

“A CHEGADA”: DO INÍCIO DE UM ESPETÁCULO AO COMEÇO DE UMA HISTÓRIA¹

Renata Silva de Oliveira Galvão²

Resumo: Este trabalho investiga o grupo teatral Tá na Rua nos primeiros anos de formação (1980 a 1983) com o objetivo de entender a elaboração e consolidação de uma identidade que se intitula popular. Com essa análise procuro desvelar o posicionamento político do grupo num debate que se insere nas concepções de resistência dos movimentos de contracultura na década de 1980.

Palavras-chave: História, Teatro e Identidade.

Abstract: This work investigates the theatrical group "Tá na Rua" in the early formative years (1980 to 1983) in order to understand the development and consolidation of an identity which is called popular. With this analysis I try to unveil the group's political position in a debate that is inserted in the concepts of cultural resistance of the post-1964.

Key-words: History, Theater, and Identity.

1- Introdução

Este artigo é parte do trabalho desenvolvido no mestrado, que analisou o grupo teatral Tá na Rua a partir da auto-representação do mesmo nas publicações de dois livros, intitulado, *“Teatro sem arquitetura:” o grupo Tá na Rua e as experiências com teatro de rua (1980-1984)*.

O Tá na Rua surgiu na cidade do Rio de Janeiro no ano de 1980, sob a direção do dramaturgo Amir Haddad, consolidando a sua sede na Lapa. Neste momento atendo-me apenas a primeira geração, composta pelos atores: Amir Haddad, Ana Carneiro, Artur Faria, Rosa Douat, Ricardo Pavão, Lucy Mafra, Sérgio Luz e Betina Weissman.

Para compreender a ótica do grupo na primeira geração, acerca de sua linguagem teatral, na dissertação centro as análises nas apresentações dos espaços públicos realizados entre os anos de 1980 a 1984. Esses anos foram selecionados por terem sido fundamentais para consolidação do trabalho teatral aberto deste grupo, é assim a

¹Este artigo é parte da pesquisa realizada na dissertação e apresentada na conclusão do mestrado em fevereiro de 2012, financiado pela CAPES.

²Mestre em História Cultural, professora do curso de Turismo da Universidade do Estado do Mato Grosso-Nova Xavantina. E-mail: renatasoli@yahoo.com.br

formação de uma linguagem que é sintetizada hoje pelo Tá na Rua como sendo: *teatro sem arquitetura, dramaturgia sem literatura e de um ator sem texto*³.

No primeiro ano (1980) foram marcantes as experiências de junho em Brasília e de setembro no Largo da Carioca / RJ com os cordéis: *São Jorge contra os invasores da lua*, de Eraltes Miranda dos Santos e *A moça que beijou um jumento pensando que era Roberto Carlos*, de Gilson da Cruz. Estas apresentações foram fundamentais para a percepção dos atores na impossibilidade de construírem espetáculos de textos longos, pois a rua é um espaço passível de muitas interferências, bem como o público é do estilo “volante”, que permanece por pouco tempo, ou seja, seria necessário realizar pequenos quadros, rápidos e de fácil compreensão.⁴

Com isso, se consolida nos trabalhos na rua, entre os anos de 1980 a 1984, uma linguagem própria, que foi comumente descrita pelos componentes como *brincadeiras*. Este espetáculo era marcado por pequenos quadros composto basicamente de quatro estágios.

A primeira parte é a *chegada* indicada pela música *Ói nós aqui travêis*, esta se tornou o hino do grupo. Depois era vez do *desfile*, em que cada um dos atores apresentava-se com a sua *máscara*/personagem, em que: Lucy Mafra é a *mulher-que-grita-rodopia*, Rosa Douat é a *mulher-que-sofre*, Betina Waissman é a *mulher-que-se-vira*, Ana Carneiro é a *mulher-que-não-fala*, Artur Faria é o *homem-que-coça-o-saco-e-mastiga-palito* e o Sergio Luz, o cigano que foi roubado, quando uma criança de classe média pretendia transformá-lo num bancário, mas que volta as suas origens e se torna o *homem-que-salta*, além, é claro, da figura do apresentador narrador desempenhado por Amir Haddad.⁵

³Essa expressão foi adaptada do subtítulo do livro Tá na Rua de 2008. In: TRINDADE, Jussara e TURLE, Licko (orgs.). *Tá na Rua: teatro sem arquitetura, dramaturgia sem literatura, ator sem papel*. Rio de Janeiro: Instituto Tá na Rua, 2008.

