição técnica que pertence à história da interpretação* (Meiches e Fernandes, 1988: 112) que utilize “outras” maneiras para alcançar seus propósitos, *uma maneira que não [crie] impasses emocionais e exigências superlativas para que se alcance um resultado [...] uma técnica diferente, que [opere] um despojamento, um relaxamento do ator* (Meiches e Fernandes, 1988, p. 114)>>. (grifos da autora)

Para a autora, a linguagem em *des-envolvimento* do grupo passa pela apreensão de uma técnica diferente da que habitualmente se aplica nas escolas de teatro. Porém, a descoberta destas “outras maneiras”, como nos fala Carneiro, é o reconhecimento da existência de uma sistema de método?

Jussara Moreira no entanto afirma que

<<a metodologia da oficina de despressurização encontra ressonâncias no trabalho pioneiro de Wilhelm Reich (1897-1957) (...) que, nos anos 20, elaborou a Teoria do Orgasmo (REICH, 1992) a partir do pressuposto de que o homem ocidental encontra-se num estado permanente de repressão sexual, cujos agentes seriam a tradição, a educação e os valores morais, perpetuados de geração a geração>>. (MOREIRA, 2007, p. 77)

Essas afirmações me levam a crer que há algo de reconhecível no trabalho de Amir Haddad que lhe escapa. Como toda boa obra de arte realizada, sempre existe pormenores que o próprio autor não reconhece, mas que seu público apreende. Na arte de Haddad não poderia ser diferente. O que é possível de ser reconhecível por outros é que a linguagem desenvolvida no contexto próprio do grupo *Tá Na Rua* é uma desorganização organizada, é da ordem do *caos*; que possibilita ser compreendida por outrem, pois possui em sua essência um sistema subjetivo que passa de monitores a participantes, sendo costurado pelo discernimento da figura do coordenador. Esse sistema nada mais é do que um entendimento sutil da organização caótica do trabalho. Esta é uma das razões que investigadores do trabalho de Amir Haddad conseguem conjugar a sua linguagem teatral e achar referências em outros acadêmicos, uma vez que, esses teóricos buscaram entender como se processa o conhecimento na estrutura cultural/social/humana.

Por estas razões também busquei esses escritos e tentei ao máximo abrir meu plano de percepção do que foi estudado, do que é compreensível na subjetividade, o que é negado, o que é afirmado; para então travar uma linha de raciocínio que não traia o entendimento de um saber que está em *des-envolvimento* e que amplie ainda mais a discussão desta possibilidade de criação pedagógica teatral.

Conclusão

A busca de entender por onde passa a linha de pensamento que desencadeou o desenvolvimento da linguagem teatral do grupo *Tá Na Rua* me levou a embarcar em uma viagem pela ancestralidade do teatro, do homem, da história. Contudo, como são temas muitos intensos, creio que apenas vislumbrei alguns pontos que me serviram para tecer esta pesquisa.

O grupo *Tá Na Rua* sempre me instigou, desde o primeiro contato que tive, pela sua forma de fazer e ensinar teatro. Pela alegria que aborda temas densos, pela prática pedagógica que propõe a elaboração de discurso, pelo empoderamento social, pelo exercício de uma cidadania plena que encontra no teatro o seu habitat. A prática teatral desde grupo não se faz alheia às questões sociais da realidade em que está inserido e do mundo que habita.

Por isto, a necessidade de ser abordado o contexto histórico-social-artístico do grupo e de seu idealizador, Amir Haddad, se fez tão necessária. Ao entender a realidade que o grupo esteve e está inserido, cria-se a base para perceber o desenvolvimento dos pensamentos que os rondam.

Assim, foi possível achar dentro da literatura, não só teatral, mas também acadêmica, filosófica e social, argumentos que enriqueceram o entendimentos sobre o trabalho do *Tá Na Rua*.

Se no primeiro momento desta pesquisa, a emergência era saber se existe ou não um método dentro da prática pedagógica do grupo, o caminho ao qual a pesquisa trilhou, mostrou-se ser tão interessante quanto a pergunta chave do meu trabalho.

O entendimento da arte teatral, de como ela se constitui, o que representa ao longo do tempo, a cultura como uma necessidade de expressão intrínseca ao ser humano, o resgate ao popular, a pedagogia com um mecanismo de formação e reconhecimento do ser humano enquanto ser pensante e, por fim, o método como uma forma de organização do pensamento que conta com o caos para desencadear uma nova ciência. Tudo isso possibilitou a este trabalho uma ampliação sobre a compreensão do exercício prático do teatro, tendo o *Tá Na Rua* como ponto de partida.

Ao pensar em uma possibilidade de método de ensino do grupo *Tá Na Rua*, pode-se até tentar fazer elos de interseção no *Happening*⁵² e na *Performance*⁵³ para compreender seus fundamentos artísticos.

<<O termo happening é criado no fim dos anos 1950 pelo americano Allan Kaprow para designar uma forma de arte que combina artes visuais e um teatro *sui generis*, sem texto nem representação. Nos espetáculos, distintos materiais e elementos são orquestrados de forma a aproximar o espectador, fazendo-o participar da cena proposta pelo artista (nesse sentido, o happening se distinguiria da performance, supondo não haver nesta a participação do público). Os eventos apresentam estrutura flexível, sem começo, meio e fim. As improvisações conduzem a cena - ritmada pelas ideias de acaso e espontaneidade - em contextos variados como ruas, antigos lofts, lojas vazias e outros. O happening ocorre em tempo real, como o teatro e a ópera, mas recusa as convenções artísticas. Não há enredo, apenas palavras sem sentido literal, assim como não há separação entre o público e o espetáculo. Do mesmo modo, os "atores" não são profissionais, mas pessoas comuns.

O happening é gerado na ação e, como tal, não pode ser reproduzido. Seu modelo primeiro são as rotinas e, com isso, ele borra deliberadamente as fronteiras entre arte e vida.>>
(<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3647/happening>, consultado em 05/09/2015).

Mas o que o *Tá Na Rua* faz é único, não sofre das influências, ao contrário, se utiliza delas para criar sua própria forma de trabalhar. Clarificando que estas existem, porém o seu desenvolvimento é outro. A fórmula de trabalho do *Tá Na Rua* pode ser suscetível à aplicação em distintas realidades, porém só depois de estudá-las e de ser verificada a melhor forma de sua atuação em outros contextos.

⁵²<<o happening é pensado enquanto um novo objecto, uma nova construção que encontra lugar no mundo, que enriquece o mundo, que é adicionado à natureza e que passa a existir a par da vida quotidiana>>(BROOK, 2011, p. 81) (grifos do autor).

⁵³Uma das definições utilizadas por Schechner é que performance pode ser um comportamento ritualizado condicionado/ permeado pelo jogo (p.49). Entende-se que performance se origina da necessidade de fazer que as coisas aconteçam e entranham; obter resultados e brincar; mostrar ter prazer em ser você "apenas eu" aqui e agora; estar em transe e no controle; jogar para satisfazer uma necessidade pessoal, social ou religiosa. (SCHECHNER, 2012, p. 83)

Por não se definir como um “método” na forma tradicional da aplicação do termo, sua prática não é hermética. E é neste lugar que a estrutura se fragiliza. Pois, ao mesmo tempo que possibilita a liberdade para a execução da linguagem, corre o risco de se tornar um sistema superficial quando aplicado por pessoas que não entendam este “método” pedagógico. O que contrariaria a gênese da linguagem de Amir Haddad.

Logo, discorrer sobre o “método” de trabalho do grupo *Tá Na Rua* não é fácil, já que o seu criador Amir Haddad nega a existência de um método e, para tal, criou linhas de fuga com as quais se torna impossível taxar seu trabalho por um método de desenvolvimento de atores. Como o próprio nos fala,

<<o Tá Na Rua nunca pretendeu, nem quer, desenvolver um “método” de trabalho. Não temos um “sistema didático”. Temos, entretanto, muitas reflexões genéricas sobre essa arte, sua prática, sua função e também sobre o ator, ou o conceito de ator que queremos buscar para o teatro como desejamos e idealizamos. Nem Brecht, nem Peter Brook, nem mesmo Stanislavsky escreveram métodos ou regras para “treinar” os atores. Mas pensaram o teatro profundamente e modificaram a sua prática ao longo deste século que acabou.>> (HADDAD *apud* TRINDADE; TURLE, 2008, p. 122)

Diante destas palavras, se torna quase irrefutável prosseguir com qualquer tipo de elaboração sobre o método de trabalho deste grupo. Mas na busca de entender o que seria o método, acha-se também na filosofia uma significação, que interessa ao discurso aqui travado, com a qual se define como *modus* de obtenção do conhecimento. A possibilidade de percorrer por este caminho contribuiu melhor para a defesa/ou não de um método de trabalho que defina a linguagem *atoral* do grupo *Tá Na Rua*.

Nesta tentativa de fugir de qualquer esforço de estruturação do seu trabalho, Haddad não o retém em nenhum esquema organizacional e não consegue afirmar que agora sim compreendeu, chegou onde almejava, pois não existe esse lugar para ele.

E neste ponto, não há como não concordar com Amir, poderíamos até dizer que realmente o *Tá Na Rua* não faz uso de nenhuma organização. Que

o grupo consegue fugir de todas as definições de método. Pois, organizar o teatro em métodos pré-definidos aprisiona esta arte. O que instiga no teatro é a possibilidade do novo a cada apresentação. E não estariam enganadas estas afirmações.

Entretanto, em Edgar Morin achei os meandros com os quais foi possível relacionar a atividade pedagógica exercida pela linguagem do grupo *Tá Na Rua* à existência de um método, a partir da idéia de rompimento com o pensamento cartesiano sobre o entendimento do que seria o método e ao entender que método é o caminho que o pensamento trilha.

