

*“Na verdade os críticos só percebem o velho”:
o grupo Tá na Rua nas páginas dos jornais*



O grupo Tá na Rua. Palácio Gustavo Capanema

Lígia Gomes Perini

Doutoranda no Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). ligiagperini@gmail.com

“Na verdade os críticos só percebem o velho”: o grupo Tá na Rua nas páginas dos jornais*

“In fact, critics only notice what is old the *Tá na Rua* group on newspapers

Lígia Gomes Perini

RESUMO

Este artigo tem o propósito de contribuir para os estudos que buscam convergências entre história e teatro a partir da leitura e reflexão sobre a maneira pela qual o espetáculo *Dar não dói, o que dói é resistir*, do grupo teatral Tá na Rua, foi lido pelos jornais, fornecendo pistas de como a peça foi recebida no momento de sua encenação. Pretendemos perceber a(s) memória(s) construída(s) sobre o espetáculo e o grupo por um tipo específico de público que deixou para a posteridade indícios da história do Tá na Rua. Ao mesmo tempo, indagamos qual o lugar do teatro de rua nas páginas dos jornais e na história do teatro brasileiro.

PALAVRAS-CHAVE: história; teatro; Tá na Rua.

ABSTRACT

*This article aims at contributing to studies that look for convergences between history and theater based on readings and reflection on the way the play *Dar não dói, o que dói é resistir*, by the theatrical group Tá na Rua, was read by newspapers, which points to how this production was greeted when it was staged. We intend to pick up memories of the show and the group built by a particular kind of audience who left behind evidence of the history of Tá na Rua. At the same time, we enquire what is the place of street theater in newspapers and in the history of Brazilian theater.*

KEYWORDS: history; theater; Tá na Rua.



* Este artigo se afina com as reflexões apresentadas na dissertação de mestrado *Dar não dói, o que dói é resistir: o grupo de teatro Tá na Rua* – entre memórias, imagens e histórias, por mim defendida no Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia (UFU) sob orientação da Profa. Dra. Kátia Rodrigues Paranhos.

¹ Palácio Gustavo Capanema. Rua da Imprensa, n. 16, Centro, Rio de Janeiro.

² O grupo Tá na Rua iniciou suas atividades teatrais no ano de 1980, no Rio de Janeiro. Seus fundadores são Amir Haddad, Ana Carneiro, Artur Faria, Betina Waissman, Ricardo Pavão, José Carlos Gondim, Lucy Mafra, Marilena Bibas, Rosa Douat e Sérgio Luz. Desde o surgimento, o grupo é dirigido por Amir Haddad.

Com os holofotes acesos para iluminar a noite de 31 de março de 2004, o pavimento térreo do Palácio Gustavo Capanema¹ – com suas altas colunas de seção circular e o painel de azulejos de Cândido Portinari com motivos marinhos (identificado à direita na figura 1) – recebeu o grupo teatral Tá na Rua², conforme se vê na bandeira amarela com as inscrições “Tá na Rua” em lilás, para a realização de um espetáculo. O enquadramento horizontal e frontal da fotografia deu destaque à trouxa (aparentemente feita de retalhos de tecidos) que está no primeiro plano da imagem. Em seguida, observa-se um tablado em estrutura de madeira sobre rodas, que adquiriu a função de palco móvel, e também um andaime metálico com tubos circulares. O conjunto desses elementos nos possibilita pensar em apresentações itinerantes, que não têm um lugar específico para acontecer, além de dar a ideia de reaproveitamento de materiais cênicos para outros fins e em outras exibições. Mostra também que o espetáculo foi realizado em um espaço não convencional de teatro, diferente de uma tradicional sala fechada.



Figura 1: O grupo Tá na Rua. Palácio Gustavo Capanema. 31 mar. 2004.

Dispostos sobre o palco, os atores equilibraram o lado esquerdo (10 atores identificados) com o lado direito (11 atores identificados) e, ao centro da fotografia, apenas um ator visível, que por estar segurando um papel (possivelmente um roteiro do espetáculo) e um microfone, conota ter assumido a função de apresentador e é provável que estivesse chamando a atenção dos espectadores. Os atores vestiram um figurino que, à primeira vista, não diz muito sobre os personagens e a época retratada, mas que conferiu alegria e vivacidade ao espetáculo, com o predomínio de cores fortes, como amarelo, azul, verde e vermelho. A recorrência das cores e dos tecidos pode transmitir aos olhares dos espectadores uma visualidade coletiva, reforçando a ideia de grupo. Além disso, é possível identificarmos combinações de cores que lembram a bandeira do Brasil, como na caixa em forma de cubo em verde e amarelo e na calça do ator que está sobre ela, ambos à direita.

Ainda identificamos na fotografia alguns elementos cênicos que podem imprimir sentido ao espetáculo, a exemplo dos objetos que conferem musicalidade à cena, como os surdos, os tom-tons e uma mesa com aparelho de som. Atrás dessa mesa verificamos um tecido branco com as inscrições “reformas lits já”, com efeito espelho, provavelmente querendo dizer “reformas políticas já”.

A trouxa fechada ao centro da fotografia e a dinâmica sugerida pelos corpos em movimento, pelo balanço dos tecidos nas mãos dos atores – que não estavam com os olhares voltados para a lente do fotógrafo – e pela bandeira esvoaçante levam a inferir que o espetáculo daquele 31 de março de 2004 no “Prédio do MEC”³ estava apenas começando.