⁴Documentos do Acervo do Tá Na Rua. Consulta ao acervo em agosto de 2006.

⁵CARNEIRO, Ana Maria Pacheco. *Espaço cênico e comicidade: a busca de uma definição para a linguagem do ator* (Grupo Tá na Rua – 1981). 1998. 243 f. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Centro de Letras e Artes/UniRio, Rio de Janeiro, 1998, p. 52.

A seguir tinham as *teatralizações*, que eram dramatizações coletivas de piadas (*do namorado e da namorada; a Bandida, a Índia, o Campônio ou Como ama o homem brasileiro; Os homens e as mulheres ou como sente o homem brasileiro*), e da *Família Tá na Rua*. Finalizava a apresentação com uma despedida do público, por meio da música do início.⁶

Nos quatro primeiros anos, então, o grupo esteve focado nas questões sugestionadas pelo dinamismo dos espaços abertos e submersos em pesquisas teóricas / metodológicas de interpretação cênica nas oficinas fechadas. E para abarcar os debates de “teatro inovador” a minha proposta é pensar a primeira parte deste espetáculo de rua. Está escolha se justifica na tentativa de elucidar o próprio debate acampado pelo grupo de – forma e conteúdo.

Norteadado pelo que suscita Foucault, propõe-se neste trabalho pensar a *Chegada*, o início do espetáculo as *Brincadeiras*, em seu interior, ou seja, partir do objeto para refletir sobre as questões que o circundam. Segundo o autor:

[a história] considera como sua primordial, não interpretá-lo [documento], não determinar se diz a verdade, nem qual o seu valor expressivo, mas sim trabalhá-lo no interior e elaborá-lo: ela o organiza, recorta, distribui, ordena e reparte em níveis, estabelece séries, distingue o que é pertinente do que não é, identifica elementos, define unidades, descreve relações. O documento, pois, não é mais, para história, essa matéria inerte através da qual ela tenta reconstruir o que os homens fizeram ou disseram, o que é o passado e o que deixa apenas rastros: ela procura definir, no próprio tecido documental, unidades, conjuntos, séries, relações.⁷

Sendo assim, pretende-se então, ater a interioridade documental sobre esta parcela da apresentação, e no tecer dos recortes elaborar análises que transcende o próprio sentido de *Chegada* como início de espetáculo. Afinal, a *Chegada*, também nos permite pensar no viés da aproximação do grupo com o público, propiciado pelos espetáculos de rua - o espaço da rua / público e as especificidades do teatro de rua.

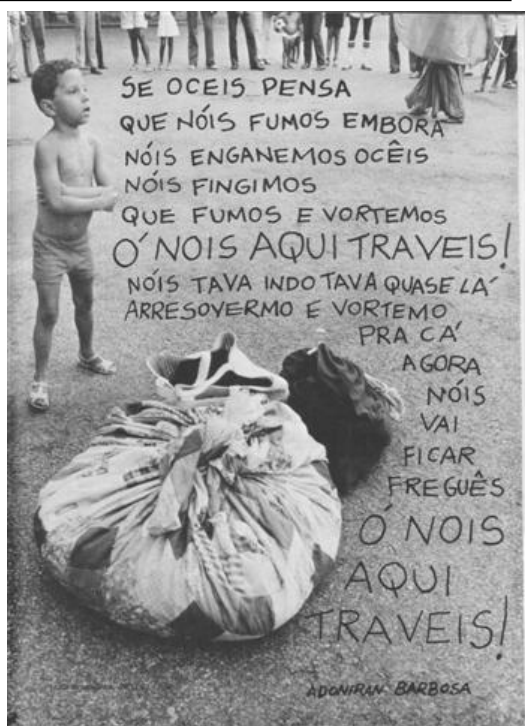
⁶ *Idem e ibidem*, p. 125.