Pude retomar o entendimento que a filosofia define como uma forma de adquirir conhecimento através da leitura de distintas realidades. E foi desta forma que ao lembrar a oficina que ministrei em um contexto acadêmico em outro país – falo da experiência que tive na ESTC – pareceu-me mais claro que o conhecimento de pouco se vale se não for acompanhado de uma releitura do mesmo. Tive que entender aquela outra realidade, a cultura daquelas pessoas, os sentimentos que as moviam, para só então, aprender com elas o que já sabia e o que ainda estava por saber. Seguindo as palavras de Haddad, <<[as] nossas aulas [/oficinas] são acontecimentos vivos, não uma aplicação de técnicas de adestramentos. Nós não ensinamos. Aprendemos. Pois quem aprende ensina>>. (*apud* TRINDADE; TURLE, 2008, p. 125)

Esta percepção é tão importante quanto o entendimento de que a desordem pode ser o prelúdio de uma nova ordem. E que o aparente caos no desenvolvimento da linguagem do grupo *Tá Na Rua* é o desdobramento de uma organização interna dos afetos dos participantes das oficinas do grupo, isto é, os atores e não-atores precisam achar em si um ordem que os conduza à liberdade expressiva, sem esperar que uma ordem externa os condicione.

Ao aprofundar a pesquisa sobre o tema do método e do caos, tornou-se possível a defesa que a linguagem teatral do grupo possui, sim, um método. Mas que este método não é nada convencional e que não pode ser taxado como um conjunto de elementos estanques. Pois se quisermos achar um

método, no sentido de um conjunto de regras ou de um programa que dirige a ação, um grande *Discurso do Método* tão eloqüente como em Descartes, não o encontraremos nem em Morin, nem tão pouco em Haddad.

Como Morin já havia mencionado, o método nasce no antimétodo e creio que este é o percurso do método da linguagem de Amir Haddad, pois é o lugar onde <<a ignorância, a incerteza e a confusão se tornam virtudes>> (MORIN, 1977, p.19).

<<Não existe no mercado receita para pensar, o método não é uma metodologia ou um programa a aplicar, é *uma ajuda à estratégia do pensamento*. Como qualquer estratégia, esta requer uma parte de habilidade e a capacidade de poder fazer malabarismos com a incerteza e a ambigüidade. O método só pode ser vivo como o pensamento, *vivo* porque em alerta, incessantemente em alerta e incapaz de se fechar em si mesmo>> (FORTIN, 2006, p.269.) (grifos do autor).

Ao conjugar o método com a estruturação do pensamento que cerca a linguagem do grupo *Tá Na Rua*, não foi mais possível negar que existe uma organização do pensamento do trabalho deste grupo, logo, verifica-se que o método desta linguagem cria uma simbiose tênue com o caos e seus desdobramentos.

Pois é no caminhar destas estruturas desarticuladas que é possível vislumbrar um caminho. Amir Haddad nos fala que

<<[n]ão dá para ser afirmativo em um mundo em desmoronamento. Então, [seu] teatro, ele se desmonta e monta o tempo todo. Ele não tem forma, ele só tem conteúdo. Estamos construindo outra possibilidade. Nós trabalhamos no presente para um outro futuro.>> (HADDAD *apud* <https://www.youtube.com/watch?v=1Vk-3KSU46Y>, consultado em 17/10/2015).

E é com este entendimento que creio que a linguagem do grupo de Haddad se reinventa: ao inverter a ordem por uma desordem, ou girar da ampulheta, que o caos vira método.

Bibliografia

ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*, 1993, trad. Teixeira Coelho, São Paulo, Martins Fontes.

BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de François Rabelais*, 1987, trad. Yara Frateschi Vieira, São Paulo, Editora Hucitec.

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator – um dicionário de antropologia teatral*, 2012, trad. Patrícia Furtado de Mendonça, São Paulo, É Realizações.

_____. *Teatro – Soledad, ofício, rebeldia*, 1998, trad. Lluís Masgrau, México, Escenología AC.

BOAL, Augusto. *A Estética do Oprimido*, 2008, 1ª ed., Rio de Janeiro, Garamond | FUNARTE.

BRECHT, Bertolt. *A Compra do Latão (1939-1955)*, 1999, trad. Urs Zuber/Peggy Berndt, Lisboa, Vega.

_____. *Estudos sobre teatro: para uma arte dramática não-aristotélica*, 1957, trad. Fiama Hasse Pais Brandão, Lisboa, Portugalia Editora.

BROOK, Peter. *O Espaço Vazio*, 2011, trad. Rui Lopes, 2ª ed., Lisboa, Orfeu Negro.

BURKE, Peter. *Cultura Popular na Idade Moderna, Europa, 1500- 1800*, 2009, trad. Denise Bottman, São Paulo, Companhia de Bolso.

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

COOPER, Robert. *Ordem e Caos no Século XXI*, 2006, trad. Carlos Braga, 1ª ed., Lisboa, Editorial Presença.

- DESCARTES, René. *Discurso do Método*, 1991, trad. João Gama, Lisboa, edições 70.
- FEYERABEND, Paul K. *Contra Método (Edição revista)*, 1993, trad. Miguel Serras Pereira, Lisboa, Relógio D'Água Editora.
- _____. *Diálogo Sobre o Método*, 1991, trad. António Guerreiro, 1ª ed., Lisboa, Editorial Presença.
- FORTIN, Robin. *Pensar com Edgar Morin – Ler O Método*, 2006, trad. Carlos Romão, Lisboa, Edições Piaget.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia da Autonomia: saberes necessários a prática educativa*, 2011, São Paulo, Paz e Terra.
- GALVÃO, Renata de Oliveira. *“Teatro sem Arquitetura:” as Brincadeiras do grupo Tá Na Rua (1980-1983)*, 2012, Uberlândia, Dissertação de Mestrado em História, UFU – Universidade Federal de Uberlândia.
- GLEICK, James. *Caos: A Construção de uma Nova Ciência*, 1989, trad. José Carlos Fernandes e Luís Carvalho Rodrigues, 1ª ed., Lisboa, Gradiva Publicações.
- GÓES, Antonio Lauro de Oliveira. *A Criação Coletiva: Tá Na Rua*, 1983, Rio de Janeiro, Dissertação de Mestrado em Comunicação, UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Em Busca de um Teatro Pobre*, 1992, trad. Aldomar Conrado, 4ª ed., Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.
- HOUAISS, Antonio & VILLAR, Mauro Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, 2001, Rio de Janeiro, Objetiva.
- LIGIÉRO, Zeca. *Outro Teatro: do ritual à performance*, 2015, Rio de Janeiro, Tese de Titulação defendida na UNIRIO – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/ PROEXC – Pró-reitora de Extensão e Cultura.
- LIGIÉRO, Zeca. *Teatro A Partir Da Comunidade*, 2003, Rio de Janeiro, Papel Virtual.

MOREIRA, Jussara Trindade. *A Contemporaneidade do Teatro de Rua: Potências Musicais da Cena no Espaço Urbano*, 2014, Rio de Janeiro, UNIRIO – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/ PROEXC – Pró-reitora de Extensão e Cultura

_____. *A Musicalidade do Ator no Grupo Tá Na Rua*, in Cadernos Virtuais de Pesquisa em Arte Cênica, 2009.

_____. *A Pedagogia Teatral do Grupo Tá Na Rua*, 2007, Rio de Janeiro, Dissertação de Mestrado em Teatro – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

MORIN, Edgar. *O Método I – A natureza da Natureza*, 1977, trad. Maria Gabriela de Bragança, 2ª ed., Portugal, Europa-América.

_____. *O Método III – O conhecimento do conhecimento/1*, 1986, trad. Maria Gabriela de Bragança, Portugal, Europa-América.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*, 2008, trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira, 3ª ed., São Paulo, Perspectiva.

PESSIS-PASTERNAK, Guitta. *Será Preciso Queimar Descartes? (Do caos à inteligência artificial: quando os cientistas se interrogam)*, 1993, trad. Manuel Alberto, Lisboa, Relógio D'Água Editores.

PRIGOGINE, Ilya. *O Fim das Certezas – O Tempo, o Caos e as Leis da Natureza*, 1996, trad. Jorge Alves, 1ª ed., Lisboa, Gradiva Publicações.

RAMOS, Mercês Sousa. *Teoria do Caos: potencialidades na modelização da aprendizagem de conceitos científicos*, 2009, Lisboa, Edições Colibri/ Instituto Politécnico de Lisboa.

RANCIÈRE, Jacques. *O Espectador Emancipado*, 2010, trad. José Miranda Justo, 1ª ed., Lisboa, Orfeu Negro.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*, 1998, trad. Andréa Stahel M. Da Silva, 1ª ed., São Paulo, Martins Fontes.

SCHECHNER, Richard. *Performance e Antropologia de Richard Schechner*, org. Zeca Ligiéro, trad. Augusto Rodrigues da Silva Júnior ... et al., Rio de Janeiro, Mauad Editora.

STOKES, Geoffrey. *Popper: Filosofia, Política e Método Científico*, 2000, trad. Rui Cabral, Pedro Galvão, Clara Joana Martins e Desidério Murcho, 1ª ed., Lisboa, Temas e Debates.

THUAN, Xuan Trinh. *O Caos e a Harmonia – A Fabricação do Real*, 1999, trad. Maria José Figueiredo, 1ª ed., Lisboa, Terramar.

_____. *Léxico da Pedagogia do Teatro*, 2015, Júnior, José Simões de Almeida; Koudela, Ingrid Dormien (org.), 1ª ed., São Paulo, Perspectiva.

_____. *Teatro e Dança como Experiência Comunitária*, 2009, Telles, Narciso; Pereira, Victor Hugo; Ligiéro, Zeca (org.), Rio de Janeiro, EdUERJ.

_____. *Tá Na Rua: teatro sem arquitetura, dramaturgia sem literatura e ator sem papel*, 2008, TURLE, Licko; TRINDADE, Jussara (org.), Rio de Janeiro, Instituto Tá Na Rua.

UNO, Kuniichi. *A Gênese de um Corpo Desconhecido*, 2012, trad. Christine Greiner, 1ª ed., São Paulo, n-1 Edições.

VANNUCCI, Alessandra. Legado de Caim: a jornada brasileira do Living Theatre (1970/1971), in Revista Sala Preta, 2015, vol.15, n.1.

VASQUES, Eugénia. *O Que É Teatro*, 2003, 1ª ed., Lisboa, Quimera Editores.

VIGANÓ, Suzana Schmidt. *As Regras do Jogo: A Ação Sociocultural em Teatro e o Ideal Democrático*, 2006, São Paulo, Hucitec.

ZORRINHO, Carlos. *Ordem, Caos e Utopia – Contributos para a História do Século XXI*, 2001, 1ª ed., Lisboa, Editorial Presença.

Webgrafia

SILVA, Tiago Ferreira. *Atos Institucionais*, 2010, <http://www.historiabrasileira.com/ditadura-militar/atos-institucionais/>, consultado em 09/03/2015.

ABREU, Luís Alberto; Haddad, Amir. *Humor & Cia Debate com Luís Alberto de Abreu e Amir Haddad in Ideias Online| Arte&Ciência*, CCBB/SP, 2011, publicado em 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=1Vk-3KSU46Y>, consultado em 17/10/2015.

_____. *José Celso Martínez Corrêa*, http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/JK/biografias/jose_celso_martinez_corre_a, consultado em 17/10/2015.

_____. *A Faculdade/ História*, <http://www.direito.usp.br/>, consultado em 17/10/2015.

CAVALCANTI, Jardel Dias. *Parangolé: anti-obra de Hélio Oiticica*, 2002, http://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=856&titulo=Parangole:_anti-obra_de_Helio_Oiticica, consultado em 18/10/2015.

_____. *Enciclopédia Itaú Cultural/ Parangolé*, <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3653/parangole>, consultado em 18/10/2015.

_____. *Enciclopédia Itaú Cultural/ Hélio Oiticica*, <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa48/helio-oiticica>, consultado em 18/10/2015.

_____. *Enciclopédia Itaú Cultural/ Renato Borghi*, <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa109281/renato-borghi>, consultado em 21/10/2015.

_____. *Quem serestamos*, 2010, http://www.teatroficina.com.br/uzyna_uzona, consultado em 21/10/2015.

LIGIÉRO, Zeca. O Living Theatre no Brasil, http://www.dopropriobolso.com.br/paginas_bolso/txt225.htm, consultado em 21/10/2015.

Entrevista

Amir Haddad, a Zeca Ligiéro; *et al* (LIGIÉRO; PEREIRA; TELLES, 2003).

Grupo Tá Na Rua e Amir Haddad, a Lauro Góes (GOÉS, 1983).

Grupo Tá Na Rua e Amir Haddad, a Patrícia Horacio Vieira (VIEIRA, 2009).

Palestra

Amir Haddad proferida no Festival de Inverno SESC (s/d – arquivo pessoal Amir Haddad).

ANEXOS

CLIPPING



TÁ NA RUA

VEÍCULO	DATA	MATÉRIA
Filipeta	15/11/2008	Teia Brasília 2008



PROGRAMAÇÃO

QUARTA-FEIRA - 12.11

FESTA DA JUVENTUDE
(COMPLEXO CULTURAL DA REPÚBLICA)

20:00 - FAMÍLIA GRÃO DE LUZ E GRÃO
20:50 - SEU ESTRELO
20:30 - RO MESTRE COM CRIANHO
E BANDA RÁDIO CASUAL
21:00 - CACUÍÁ FILHA MARDÊIR
21:30 - CACUÍÁ DONA TETÉ
22:00 - VOUZAS - O EREMITA
22:30 - 606
23:30 - DJ CRIOLINA

QUINTA-FEIRA - 13.11

TERTRO DE RUA
(COMPLEXO CULTURAL DA REPÚBLICA)

12:00 - GRUPO MARIINGUARES
A BRUXA TR SOLTIA

TENDA DA ECONOMIA SOLIDÁRIA
(COMPLEXO CULTURAL DA REPÚBLICA)

12:40 - OPRACORÔ CIA DE DANÇA E PERCUSSÃO
13:20 - MIO VACITE E O ENCANTO CIGANO
19:00 - MESTRE RINALDO E GRUPO BATTIXO

ABERTURA OFICIAL

SALA VILLA LOBOS
(TERTRO NACIONAL)

19:00 - PEREIRA DA VIOLA
19:20 - CERIMÔNIA DE ABERTURA
21:00 - ÔPERA MARCUNAIMA

TERTRO

SALA PLÍNIO MARCOS
(FUNARTE)

20:00 - BANDO DE TERTRO SEM NOME

PALCO IGUAIS NA DIFERENÇA
(ESPLANADA DOS MINISTÉRIOS)

21:00 - ORQUESTRA SINFÔNICA
JOVEM REGIONAL DO PIM
23:00 - BANDA AFRO BRASILEIRA
MUKUNDO KANDONGO
00:00 - DJ MARLEBORO

PALCO MESTRE SALUSTIANO
(ESPLANADA DOS MINISTÉRIOS)

HOMENAGEM À MEMÓRIA
DO MESTRE SALUSTIANO

22:00 - FAMÍLIA SALUSTIANO

PARTICIPAÇÕES ESPECIAIS

NELSON DA ARBECA
SELMA DO COCO
MESTRE ZÉ DUAR
MARRCARTU NAÇÃO PERNAMBUCO

SEXTA-FEIRA - 14.11

TERTRO DE RUA
(COMPLEXO CULTURAL DA REPÚBLICA)

12:00 - CTO - CENTRO DE TERTRO
DO OPRIMIDO

TENDA DA ECONOMIA SOLIDÁRIA
(COMPLEXO CULTURAL DA REPÚBLICA)

12:00 - VOZES DO ENGENHO
12:40 - CÔCO DE UMBIGADA
13:20 - TRUPE DE CIRCO
ESCOLA DE ECODIDRANIA
18:00 - SARRU DE POESIA

TERTRO

SALA PLÍNIO MARCOS
(FUNARTE)

20:00 - ARTE NO DIQUE

PALCO IGUAIS NA DIFERENÇA
(ESPLANADA DOS MINISTÉRIOS)

19:30 - SOM DA FLORESTA
21:00 - QUINTETO VIOLADO
23:00 - PONTO DE CULTURA ATITUDE

PALCO MESTRE SALUSTIANO
(ESPLANADA DOS MINISTÉRIOS)

20:00 - MBRACA
22:00 - GRUPO INSTRUMENTAL DA
FUNDAÇÃO RAIMUNDO FRAGNER
22:30 - FRAGNER
00:00 - JONGO DA SERRINHA

SÁBADO - 15.11

TENDA DA ECONOMIA SOLIDÁRIA
(COMPLEXO CULTURAL DA REPÚBLICA)

12:00 - CONGOS CRTUPÉ E MOÇAMBIQUE
13:00 - WELLINGTON ASSIS E BANDA
19:00 - TÁ NA RUA
14:00 - CARAVANA ARCO-ÍRIS - INTINERANTE

COMPLEXO CULTURAL DA REPÚBLICA
(ESPLANADA DOS MINISTÉRIOS/
PRAÇA DOS TRÊS PODERES)

15:00 - CORTEJO 'RE' PROCLAMAÇÃO
DA REPÚBLICA

GRUPO DE PERCUSSÃO RÍTMOS BRASILEIROS
CRITIRELOS DO ARAGUAIA
MARRCARTU ENCANTO DA ALEBRIA
QUADRILHA DE PENNA DE PAU
AFOXÉ ODÔ IJÉ
GUERREIRO CAMPEÃO DO TRENADO
BONECOS GIGANTES
CAVALHADA DE PIRENÓPOLIS
BANDA CARACAL PADRE CÍCERO
CARAVANA DA UNE
BOJ JUVENTUDE
HISTÓRIAS BRINCANTES
UDI GRUDI
ALEXANDRE VOGLER

**INTERVENÇÕES DE ARTES
VISUAIS NO CORTEJO**

ALEXANDRE VOGLER
PROJETO DE INTERVENÇÃO AMBIENTAL - PIA
PISSER
JACKSON BRUM

PALCO CÔNICO

17:00 - OPRACORÔ CIA DE DANÇA E PERCUSSÃO
18:00 - VOZES DO ENGENHO

ESPLANADA DOS MINISTÉRIOS

18:00 - CONCERTO DA OSEP

TERTRO

SALA PLÍNIO MARCOS
(FUNARTE)

20:00 - PIOLIN DRAMAS E COMÉDIAS

PALCO IGUAIS NA DIFERENÇA
(ESPLANADA DOS MINISTÉRIOS)

22:00 - COLETIVO MUSICAL
23:00 - JORGE MOUTNER E NELSON JACOBINA
23:30 - MARRCARTU ESTRELA DE DURO

PALCO MESTRE SALUSTIANO
(ESPLANADA DOS MINISTÉRIOS)

21:00 - A BARCA
21:30 - BOJ DE MESTRE TEODORO
22:30 - GRUPO DE SBRMA - ENTRA NA RODA
00:00 - GERSON DE VERRAS

EXPOSIÇÕES 12 A 15.11
(MUSEU DA REPÚBLICA)