⁷ FOUCAULT, Michael. *Arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004, p. 7.

Ademais, a *Chegada* foi construída não apenas no seu ato de concepção, isto é, na apresentação em si do roteiro, mas também nas formas pelas quais este episódio é descrito e representado pelo grupo, nos diversos meios. Neste aspecto, nos faz remeter imediatamente, em outra questão fundamental, o documento em si, que como bem afirma Le Goff: “o documento não é inócuo. É antes de mais o resultado de uma montagem consciente ou inconsciente.”⁸ Sabendo que irei tratar com muitos

documentos produzidos e / ou organizado pelo próprio grupo, logo, é necessário desvelar que estes transmitem a sua auto-imagem.

Figura 01- **Tá na Rua**. Rioarte: Rio de Janeiro, 1983, p. 7



2- O início a partir de imagens:

Também chamada de *chegança* o início do espetáculo era importantíssimo para o andamento de todo o resto, pois era nesta hora que os atores delimitavam a roda, o espaço para a realização das cenas. Os atores utilizavam-se basicamente do bumbo; a voz cantando a música *Oi nois aqui traveis* (Geraldo Blota /Joseval Peixoto) e agilidade

corporal para delinear o ambiente de encenação. Assim, o espetáculo já iniciava num ritmo acelerado, e este deveria ser mantido para que não se perdesse a centralidade das apresentações dentro da roda. Para compreender melhor este momento da apresentação será analisada uma fotografia, que foi publicada na revista *Tá na Rua*, de 1983.

⁸ LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. Trad. Suzana Ferreira Borges. In: *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985. v. 5. p.103.

A figura 01 não possui local ou data especificados, mas refere-se às apresentações as *Brincadeiras*, sendo a provável data anterior a 1983, pois fora publicada em 1983. Logo a primeira vista é possível perceber o destaque dado à trouxa, que está em primeiro plano. Isto nos indica que a trouxa tem uma importância para o grupo.

Este valor é observado em outras imagens onde a trouxa também tem centralidade e também é reafirmado pelo discurso escrito contido na revista, de acordo com o grupo: “A trouxa é uma coisa concreta, é o nosso monte de pano. Nosso material de trabalho. É nela que está contida a força, a energia, o mágico do nosso trabalho. O que a torna simbólica.”⁹

Sendo assim, esta fotografia deve ser pensada como um documento, e como tal, esta não é inócua, como já fora dito. Afinal, como afirma Dubois¹⁰, o ato de fotografar em si é justamente a construção, um recorte, uma seleção humana a partir de uma técnica estabelecendo sentidos. A partir do momento que esta imagem é utilizada em outro *corpus* documental, como diria Le Goff¹¹, a revista, por exemplo, ela estabelece interlocuções podendo ganhar novos sentidos. Afinal a revista, assim como todas as produções de imprensa, age no campo político ideológico, como bem colocou a historiadora Cristiane Rodrigues Soares Almeida.¹²

Por isso, devemos pensar que o fotógrafo faz uma escolha, este selecionou a cena a ser registrada, e esta é re-significada no ato da organização da revista. Pode ser que esta imagem não tenha sido tirada exatamente no início do espetáculo, ou seja, na *Chegança*. No entanto, devido ao recorte imagético no diálogo com o suporte da *Revista Tá na Rua*, ela constrói uma mensagem de início.

É justamente ao cruzar a letra da música a *Oi nós aqui traveis*, a imagem dando ênfase à trouxa ainda intocada, e a disposição / localização (logo no início) desta dentro da revista nos permite pensar na concepção de início. Como se dissesse: o espetáculo

⁹ *Tá na Rua*. Rioarte: Rio de Janeiro, 1983, p. 13.

¹⁰ DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. Papirus: São Paulo, 1990.