EXPEDIÇÕES - BRASIL MEMÓRIA EM REDE
CURADORIA: BENÉ FONTELES

NEM POPULAR NEM ERUDITO
MUSEU DA PESSOA

MOSTRA AUDIOVISUAL
(AUDITÓRIO 6 - MUSEU DA REPÚBLICA)

QUINTA-FEIRA - 13.10
09:30 ÀS 13:00
MOSTRA AUDIOVISUAL
DOS PONTOS DE CULTURA
14:00 DEBATE

SEXTA-FEIRA - 14.11
09:30 ÀS 13:00 E 14:30 ÀS 19:30
MOSTRA AUDIOVISUAL
DE PONTOS DE CULTURA

SÁBADO - 15.11
09:00 ÀS 12:00 DEBATE
14:30M ÀS 19:30
MOSTRA AUDIOVISUAL DE PONTOS DE CULTURA

FEIRA DE ECONOMIA SOLIDÁRIA
(COMPLEXO CULTURAL DA REPÚBLICA)
DE 12 À 16 - 09:00 ÀS 22:00

VEÍCULO	DATA	MATÉRIA
Site da cidade de Vitória	17/10/2008	IV Festival nacional de Teatro de Vitória

http://www.vitoria.es.gov.br/hot-sites/fnteatro/programacao.asp



FESTIVAL NACIONAL DE TEATRO

"CIDADE DE VITÓRIA"

DE 13 A 21 DE OUTUBRO

Memória Tá na Rua/RJ



Grupo Tá na Rua/RJ
 Dia: 17 de outubro, às 12h
 Local: Praça Costa Pereira - Centro
 Duração: 2h

Dia: 18 de outubro às 19h
 Local: Praça Mário Elias da Silva - Jardim Camburi

Sinopse
 A peça revela momentos marcantes da vida brasileira e mundial das últimas décadas. Como numa trouxa de retalhos, o espetáculo apresenta um panorama de acontecimentos variados que vão desde o desfile da Beija Flor, em 1989 (os mendigos no abre-alas e o Cristo censurado) até o assassinato do presidente chileno Salvador Allende, em 11 de setembro de 1973. Em outros momentos, entram em cena personagens como o poeta Federico García Lorca e o cantor Vicente Celestino, numa homenagem a estes e outros artistas que marcaram a história com suas criações e trajetórias de vida. A encenação acontece através de um jogo que envolve atores e público. A ordem das cenas é definida através de um "sorteio", onde a platéia vai retirando de uma cartola os fragmentos de "Memórias" que serão apresentados. Essa dinâmica torna cada espetáculo um acontecimento único, aberto à improvisação e ao acaso, onde o imprevisível é altamente desejável.

- Capa
- Apresentação
- Programação
- Teatros
- Atividades formativas**
 - Palestras
 - Oficinas
 - Mesas / Debates
- Teatro de rua
- Homenageados
- Informações úteis**
 - Endereços
 - Ingressos
- Ficha técnica
- Galeria de fotos

Internet

João Fortes, Biza Vianna, Paulo Jobim, Amir Haddad, Julia Abreu, Verônica Rache, Celso Lemos, Clara Soria, PAN Eventos, Fábio Ferreira, Isabel Lito, Armando Lito, Wagner Pacheco, Gilda Mattoso, Marcus Vinicius, Licko Turle, Disnael dos Anjos, Filomena Mancuzo, Alessandro Perssan, Sheyla de Castro, Jussara Trindade, Netinho, Fátima Souza, Bruno Pereira, Marcella Tóbelem, Felipe Argollo, Dan Strougo, Fernando do Val, Djalma Amaral, Alessandra Debbs, Filipe Pires e Felipe Lourenço.

CONVIDAM
para celebração de abertura do Teatro do
**ESPAÇO TOM JOBIM CULTURA
E MEIO AMBIENTE**

Direção Geral:
AMIR HADDAD

Afro Circo
Batucadas Brasileiras
Orquestra de Percussão
Banda Braza
Villa Lobos e as Crianças
Escola de Música Villa Lobos
Grupo Tá na Rua
Velha Guarda Da Mangueira
Cia de Mistérios e Novidades
Grupo Grial de Dança

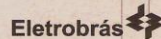
Dia: **08 de outubro**
Horário: **17h**
Local: **Jardim Botânico.**
Rua Jardim Botânico, 1.008
Informações: 2274-7012

Patrocínio



Co-patrocínio

Apoio
Institucional:



Ministério
da Cultura



O Espaço Tom Jobim Cultura e Meio Ambiente e o Jardim Botânico convidam com o patrocínio da Vale e da Petrobras para **Festa Celebração** de Inauguração do Novo Teatro na cidade do Rio de Janeiro.

Direção Geral: **Amir Haddad**

MÚSICA

CELEBRAÇÃO

DIVERSIDADE

MEIO AMBIENTE

TEATRO

VEÍCULO	DATA	MATÉRIA
Jornal -Informativo MTR	11/12/2007	II Mostra Lino Rojas de teatro de Rua - Praça do Patriarca – Centro – São Paulo - SP



VEÍCULO	DATA	MATÉRIA
Site	07/10/2007	Domingo Cultural

Endereço C:\Documents and Settings\Produção\Desktop\clipping\EstudanteNet Portal oficial UNE e UBES.htm

NOTÍCIAS

- Praia do Flamengo, 132
- Movimento Estudantil
- Movimentos Sociais
- Educação
- Cultura
- Política
- Estácio
- Geral
- Inclusão Digital

UNE ON-LINE

- História
- Linhas de Atuação
- Perguntas frequentes
- Fale com o Presidente
- Transparência 100%
- Agenda
- Diretoria
- Logomarcas
- Assessoria de Imprensa

UBES ON-LINE

- História
- Linhas de Atuação
- Fale com o Presidente
- Diretoria
- Grêmios Estudantis / Unes
- Logomarcas
- Assessoria de Imprensa

SEUS DIREITOS

- Ouvidoria do estudante
- Perguntas frequentes
- Mensalidades
- Meia Entrada
- Contato Procons

CULTURA

5 de outubro de 2007

Grupo Tá na Rua promove "Domingão Cultural" no Rio de Janeiro

O ponto de cultura realiza neste domingo (7), oficinas, performances e exibição de documentário

O grupo de teatro Ta na Rua do Rio de Janeiro promove neste domingo dia (7) o "Domingo Cultural". Trata-se de um dia inteiro de atividades que incluem oficina de clown para iniciantes e exibição do documentário sobre o grupo seguido de debate.

Quem participar também vai ter a oportunidade de assistir a performances, esquetes e ouvir muita música. As atividades acontecem na sede do Tá na Rua, no bairro da Lapa (Av. Men de Sá nº35)

Programação
Domingo - 7 de outubro
 12h - início
 13 às 14h30 - oficina de clown para iniciantes
 15 às 17h30 - documentário sobre o grupo Tá Na Rua, seguido de bate papo
 18h - oficina do ponto de cultura, performances, esquetes e música.

Serviço
 O que? "Domingão Cultural"
 Onde? Casa do Tá Na Rua
 Endereço, Av. Men de Sá nº35 - Lapa - Rio de Janeiro
 Informações: (21) 8698-6306

VEÍCULO	DATA	MATÉRIA
Jornal	25/08/2007	Encontro Ruas de Cultura, Culturas de Rua-Sesc Madureira-RJ

atividades especiais

RECEPTIVO DE TURISMO - SESC MADUREIRA

Dentro de uma proposta inovadora, o SESC Madureira oferece receptivo de turismo para grupos. O receptivo apresenta panorama sobre a Unidade Madureira projetada pelo arquiteto Índio da Costa e a história do bairro Madureira. *Com agendamento pelo tel.: 3350-5839 ou pelo e-mail: madureira.turismo@sesc.org.br.*

VIAJANTE VIRTUAL

11/8, 14h - Existem várias viagens e uma delas é feita por meio da internet. Quiz, pesquisas, fotografias e outros. Este mês: Cultura Urbana. Mediação de guia de turismo cadastrado no Ministério do Turismo. *Inscrições na Internet Livre. Grátis. Vagas limitadas.*



ENCONTRO RUAS DE CULTURA, CULTURAS DE RUA

25/8, 9h30 às 17h - A 5ª edição do projeto mostra as ruas do Rio como espaços de efervescência cultural, onde as múltiplas manifestações do Brasil se encontram e produzem um processo de transformação, não só das culturas como de todos os sujeitos que as produzem. São pessoas, produtores, artistas que rompem com o discurso e as práticas que a indústria cultural reproduz. O popular se manifesta na visibilidade do urbano.

Encerramento: espetáculo Ta na Rua em Memória. Coordenação de Carlos Henrique dos Santos Martins. **Teatro.** Inscrições antecipadas. Livre.



VEÍCULO	DATA	MATÉRIA
Cartaz	15/08/2007	Abertura do VI Encontrarte – Mesquita – RJ



VEÍCULO	DATA	MATÉRIA
Jornal	23/07/2007	Festival Araguaia 2007 – Barra do Garça – Mato Grosso

04 | o repórter do vale | 20 26 de Julho de 2007 | ano 8 | número 388

GERAL

Grupo Tá na Rua está na Barra

Geral
da Redação - Ana Gardênia

A secretária de Cultura da Barra do Garças trouxe para o Festival Araguaia 2007 cinco integrantes do Grupo de Teatro Tá na Rua do Rio de Janeiro. Os atores vieram orientar a Oficina de Teatro nos dias 19, 20 e 21 de julho no Centro Universitário Cultura e Arte (Cuca). Segundo o secretário municipal de Cultura, Divino Arbués, trata-se de uma oportunidade impagável porque a presença do Grupo aqui na região é resultado da união de três pontos de Cultura: Núcleo Baé, Cuca Araguaia, vinculado à UFMT e o próprio Grupo Tá na Rua que faz uma ponte com o Rio de Janeiro.

O Grupo Tá na Rua foi criado por um dos diretores de teatro mais respeitados do país, Amir Haddad. Haddad é descendente de uma família de imigrantes sírios que se estabeleceu no Brasil, nascido na cidade mineira de Guaxupé, no ano de 1937, morou

em Rancharia (SP), iniciou sua vida profissional na capital paulista, começou a descobrir o corpo e a alma do povo brasileiro quando viveu em Belém do Pará no início da década de 60, até que veio para o Rio de Janeiro, onde criou o Grupo Tá na Rua.

A companhia tem como objetivo encenar os espetáculos em locais abertos, interagindo com o público e “quebrando” a tradição do cenário italiano. Hoje a equipe tem 20 integrantes e 27 anos de experiência e ficha técnica das mais expressivas e reconhecidas em teatro popular. O teatro de rua desenvolveu uma linguagem específica para espetáculos abertos e hoje o Tá na Rua é referência nacional desse tipo de trabalho.

Pela segunda vez no Vale do Araguaia, o grupo realizou oficina de teatro com o tema central Guerrilha do Araguaia. O texto surge de um processo colaborativo e pesquisado in loco, segundo os in-



tegrantes da equipe. A oficina que ganha importância e qualidade em função da história do Grupo, visa a preparação do ator para o espaço aberto. A constituição dessa dramaturgia é montada com material já disponível aliado aos textos, histórias, reportagens e lendas da região onde os atores se apresentam.

Para os atores, qualquer material pode se transformar em dramaturgia, qualquer anúncio, cordel, lista telefônica, tudo

pode inspirar o drama e essa é a característica do Teatro de rua. É uma síntese de qualquer estrutura narrativa que se transforma em encenação, passar isso em clima de oficina em cinco dias de trabalho é o desafio da trupe. Domingo o Grupo Tá na Rua vai fazer uma intervenção, traduzindo, vão circular pela cidade a partir das 18 horas, saindo do Espaço Cuca à rua Leonardo Vilas Boas, 539, perto do Cogal.

VEÍCULO	DATA	MATÉRIA
Filipeta	12/05/2007	Projeto Teatro para Todos – Sesc – Teresópolis - RJ



programação	
<p>5 de Maio - Domingo É a Pólvora o Que É? Cândia - Classificação livre 19h - Escola Municipal Penso Não Sabe (Renovar) 19h - Escola Municipal Não é Com Nem Quem (Novo) 20h - Teatro do SESC</p>	<p>19 de Maio - Sábado História do Palhaço Fico Infantil - 4 anos de idade 19h - Escola Municipal Estrela Nôvo da Noite (Pescanova) 19h - Escola Municipal (Novo Renovar) Maratô e a Hora em sua Poesia e a Cabeça Drama - Classificação livre 20h - Teatro do SESC</p>
<p>6 de Maio - Domingo O Rapto das Cabolinhas Infantil - 4 anos de idade 19h - Teatro do SESC</p>	<p>20 de Maio - Domingo Contando com a Sorte Comédia - Classificação livre 19h - Casa de Cultura de Teresópolis Cabeça de Algodão Infantil - Classificação livre 19h - Casa de Cultura de Teresópolis Nhula, a Menina Gôla Infantil - Classificação livre 19h - Teatro do SESC</p>
<p>10 de Maio - Sábado Valério e Brasileira Comédia - Classificação livre 21h - Teatro do SESC</p>	<p>25 de Maio - Sexta História da Capoeira Musical - Classificação livre 20h - Teatro do SESC</p>
<p>12 de Maio - Sábado Oficina: O Ato no Espaço Aberto Classificação livre 19h às 20h30 - Teatro do SESC Fado: Uma História de Amor Fado - Classificação livre 19h - Escola Municipal Robô e os Bichos Infantil - 4 anos de idade 19h - Escola Municipal Além Fronteira do Bêa Alga Curral Dira não Sei, o que Sei é Resiste ou Em Paz com a Dilúvia Teatro de rua - Classificação livre 19h - Praça Sábato de Brás (Cidade) Valésia nº 5 Drama - Classificação livre 21h - Teatro do SESC</p>	<p>26 de Maio - Sábado A Pedra dos Encantados Musical - Classificação livre 19h - Escola Municipal Nôvo Anjo do Negro Grande 19h - Escola Municipal Novo da Casa Grande (Novo) Oficina-espetáculo Mambembê Teatro de rua - Classificação livre 19h - Praça Sábato de Brás A Margem Comédia - Classificação livre 21h - Teatro do SESC</p>
<p>13 de Maio - Domingo Oficina: O Ato no Espaço Aberto Classificação livre 19h às 20h30 - 19h às 19h - Teatro do SESC Homem Bonito Teatro-circo - Classificação livre 19h - Teatro do SESC</p>	<p>27 de Maio - Domingo Bichos e Flores Infantil - Classificação livre 19h - Casa de Cultura de Teresópolis Quatidade Teatro-circo - Classificação livre 19h - Teatro do SESC</p>

Para as inscrições acesse o site do SESC ou ligue gratuitamente no número 0800-080000.
 *Cada ingresso é válido para o dia e o horário de apresentação.
 Os horários são sujeitos a alterações.

VEÍCULO	DATA	MATÉRIA
Filipeta	27/03/2007	Festival BNB das Artes Cênicas- Fortaleza - CE





VEÍCULO	DATA	MATÉRIA
Filipeta	18/03/2007	Festival de Teatro de Rua de Angra dos Reis – RJ

ENCONTRO NACIONAL DE



13 A 18
DE MARÇO
2007



PREFEITURA DE ANGRA
Nunca se fez tanto.
SECRETARIA MUNICIPAL DE
CULTURA, ESPORTES E EVENTOS

PROGRAMAÇÃO

ESPETÁCULOS

13 TERÇA

17h30 **Cortejo de Abertura pelas ruas da cidade**

21h **Abertura Solene e Espetáculo de Abertura
Sonhos de uma Noite de Verão**
(Farsacena Cia. Teatral / Rio de Janeiro)
Praça Gal. Silvestre Travassos (Praça da Matriz)

14 QUARTA

21h **A Lenda da Padroeira**
(Grupo Cutucurim / Angra dos Reis)
Praça Gal. Osório (Praça do Carmo)

15 QUINTA

17h **O Pagador de Promessas**
(Grupo Cronos / Rio de Janeiro)
Praça Gal. Silvestre Travassos (Praça da Matriz)

19h **Negreiros**
(Grupo Com Licença Estamos em Cena / Angra dos Reis)
Cais de Santa Luzia

22h **Espectáculo Internacional
Espelho Móvel**
(Teatro Nômade / Espanha & Dah Theater Research
Center de Belgrado / Sérvia)
Praça Gal. Silvestre Travassos (Praça da Matriz)

16 SEXTA

17h **Das Saborosas Aventuras de Dom Quixote
de La Mancha e seu escudeiro Sancho Pança**
(Teatro que roda / Goiás)
Rua do Comércio

21h **Comédias a la carte**
(Cia. Candongas / Minas Gerais)
Praça Gal. Silvestre Travassos (Praça da Matriz)

17 SÁBADO

17h **As 4 chaves**
(Teatro Ventoforte / São Paulo)
Praça General Osório (Praça do Carmo)

19h **Teatro Chamado Cordel**
(Imbuca / Sergipe)
Praça Gal. Silvestre Travassos (Praça da Matriz)

22h **Mitologias do Clã**
(Falos & Stercus / Rio Grande do Sul)
Praça Amaral Peixoto (Praça do Porto)

18 DOMINGO

17h **Um Show de Variedades Palhacísticas**
(Teatro de Rocokóz / São Paulo)
Praça Gal. Silvestre Travassos (Praça da Matriz)

20h **Espectáculo de Encerramento
Dar não dói...o que dói é resistir**
(Tá na Rua / Rio de Janeiro)
Praça Amaral Peixoto (Praça do Porto)

PERFORMANCES

14 QUARTA

16 às 20h **Performances Urbanas** Cia. das Sombras,
Glauter Barros, Dalmo Saraiva, Atuandantes,
Lyla Melo, Mário dos Anjos & João Novaes,
Conceição Correa e Angra Cia. de Teatro.
Diversos pontos da Cidade

OFICINAS

17 E 18 SÁBADO E DOMINGO

Perna de Pau Lígia Veiga (Rio de Janeiro)
9 às 12h e 14 às 17h
Convento São Bernardino de Sena

Atuação Bya Braga (Minas Gerais)
9 às 12h e 14 às 17h
Convento São Bernardino de Sena

Direção André Carreira (Santa Catarina)
9 às 12h e 14 às 17h
Casa de Cultura Poeta Brasil dos Reis

ESPETÁCULOS NOS BAIRROS

14 QUARTA

17h **Quem ri por último...**
(Os Palhaçologistas / Angra dos Reis)
Vila Histórica de Mambucaba
Largo da Igreja de Nossa Senhora do Rosário

15 QUINTA

17h **O Auto do Trabalhador**
(Grupo Cutucurim / Angra dos Reis)
Village - Centro Comercial

17h **Contando Estórias**
(Cia. Álcacre de Teatro / Angra dos Reis)
Camerim - em frente a Escola Municipal Cel.
João Pedro de Almeida

16 SEXTA

17h **Porque a Noiva Botou o Noivo na Justiça**
(Fábrica do Entretenimento / Angra dos Reis)
Vila do Abraão - Praça da Igreja de São Sebastião

19h **Vamos Rir ?!**
(Cia. de Palhaço / Angra dos Reis)
Monsuaba - em frente ao DPO