¹¹ LE GOFF. *Op. cit.*, p. 103

¹² ALMEIDA, Cristiane Soares Rodrigues. Imprensa, história e poder político. In: *Revista Interdisciplinar Univar*. Disponível em : <http://revista.univar.edu.br/read.php?doc=downloads/imprensa-historia-e-o-poder-politico.pdf>. Acessado em: 25/ 04/2013.

está por começar, a trouxa já vai se abrir, pois *Oi nois aqui traveis*. A criança que divide a cena com a trouxa reforça a mensagem nos enunciando com o símbolo da infância, do começo de uma vida.

Além da questão simbólica de infância / início, o menino em meio ao espetáculo nos suscita outra questão de grande importância, a da aproximação com o público. A disposição do garoto nos elucida uma percepção de público que se mistura com a apresentação. A representação imagética do público que se mistura com os atores é reafirmada pela ex-integrante Ana Carneiro em sua dissertação: “A relação do grupo com seu público é a mais informal e aberta possível. (...) é uma relação que abre espaço para a participação desse público na representação, ocupando o centro da roda.”¹³

A imagem deixa transparecer esta mensagem, de um teatro que não estabelece fronteiras entre público e atores, é como se a roda surgisse espontaneamente, sem nenhum trabalho aparente. A roda se torna um mero contorno e não uma delimitação que determina aquele que vê e aquele que é visto. O texto imagético deixa isso claro, quando observamos o plano de fundo comparado com a cena em destaque, isto é, no plano de fundo percebemos os contornos da roda com a presença de um movimento. Enquanto isso em primeiro plano a ênfase no menino/público, nos afirma que a roda é apenas um mero contorno que não segrega público e apresentação.

Para reafirmar este aspecto, o grupo afirma na Revista:

Quando o trabalho flui bem, estabelece uma organização sem hierarquias, o povo se organiza em torno do grupo naturalmente. Essa organização coletiva é como uma galáxia de sistema com suas órbitas um universo em harmonia.¹⁴

A construção discursiva da Revista deixa clara uma naturalização da roda, como se esta sempre existisse no ambiente da rua, perdendo de vista o processo de formação da mesma. Ir para a rua e formar a roda devem ser pensados a partir de uma

¹³CARNEIRO, Ana. *Op. cit.* p. 143.

¹⁴*Tá na Rua*. *Op. cit.* p. 15.

historicidade. Na rua não há os limites traçados pelos palcos, mas mesmo no intuito de eliminar os limites, o grupo cria outros. O limite da roda. Segundo Carneiro:

A saída para as ruas provoca uma reviravolta na relação básica do grupo com seu espaço de trabalho: se nos espaços fechados, utilizados no início da pesquisa, procurava-se rompimento de uma área de jogo preestabelecida, (...) palco/platéia, utilizar a rua como espaço de representação significa, para o grupo, aprender a lidar com espaço aberto (...) o que demanda delimitar um espaço para acontecimento.¹⁵

Logo, percebemos que de certa forma com a roda o grupo delimita um espaço cênico, que separa aquele que encena daquele que assiste. É certo que a horizontalidade do espetáculo possibilitou um contato mais direto e até mesmo propiciou a possível participação do espectador no teatro, no entanto, como afirma Carneiro, “A armação da roda é importante, na medida em que o grupo precisa de um espaço de trabalho bem delimitado.”

O debate sobre esta separação ator/público já existe há muito tempo. Assim, devemos pensar o grupo dentro de um processo maior advindo das indagações acerca de seu trabalho cênico. Estes estimulam e são estimulados pelo processo que pode ser entendido como uma tentativa de popularização do teatro. O trecho acima descrito expressa esse debate sobre a noção de democratização do fazer teatro, quando na *Revista Tá na Rua* de 1983 é afirmado, “fomos em busca de um espaço livre, aberto, que não poderia ser encontrado entre as paredes institucionalizadas”.

É claro que num espaço aberto a aceitação e rejeição do espetáculo era algo mais nítido perceptível, e com isso poderia alterar o espetáculo em tempo real. Tanto isso é verdade que, desde a primeira apresentação de *São Jorge contra os invasores da Lua* de Eraltes Miranda dos Santos, que a recepção colaborou para os atores pensarem na formulação de um espetáculo mais dinâmico, com quadros menores. De acordo com relatos do grupo sobre a apresentação deste cordel, realizado em Guará, Brasília, 27 julho 1980:

A experiência mostra que é muito difícil uma história longa linearmente na rua; não é popular. O que vem aparecendo é que talvez

¹⁵CARNEIRO, Ana. *Op.cit.* p. 61-62.

seja mais interessante separar cada bloco, cada movimento da história em si, inteira. Como fazemos quando ensaiamos – separamos os momentos, os assuntos, as passagens. Talvez deixar isso ficar mais claro, separar mesmo, dar nome às partes, anunciar. Mais próximo do teatro épico parece ser mais popular.¹⁶

Quando o Tá na Rua vai ao encontro do público no espaço aberto (ruas e praças), abre um canal de contato direto, em que as reações / interferências do público são sentidas no calor da apresentação, quase como um termômetro. No entanto, isso não significa que os espectadores das salas fechadas devido aos limites físicos/materiais se tornem completamente passivo ao espetáculo, pois isso descartaria as re-elaborações e re-significações ressaltadas por Chartier¹⁷.

Bem como, não devemos afirmar de forma categórica que as apresentações de rua do grupo eliminaram totalmente o espectador (no sentido de quem vê o espetáculo), pois apesar de não haver a separação material imposta pelo espaço fechado, há uma delimitação colocada pelos atores ao público que é a roda. Devemos, então, pensar que na rua o grupo estabelece meios próprios de realizar o espetáculo, encontrando outras maneiras de delimitar o espaço de encenação, um espaço que pela horizontalidade permite ao que assiste participar da apresentação.

Retornando a imagem, para publicação na *Revista Tá na Rua* (1983), sob aquela foi escrito a letra da música *Oi nois aqui traveis*, na qual é atribuída ao cantor Adoniran Barbosa, que na verdade não a compôs, e sim, apenas há interpretou juntamente com o grupo Demônios da Garoa.

Composta por Geraldo Blota em parceria com Joseval Peixoto, a música foi publicada em LP no álbum, com o título de mesmo nome desta, em 1968, pelos Demônios da Garoa.¹⁸

Ói Nóis Aqui Traveis
(Demônios da Garoa)

¹⁶Acervo Tá na Rua. *Apud*: CARNEIRO, Ana. Op. cit., p. 146-147.

¹⁷CHARTIER, Roger. *À beira da falésia*: a história entre certezas e inquietudes. Trad. Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre: Editora da UFRGS. 2002.

¹⁸ *Toque Musical*. Disponível em: <http://toque-musical1.blogspot.com/2010/02/os-demonios-da-garoa.html>. Acessado em 11/10/2010.

Voceis pensam que nós fumos embora
Nóis enganemos voceis
Fingimos que fumos e vortemos
Ói nós aqui traveis
Nóis tava indo
Tava quase lá
E arresorvemo
Vortemos prá cá
E agora, nós vai ficar fregueis
Ói nós aqui traveis.

Essa canção foi elaborada para homenagear o clube de futebol Corinthians. Os verdadeiros compositores eram jornalistas esportivos e circulavam entre os ambientes do rádio e da televisão, e sempre deixaram clara a paixão pelo “Timão”.¹⁹

No campeonato brasileiro de futebol de 1967, o Corinthians perde a final para o Palmeiras, a música em 1968 é escrita em clima de revanchismo, mostrando que um ano depois da derrota o Corinthians estava de volta pronto para conquistar a vitória.²⁰

Sendo assim, no momento de produção a canção adquire uma conotação de homenagem bem humorada ao Corinthians – o retorno do “Timão”. A letra e a sonoridade convidam aos ouvintes a pensar num time que luta com garra para conquistar o triunfo. A letra foi composta, propositalmente, com uma escrita gramatical informal, para demonstrar a descontração de um jogo que é intimamente considerado como uma prática “popular”. O ritmo do samba embala a letra, dando um caráter alegre e festivo.