MESA REDONDA

14 QUARTA

15h **Temas: "Teatro de rua e as políticas de cultura"**
Expositores: Carlos Biagioli (São Paulo), Caíque
Botkay e Licko Turlle (Rio de Janeiro)
Mediadora: Adilson Florentino (Rio de Janeiro)
Local: Casa de Cultura Poeta Brasil dos Reis

CONVERSA

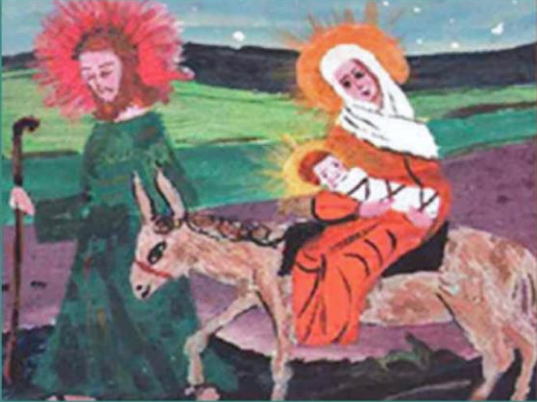
16 SEXTA

10h **Com a Diretora Jadranka Andjelic (Sérvia)**
Casa de Cultura Poeta Brasil dos Reis



VEÍCULO	DATA	MATÉRIA
Filipeta	15/12/2006	Espectáculo “Meu Caro Jumento” no Largo da Carioca Prêmio Funarte de Teatro Myriam Muniz

Grupo Tá Na Rua
apresenta



Auto de Natal
Meu Caro Jumento
adaptação livre do cordel
de Patativa do Assaré

direção **AMIR HADDAD**

SEXTA - 15/12
17:00 h

SÁBADO - 16/12
10:00 h

ANFITEATRO DO LARGO DA CARIOCA
Centro - Rio de Janeiro

Este espetáculo foi contemplado pelo Prêmio Funarte de Teatro Myriam Muniz com o patrocínio da Petrobras

Realização

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTE
funarte
2006 30 anos

Ministério da Cultura

BRASIL
UM PAÍS DE TODOS
GOVERNO FEDERAL

SECRETARIA DE CULTURA

Instituto Tá Na Rua
Artes, Educação e Cidadania



VEÍCULO	DATA	MATÉRIA
Site	22/11/2006	100 anos do Edifício do Centro Cultural Banco do Brasil-

http://www.overmundo.com.br/agenda/ccbb-rio-comemora-100-anos-do-edificio-da-rua-1-de-marco-66

home · agenda · rio de janeiro · ccbb rio comemora 100 anos do edificio da rua 1º de março, 66

CCBB Rio comemora 100 anos do Edifício da Rua 1º de Março, 66, Rio de Janeiro, RJ · 01/11 a 03/12

Adriana Sanglard · Rio de Janeiro (RJ) · 30/10/2006 14:04 · 57 votos · 1

1
overponto
GOSTEI



Sei tão pouco sobre o Mar · Banco de cultura

Cinema em preto & branco take 3 · Overblog

Crioulo Doido revisitado · Overblog

Eu Adoro Pessoas Burras · Overblog

Unidos de Lucas homenageia Piauí no carnaval 2008 · Overblog

O Charme do Baile · Overblog

Jongo, Nongo, Jinongo · Overblog

Diversidade cultural brotando no seu quintal · Overblog

CANDIDO MENDES LANÇA PÓS-GRADUAÇÃO EM PRODUÇÃO CULTURAL COM AULAS AOS SÁBADOS NO · Agenda

Acervo Mariposa debate sobre dança e copyleft na Funarte-RJ · Agenda

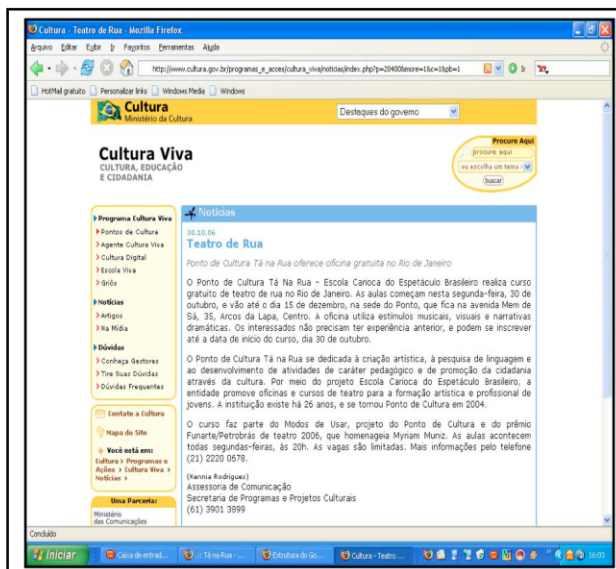
tags randômicas

cultura-ms animacao tomdamatta radio-overmundo-academia-sociedade

Quem estiver a fim de conferir uma boa exposição de fotos históricas, ou shows de alguns dos principais grupos de samba e choro da atualidade, ou as performances do grupo Tá na Rua - que há 25 anos faz teatro em espaços não convencionais como feiras, praças e festas populares -, precisa dar uma passadinha no CCBB a partir de quarta, 1 de novembro, e conferir as comemorações do centenário do prédio da Rua 1º de Março, 66. As performances teatrais são gratuitas e acontecem nos dias 22 a 26 de novembro, de quarta a domingo, às 12h30 e 18h. O projeto "Primeiro de Março, 66 - 100 Anos" - uma parceria da Fulô



VEÍCULO	DATA	MATÉRIA
Site do Ministério da Cultura	30/10/2006	Auto de Natal “Meu Caro Jumento” realizado no anfiteatro do Largo da Carioca e a abertura da terceira turma do Ponto de Cultura Tá Na Rua



VEÍCULO	DATA	MATÉRIA
Site do Ministério da Cultura	17/08/2006	Lançamento do Projeto Modos de Usar patrocinado pela FUNARTE e ações do Ponto de Cultura

Programa Cultura Viva

- ▶ Pontos de Cultura
- ▶ Agente Cultura Viva
- ▶ Cultura Digital
- ▶ Escola Viva
- ▶ Grãos

Notícias

- ▶ Artigos
- ▶ Na Mídia

Dúvidas

- ▶ Conheça Gestores
- ▶ Tire Suas Dúvidas
- ▶ Dúvidas Frequentes

Contate a Cultura

Mapa do Site

Você está em:
Cultura > Programas e Ações > Cultura Viva > Notícias >

Uma Parceria:

Ministério das Comunicações

Ministério do Trabalho e Emprego

Ministério da Cultura

Notícias

17.08.06

Cultura na Ditadura Militar

Com espetáculo sobre a resistência cultural durante o período, Ponto de Cultura Tá na Rua abre o projeto Modos de Usar

O **Ponto de Cultura Tá na Rua** lança nesta sexta-feira, 18, o Modos de Usar, projeto que visa apresentar o teatro de rua todas as sextas-feiras no Anfiteatro do Largo Carioca, até 24 de novembro. "Dar Não Dói, o que Dói é Resistir" será o primeiro espetáculo da série de apresentações, que terá participação especial de artistas do Pontão [Caravana Cultura Viva](#).

Amir Haddah, célebre artista e diretor teatral há 50 anos chama a atenção de quem passa no Largo Carioca para assistir ao espetáculo. "Dar Não Dói, o que Dói é Resistir" é um relato sobre a resistência cultural durante a ditadura militar brasileira, que durou de 1964 a 1985. Sob a ótica da cultura, a peça reúne um panorama de acontecimentos políticos, culturais e artísticos ocorridos no país durante aquele período. O espetáculo estreou em 2004 e já foi apresentado para cerca de 30 mil pessoas. A peça utiliza de improvisação e dura em média três horas, já que conta com a participação do público.

O Ponto de Cultura Tá na Rua se dedica à criação artística, à pesquisa de linguagem e ao desenvolvimento de atividades de caráter pedagógico e de promoção da cidadania através da cultura. Por meio do projeto Escola Carioca do Espetáculo Brasileiro, a entidade promove oficinas e cursos de teatro para a formação artística e profissional de jovens. A instituição existe há 25 anos, e se tornou Ponto de Cultura em 2004.

Recentemente, o Tá na Rua deu início ao projeto de circulação nacional, iniciativa itinerante que permitirá a visita do grupo a pelo menos um Ponto de Cultura em cada região do país, até o fim do ano. O objetivo é estabelecer intercâmbio cultural e criar núcleos permanentes de trabalho.

O Modos de Usar desta sexta-feira, 18, acontece no Anfiteatro do Largo Carioca, a partir das 14h. Mais informações no telefone 21 2220-0678.

(Kennia Rodrigues)
Assessoria de Comunicação
Secretaria de Programas e Projetos Culturais
(61) 3901-3899

VEÍCULO	DATA	MATÉRIA
Site	03/06/2006	VI Festival de Teatro de Resende -RJ

Diário OnLine :: Caderno Lazer & Cia... Microsoft Internet Explorer

Arquivo Editar Exibir Favoritos Ferramentas Ajuda

Endereço <http://www.diarioonline.com.br/arquivo/4444/lazer/lazer-16344.htm> Ir

O público da região agradece.