Na apropriação feita pelo Tá na Rua à música se torna um hino do início do espetáculo / era cantada pelos atores com o acompanhamento do bumbo. Com o grupo a música ganha outros significados, ligados principalmente ao retorno do teatro as ruas e a aproximação com o público. A música não foi escolhida ao acaso, o grupo pensa no público alvo / da periferia, que na perspectiva do grupo é o público popular. Assim, a

¹⁹*Memória do Rádio e TV*. Disponível em: <http://grandesnomesradioetv.multiply.com/photos/album/18>. Acessado em: 10/10/2010

²⁰NEGREIROS. Plínio Labriola. A invasão do Corinthians. Rio de Janeiro, dez. de 1976. In: *Aurora*, 9: 2010. Disponível em: www.pucsp.br/revistaaurora. Acessado em: 10/10/2010.

canção é pensada como uma linguagem que possibilita o diálogo com este tipo de público, por isso, é usada logo na chegada / encontro.

No diálogo entre a imagem, discurso da revista e música, permite-se perceber a representação da chegada que simboliza, não apenas o início do espetáculo, bem como: a volta do teatro para rua, a construção “inovadora” de linguagem atorial que se elabora no **encontro** com o público “popular”.

A figura 01 foi republicada 2008, no livro *Tá na Rua: teatro sem arquitetura, dramaturgia sem literatura, ator sem papel*. Nesta nova circulação o texto imagético é re-editado recebendo novos sentidos. Observe as fotografias abaixo:

Na primeira revista à imagem foi utilizada claramente para abordar sobre a

Figura 01- **Tá na Rua**. Rioarte: Rio de Janeiro, 1983, p. 7

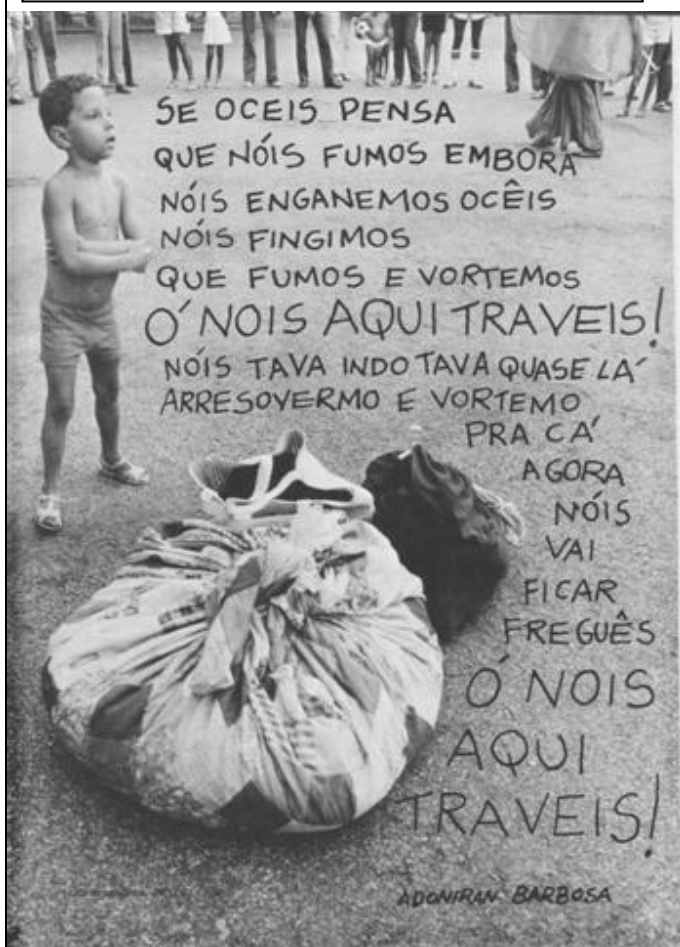
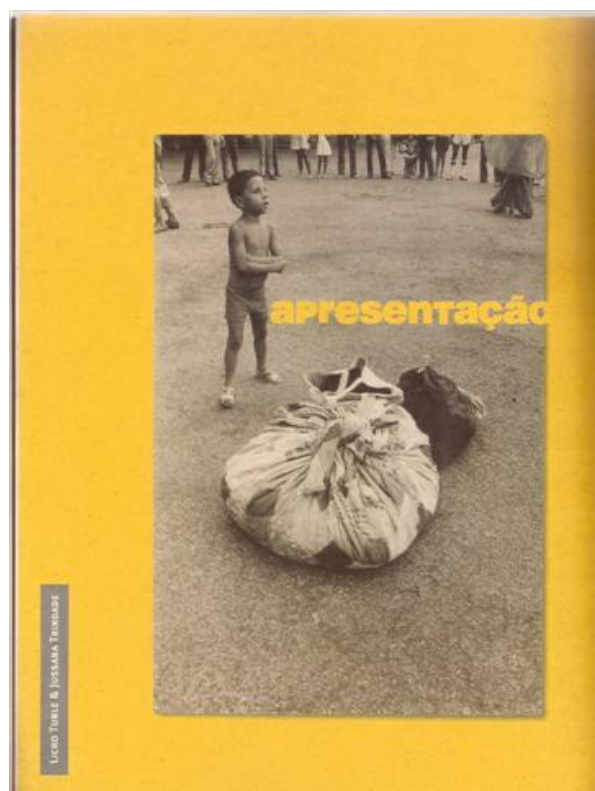


Figura 01-1- **Tá na Rua**: teatro sem arquitetura, dramaturgia sem literatura, ator sem papel . Instituto Tá na Rua: Rio de Janeiro, 2008, p. 16.



chegada do grupo no espaço público e é a trouxa, ainda intocada, que nos dá essa percepção. Já no livro de 2008, esta mesma imagem é colocada para indicar o início da História do grupo, e não o começo do espetáculo.

Com o novo enquadramento, uma moldura amarela e uma escrita, apresentação: o texto iconográfico ganhou outro contorno. A palavra não se remete a início do livro em si, mas também, do começo da história do grupo, logo, o termo em destaque ganha um significado de início / começo de carreira. Esta perspectiva é intensificada com a própria

manipulação técnica da fotografia, que passa por processo de sépia, o que provoca um aspecto amarelado da figura, ativando a noção de envelhecimento.

O símbolo do velho permite atermos a concepção daquilo que já passou, e ao remexer, cavar no “baú da memória” depara-se com o começo de uma trajetória artística. O discurso cuidadosamente articulado, construído no decorrer desvela a afirmação da auto-imagem de um grupo consolidado. Com esse novo significado, o símbolo da infância na figura do menino se transmuta para o início de uma história artística, em vez de um início de espetáculo.

3- Considerações finais:

Na primeira revista (1983) o diálogo entre as imagens, alguns textos e música, nos permite perceber a representação de uma *chegada* que simboliza, a volta do teatro para a rua, um discurso de construção “inovadora” da linguagem atorial que se elabora no encontro com o popular. Esta afirmação de auto-imagem também é percebida na dissertação de Ana Carneiro. Na segunda revista (2008) a re-elaboração da imagem, nos indicam a representação de um início de história e conservação da memória de um grupo, que já se encontra reconhecido no cenário teatral nacional e internacional. A *chegada* deixa de significar o início de um espetáculo e passa a ser apresentado pelo grupo como o início de uma longa trajetória artística.

Referências:

- BRECHT, Berthold. *Estudo sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- BOAL, A. *Teatro do oprimido: e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.
- CARNEIRO, A. M. P. *Espaço cênico e comicidade: a busca de uma definição para a linguagem do ator (Grupo Tá na Rua – 1981)*. 1998. 243 f. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Centro de Letras e Artes/UniRio, Rio de Janeiro, 1998.
- CHARTIER, Roger. *À beira da falésia: a história entre certezas e inquietudes*. Trad. Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre: Editora da UFRGS. 2002.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. Papirus: São Paulo, 1990.

FOUCAULT, Michael. *Arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004

LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. Trad. Suzana Ferreira Borges. In: *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985. v. 5. p. 95-106.

NEGREIROS. Plínio Labriola. A invasão do Corinthians - Rio, dezembro de 1976. In: *Aurora*, 9: 2010. Disponível em: www.pucsp.br/revistaaurora. Acessado em: 10/10/2010.

STANISLAVISKI, Constanti. *A preparação do ator*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

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

Sites:

www.toque-musicall.blogspot.com

www.grandesnomesradioetv.multiply.com

www.revista.univar.edu.br