Os destaques da programação

- Hoje - Abertura do Festival**
 - 21 horas - Cine Vitória: "A Marujada do Perna Bamba" / Cia. de Teatro Gestual Mimos Brasil (RJ)
- Amanhã**
 - 11 horas - Cine Vitória: "Auto do Alto" / Grupo teatral da E.E. Professora Maria Ângela Dias (SP). Infantil
 - Meio-dia - Calçadão: "Dar Não Dói... O Que Dói é Resistir" / Grupo Tá na Rua (RJ)
 - 21 horas - Cine Vitória: "Concessa Tecendo Prosa" / Grupo Tripetripe (MG)
- Domingo**
 - 11 horas - Cine Vitória: "Escola de Anjos" / Cia. Nós nos Nós (RJ). Infantil
 - 21 horas - Cine Vitória: "Madame Satã" / Cia. Teatro Arte Dramática (RJ)
- Segunda-feira**
 - 11 horas - Cine Vitória: "A História do Homem Que se Transformou em Cachorro / Téspis Cia. de Teatro (SC). Infantil
 - 16 horas - Calçadão: "O Boi Encantado" / Cia. Griot (SP)
 - 19 horas - Teatro de Bolso / Mostra Paralela - Esquetes vencedores de 2005: Grupo do Terror, "A Freira Comediante", "Disque Auto-ajuda", "O defunto"
 - 21 horas - Cine Vitória: "Marx na Zona" / Teatro Experimental do Sesc (AM)
- Terça-feira**
 - 11 horas - Cine Vitória: "Sacy Pererê, a Lenda da Meia-noite" / Cia. Teatro Lumbra de Animação (RS). Infantil
 - 16 horas - Calçadão: "O Pintor" / Barracão Teatro (SP)
 - 19 horas - Teatro de Bolso / Mostra Paralela: "InCorposições" / Os Obscênicos (Barra Mansa)

Diário OnLine



VEÍCULO	DATA	MATÉRIA
Site	12/04/2006	IV Semana Cultural de Santa-Tereza-RJ

C:\Documents and Settings\Produção\Desktop\Clipping 2\Semana Cultural em Santa.htm



clique no ícone para visualizar as fotos

Relatório do Evento

A III Semana Cultural em Santa foi mais uma vez, um notável acontecimento no bairro de Santa Teresa, reunindo moradores, amigos do bairro, religiosos e curiosos da cultura, além de numerosos turistas que encheram todos os cantos buscando uma aprendizagem artística em meio a tantas opções, cores, talentos e brasilidade.

Na semana anterior as exposições de fotografias com temas de festas populares, assinadas por diversos fotógrafos de todo o país, já podiam ser admiradas em todos os bares e restaurantes do bairro.

Na quinta-feira santa, artistas diversos iluminavam as ruas escuras do bairro através da confecção de vários tapetes com muita cor, cerraagens e flores, preparados para a Via Crucis.

Na sexta-feira, foi dada a largada para as declamações de poesias, que faziam os comerciantes darem mais valor ainda. No início da noite todos puderam acompanhar o cortejo musical do grupo Céu na Terra que invadiu as ruas e ladeiras do bairro vestidas dos tapetes artesanais, em seu estilo nada convencional e tão ecleticamente colorido. Os rumores eram de elogios vindos de todas as bocas e olhares.

No sábado, teve início a grande festa. No início da tarde, a malhação do Judas começou com o grupo Tá na Rua de Amir Haddad, fazendo um trajeto entre o Largo das Neves e o Curvelo, sendo ovacionado, e perseguido por todos que estavam no caminho.

Já no Curvelo, a malhação foi intensa com o encontro de todas as "entidades culturais" que já os esperavam: As Marias da Graça, o Gigantes da Lira, as Velhinhas de Santa Teresa, o Sr. Palhaço, entre outros. Ao chegar no Largo do Guimarães, mães, crianças, idosos e curiosos mais do que alegres pararam para ver e rir da Tropa de Palhaços e os malabarismos do Circo da Silva. Continuou o cortejo, já de volta ao Largo das Neves. No simpático Largo, mais uma vez o Circo da Silva, as Velhinhas, e o retorno com o grupo Céu na Terra, seguido por uma kombi fazendo o descarrego através de uma grande chaminé que fazia o despacho. Encontraram-se com o Rio Maracatu e tudo foi festa até o encerramento no Parque das Ruínas com um grande desfile de fantasias.

Nunca comemorou-se tanto, com tantas pessoas felizes por uma Semana Santa cheia de festa, fé e muita amizade nova. Valeu, e como.

Luído 



VEÍCULO	DATA	MATÉRIA
Site	24/01/2006	IV Mostra Rio-São Paulo de Teatro de Rua- Paraty- RJ

http://www.folhacidade.com.br/index.php?id=2096

Web No Site
Pesquisar

"SUA FESTA"

- Aniversários
- Casamentos
- Outros
- Porque contratar o Folha?

CADASTRO

- Seja VIP


COLUNAS SEMANAIS

- Arte/Cultura
- As mais Tocadas
- Beleza/Estética
- De Olho na Moda
- Economia
- Educação/Sociedade
- Em Cartaz
- Entrevistas
- Papo de Bola
- Qualidade de Vida
- Vida & Saúde

NA BALADA


- Américo Brasiliense
- Araraquara
- Barretos
- Boa Esperança do Sul
- Ibitinga
- Jaboticabal
- Matão
- Monte Alto
- Ribeirão Preto
- Rincão
- São Carlos
- São José do Rio Preto
- São Paulo

V Mostra de Teatro de Rua de Paraty



Nos dias 08, 09 e 10 de dezembro, acontecerá um dos mais importantes acontecimentos artísticos. Em sua 5ª edição, a Mostra de Teatro de Rua chega com grande sucesso, é muito mais que um festival de teatro, é uma escola para artistas e públicos. Serão vários grupos e Cias apresentando seus espetáculos nas diversas ruas do centro histórico, de uma das cidades mais lindas do país, o paraíso: Paraty. Cidade fundada provavelmente no final do século XVI, uma cidade colonial preservada!

A Mostra tem como convidado o pai do teatro de rua, o ator Amir Haddad do grupo Ta Na Rua do Rio de Janeiro. Amir é o homem do teatro nacional, ao lado do Zé Celso deu início ao teatro Oficina. No ano passado Amir dirigiu todos nós, atores numa grande celebração à Arte, uma apresentação de ocupação de espaço, um grande momento de amor ao teatro que tocava profundamente aos turistas e públicos, e principalmente aos atores.



No ano passado houve o encontro com o prof. Dr. Fausto Fuser e Amir Haddad que foi uma aula importantíssima para nós atores, o prof. Fausto Fuser colocou em questão do porque de se fazer teatro de rua, "por falta de um teatro? ou pela necessidade de cada ator de fazer sua arte livre?" O Amir Haddad falou da liberdade que temos no teatro de rua, sem regras, mas um amor incondicional,

Internet

Fonte: Acervo Tá Na Rua



Largo da Carioca, 1982



Largo da Carioca, 1987





Largo da Carioca, 1987



*Em 2004
o Grupo Tá Na Rua
retoma a ocupação do
Largo da Carioca...*



Largo da Carioca, 2004.

















Fonte: Acervo Tá Na Rua

OFICINAS DE TEATRO, 1981

TÁ NA RUA

Quando o TÁ NA RUA começou a fazer Oficinas pretendia mostrar seu processo de trabalho: quais os resultados que iam sendo obtidos a partir de uma maneira de trabalhar. Aos poucos, as Oficinas foram estabelecendo um curso próprio, sendo transformadas pela participação e necessidades dos que buscavam se exercitar. Os caminhos foram se colocando à medida em que a própria prática avançava, muitas vezes surpreendendo ao grupo com seus rumos imprevistos. As Oficinas foram só transformando em uma viagem de aprendizado e desenvolvimento coletivo através da história do teatro e da expressão coletiva do ser humano. Uma experiência profunda de troca de saber.

Nessa viagem, foi mantido um pequeno "diário de bordo", com anotações sobre a prática, as elaborações e papos mais gerais sobre o processo que se desenrolava desde janeiro de 81. Depois que o material foi todo datilografado (nem só de teatro vive o grupo), achamos interessante socializá-lo.

Aí vão algumas passagens extraídas do diário e que cobrem o percurso todo, em linhas gerais. Nada foi ordenado ou estruturado respeitou-se o mapa da trajetória.

Estamos fazendo e escrevendo juntos nossa própria história: Trabalhando no presente para um outro futuro.

“A nossa é outra linguagem. Outro mundo, outro universo, outras perspectivas, outro futuro, outro ser humano”.

Dezembro 1981

“A nossa festa é o teatro, a expressão, não é uma coisa vaga. É a expressão de cada indivíduo que vem aqui da forma que puder ou quiser, com uma estória, vestindo roupas, batendo um tambor, dançando, brincando. Não podemos achar que é um espetáculo ou só improvisação ou só participação. Pode tudo, vale tudo, é como na rua. É a busca da expressão do ser humano.”

“A expressão é revolucionária. Quem se expressa já não é mais oprimido; vai vivenciar lados ricos – a liberdade, a transformação – e a partir daí vai lutar por isso, vai buscar mais isso.”

“A festa vai sugerindo imagens que vão se somando e sendo trabalhadas como se nós fossemos a alma da festa. Incorporação sem transe; somos cambonos e cavalos ativando o lúdico.”

“A revolução é uma necessidade de expressão; é a expressão do que está oprimido, é a manifestação de necessidades submetidas, oprimidas, reprimidas.”

“Não queremos formar, nem ser, cambonos ou cavalos. Queremos que cada um descubra o seu cambono e o seu cavalo, sua expressão inteira. E nós vamos juntos, participando. Não isolamos as entidades. Transamos todos com a realidade, na realidade. Esse casamento dentro da gente é que permite a expressão. Quanto melhor a gente transar isso, melhor o outro transará também. Não é preciso ir lá e fazer as coisas pelo outro, ser o cambono dele ou entrar no seu transe. Não dá. É a gente transando com todas as partes e propiciando um clima rico e livre para os outros. Não dá para ficar assistindo e nem participando como professor.”

“Não se deve buscar o unísono pelo unísono. Se cada um seguir sua fluência afetiva, o unísono vai pintar e pode até ser dissonante.”

“Não há fertilidade sem criatividade, sem encontro. Se não houvesse dominação. Haveria um universo em movimento.”

“Se ficarmos fazendo esforço, só fica o esforço. O catártico a gente já conhece. O que temos que exercitar é o que está mais profundo.”

“Menos liberação e mais liberdade.”

“É preciso ver como a gente coloca cada personagem num universo de muitos personagens - colocar em harmonia.”

“Sem humor não há amor. Não deixe para gozar amanhã o que pode gozar hoje.”

“A dialética do crescimento: o passo que um participante do grupo dá, propicia ao grupo toda uma possibilidade de crescimento geral. O momento de crescimento de um revela o crescimento do grupo todo, as conquistas do grupo todo, uma tomada de consciência do momento e das forças do grupo. O crescimento pode ser individual mas a conquista é coletiva, é do grupo.”

"É preciso estar com os ouvidos bem abertos. O ator trabalha com todos os sentidos, com todo seu instrumento. É a política do corpo. O contato tem que ser com nosso corpo inteiro e não só com a cabeça, porque senão não se consegue a ligação, a comunicação, a expressão inteira. Ou se tem contato com o corpo ou se obedece ordens. É preciso se ligar."

"Temos que trabalhar com o corpo todo senão as imagens ficam aprisionadas. Temos que deixar as imagens serem projetadas, saltarem pra fora da gente. Seguir a fluência interna e não só a externa. Um toque não é pra dizer o que tem que ser feito, mas para olharmos para nós mesmos."

"Quando as coisas esto fluindo, imagens começam a se formar, pode se antever o que vai ocorrer. Porém, se a cabeça ficar no que poderia acontecer sem expressar o que está acontecendo, passa a controlar, dar ordens, fica velho. Não dá pra ficar no "poderia", tem que se ir no que pode, no fazer, no que se pode fazer. Ir buscando a fluência. Se não se busca a fluência, se precipita ou se deixa de fazer o tudo é controle do mesmo jeito."

"Temos que ir trilhando os caminhos. Não dá pra cortar caminho ou deixar de fazer só porque já foi descoberto, só porque a imaginação já fez. Não dá pra chegar em São Paulo sem passar por Guaratinguetá. Não basta antever, tem que trilhar."

"Antever é uma coisa., imaginar é outra."

"A imaginação não pode derrubar barreiras verdadeiras." (Marat-Sade/P. Weiss)

"O prazer não está só na imaginação, Está na realidade e no fazer, na transformação da antevisão. Devemos trabalhar para dar sentido a essa imaginação, ligá-la à realidade."

"Os critérios desse novo teatro não são do bom e mau ou bonito e feio. São ao nível das contradições, da expressão e do raciocínio em movimento."

"Temos que desinstitucionalizar os nossos afetos, nossos interesses, nossa fertilidade."

"A elaboração da prática ó parte do trabalho p o trabalho não pode mais parar na conclusão da cena. A elaboração dá o movimento, socializa, faz crescer, passa know-how, fica redondo."

"Buscar o gesto além do cotidiano, além da banalidade, buscando o poético com realidade. Alargando a expressão, alarga-se também a visão do ser humano e do mundo."

'Crescimento é saber para onde cresce. Não e só" ir crescendo na onda, na maré. É saber para onde se cresce pra poder usar nosso saber nesse crescimento, mais consciente, mais assumido."

"O melhor ator é o que tom maior consciência política, o que conhece mais e pode então revelar mais."

"Somos capazes de seguir os acontecimentos? Ou só de determiná-los."

"Não há espectador no mundo: Todo mundo é ator: A ideia de espectador foi inventada pra manter uma parte da população passiva para que a outra, ativa, fique numa boa."

"Quando o ator está muito imantado, preso no movimento do outro, porque está envolvido, não tem clareza do seu próprio movimento. Deixa de fazer o seu para fazer o que o outro está fazendo."

"Como trabalhar sem dominação, sem que sempre um tenha que levar e o outro sempre ser levado, como na dança?"

"Não é preciso ter tudo pronto, ter uma síntese na cabeça pra começar a falar e fazer. Temos sensações, percepções, impressões que vão se organizando na medida em que as pessoas se colocam."

"Através da felicidade se conquista a felicidade. Não se tem que fazer uma revolução triste para depois ser feliz. Deve-se seguir o coração e não só a cabeça."

"O ser humano é um ser artístico e não o artista é que é um ser humano. Ser artista é uma possibilidade que todo ser humano tem, independente de ofício, carreira ou arte. É uma possibilidade de desenvolvimento pleno, de plena expressão, de direito à felicidade. A possibilidade de ir ao encontro de si mesmo, de sua expressão, de sua felicidade, plenitude, liberdade, fertilidade é de todo e qualquer ser humano. Isso não é um privilégio do artista, é um direito do ser humano - de se livrar de seus papéis, de exercer suas potencialidades, e de se sentir vivo. Todo mundo pode viver sua expressão sem estar preso a um papel. Não se trata de ser artista ou não, mas de uma perspectiva do ser humano e do mundo. Não se trata só de todos os artistas serem operários mas também de todos os operários serem artistas. Das pessoas terem relações criativas, férteis e de transformação com o mundo, a realidade, a natureza, a sociedade. O homem não está condenado a ser só destruidor, consumista, egoísta como a sociedade nos leva a crer, Um outro futuro é o da fertilidade e não o do artista."

"A sexualidade mal resolvida traz a sedução e não a participação dos atores inteiros. A sedução sexual esconde os atores. Diminuindo a sedução, pinta a tesão verdadeira que é muito mais viva e fascinante."

"Trabalhar com a satisfação, com o prazer e não apenas movido pela insatisfação. Descobrir um contato profundo com a generosidade e não só com as carências com o amor e não só com a indignação. Trabalhando no futuro."

"O caminho do saber é que é desconhecido, novo, a ser descoberto.

O do poder é o estabelecido, conhecido, velho. É através do caminho do saber que se chega ao verdadeiro poder, à autoridade, à consciência,"

"A brincadeira, o teatro do povo, é diferente da representação, o teatro das classes dominantes."

"É preciso recuperar a, história do teatro, a história que não foi contada. É o restante de uma história que nos dá uma visão dialética."

"A dificuldade com o corpo mobiliza a oralidade e a oralidade impede O corpo."

"Um momento de silêncio, uma pausa pode fazer emergir coisas mais profundas."

"A morte não um cadáver estendido num palco. Este pode estar mais vivo que um bando de gente pulando e gritando. Uma excessiva movimentação exterior com nenhuma vida interior pode ser a morte."

"Macbeth: será que a vida é uma história contada por um idiota cheia de som e fúria?" O som traz a fúria, que traz mais som, que traz mais fúria, criando um círculo vicioso, preso na cabeça, sem corpo, sem gozo, sem alegria. Interessa mostrar essa vida? Qual o sentido do teatro? O som e a fúria? Ou o prazer, a alegria, a expressão, a elaboração? Pensar e sentir a realidade prazerosamente, expressando-a com prazer."

"Usar nossos sentidos para ver, ouvir, provar, sentir; o coração aberto e a inteligência pronta para elaborar."

"O exorcismo, o transe, a incorporação, e inconsciência só excitam e não trazem prazer. Provocam atrito, fricção, fissura e não gozo."

"Temos que nos dar por insatisfeitos, sentir a necessidade de ir mais longe, aprofundar. Não podemos no enganar, temos que buscar satisfação."

OFICINAS DE “DESPRESSURIZAÇÃO” – CASA DO TÁ NA RUA



1 Criação de cena – coletivo e protagonismo em formação | Casa do Tá Na Rua | Oficina de "Despressurização | Ano 2009 | Arquivo Pessoal



2 Avaliação – Amir Haddad e participantes em formação Casa do Tá Na Rua | Oficina de "Despressurização | Ano 2009 | Arquivo Pessoal



3 Avaliação – atores e participantes me formação | Casa do Tá Na Rua | Oficina de "Despressurização | Ano 2009 | Arquivo Pessoal



4 Ator (Antonio Firmino *in memória*) e público em cena | Largo da Lapa | Oficina de "Despressurização" | Ano 2009 | Arquivo Pessoal



5 Atriz (Mery Alentejo) e participantes em treinamento | Largo da Lapa | Oficina de "Despressurização" | Ano 2009 | Arquivo Pessoal



6 Avaliação - Amir Haddad e participantes em formação | Largo da Lapa | Oficina de "Despressurização" | Ano 2009 | Arquivo Pessoal

7 Avaliação - Amir Haddad e participantes | Largo da Lapa | Oficina de "Despressurização" | Ano 2009 | Arquivo Pessoal



OFICINA ESTC



TATHIANE MATTOS

**OFICINA DE
NARRATIVAS PEDAGÓGICAS
DO GRUPO TÁ NA RUA**

APRESENTAÇÃO | PROF.ª RITA WENGOROVIVUS

ENTRADA LIVRE MEDIANTE INSCRIÇÃO NO GABINETE DE PRODUÇÃO
INSCRIÇÕES LIMITADAS

2014

21 MAR. 14H
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA
SALA 116, DEPARTAMENTO DE TEATRO



10 Oficina Narrativas Pedagógicas do Grupo Tá Na Rua | Ministrado por Tathiane Mattos | Amadora | Ano 2014 | Arquivo Meia Dúzia de Oito



9 Oficina Narrativas Pedagógicas do Grupo Tá Na Rua | Ministrado por Tathiane Mattos | Amadora | Ano 2014 | Arquivo Meia Dúzia de Oito



8 Oficina Narrativas Pedagógicas do Grupo Tá Na Rua | Ministrado por Tathiane Mattos | Amadora | Ano 2014 | Arquivo Meia Dúzia de Oito