³O Palácio Gustavo Capanema é conhecido como “Prédio do MEC” porque funcionou como sede do Ministério da Educação e Cultura. Na transferência da capital para Brasília, o nome mudou para Palácio da Cultura. O nome atual (desde 1985) é uma homenagem ao ministro que, na época, ordenou sua construção. Cf. RIOTUR. Guia do Rio. Disponível em <<http://www0.rio.rj.gov.br/riotur/pt/atracao/?CodAtr=3908>>. Acesso em 18 jun. 2011.

⁴Folder de divulgação do evento. Acervo Tá na Rua.

⁵SANTINI, Alexandre. Dar não dói: uma dramaturgia história. *Revista Tá na Rua*, ano 1, n. 1, Rio de Janeiro, jul. 2008, p. 59. Segundo Santini, as seguintes obras foram consultadas e utilizadas como fontes para a escrita da peça: *Cultura e política* (1964-1969), ensaio do pesquisador Roberto Schwarz; *A ditadura envergonhada*, *A ditadura escancarada* e *A ditadura derrotada*, Elio Gaspari; *1968, o ano que não terminou*, de Zuenir Ventura; *O ato e o fato*, de Carlos Heitor Cony; *Vianinha, cúmplice da paixão*, de Dênis de Moraes; *O teatro sob pressão*, de Yan Michalsky; *Cartas da prisão*, de Frei Betto; *Milagre no Brasil*, de Augusto Boal; *O reacionário*, crônicas jornalísticas de Nelson Rodrigues organizadas por Ruy Castro; as peças de teatro: *Liberdade, Liberdade*, de Flávio Rangel e Millôr Fernandes; o roteiro do *Show Opinião*, de Augusto Boal e Oduvaldo Vianna Filho, e *A vida de Galileu*, de Bertolt Brecht. Como se vê, uma bibliografia histórica constituída a partir de vários pontos de vista e de várias épocas.

Dar não dói, o que dói é resistir

O espetáculo em questão – *Dar não dói, o que dói é resistir*, criação do grupo Tá na Rua sob direção de Amir Haddad – fez parte da programação do evento “1964-2004: 40 anos de resistência cultural”, realizado entre os dias 31 de março e 2 de abril de 2004 no Palácio Gustavo Capanema, que reuniu teatro, mostra de filmes e debates acerca do período de ditadura militar brasileira. Foram exibidos os filmes dirigidos por Sílvio Tendler: *Josué de Castro – cidadão do mundo*, que retrata a vida e obra do médico pernambucano que escreveu diversos livros sobre a fome como uma questão política e que foi exilado pela ditadura militar; *Jango*, que mostra a vida política brasileira dos anos 1960 a partir da biografia do presidente João Goulart; *Os anos JK – uma trajetória política*, documentário que apresenta a história do Brasil a partir de 1945 e a trajetória do presidente Juscelino Kubitschek. Além da exibição dos filmes, foi promovido um debate sobre “A resistência cultural no Brasil: ontem e hoje”, que contou com a participação do dramaturgo Augusto Boal, do cineasta Sílvio Tendler e do músico Sérgio Ricardo, mediados pelo teatrólogo Amir Haddad. O único espetáculo teatral da programação foi *Dar não dói, o que dói é resistir*, com uma apresentação por dia, sempre às 18 horas. Além da representação teatral, o grupo Tá na Rua realizou uma exposição com fotografias de suas apresentações. Assim, “1964-2004: 40 anos de resistência cultural [foi] um evento que [marcou] a passagem desta data histórica, reunindo uma amostra significativa da resistência cultural brasileira nos últimos 40 anos”.⁴

O foco central do espetáculo é a resistência cultural à ditadura militar, mais evidente no quarto bloco. Além dessa temática, o grupo abordou questões como o Brasil pré-1964, o golpe civil-militar de 1964, o movimento estudantil, a luta armada, os atos institucionais, o milagre brasileiro e o movimento de “Diretas Já!”. Assim, para construir o roteiro teatral de *Dar não dói, o que dói é resistir*, o grupo utilizou diversos tipos de material que continham informações sobre os fatos ocorridos entre 1964 e 1985 e que foram transformados em narrativas dramáticas. “O roteiro é composto por fragmentos de textos, notícias de jornal, documentos oficiais, depoimentos, canções. De Elio Gaspari a Nelson Rodrigues, de Costa e Silva a Augusto Boal, de Millôr Fernandes a Delfim Netto, são muitos os fatos históricos e versões que compõem este texto. Abandonamos a noção dramática de originalidade para trabalharmos com recortes, citações, referências, construindo uma narrativa épica que se desenvolve na cronologia da história”.⁵ Mas não se trata de uma mera reprodução do que foi coletado no trabalho de pesquisa. O material recolhido foi assimilado de maneira crítica e, por meio de sua análise, o grupo desenvolveu sua própria leitura do tema.

A estrutura dramática do espetáculo foi baseada num desfile de escola de samba, que possui características do teatro épico, narrativo. *Dar não dói, o que dói é resistir* foi narrado a partir de imagens divididas em partes definidas senegalesas – com início, meio e fim –, todas subdivididas em alas. A ideia do grupo foi de recriar a apresentação dos fatos tal como faz uma escola de samba. Assim, em sua maioria, os roteiros estão divididos em quatro grandes blocos. O primeiro, a “abertura”, visa apresentar a temática da peça, destacando o seu foco central – a resistência cultural à ditadura militar – e também o próprio grupo Tá na Rua como “um produto desta mesma ditadura”.

No mesmo bloco que acontece a apresentação/abertura do espetáculo, há uma tentativa de contextualizar o Brasil pré-1964. Outro bloco se fixa em “notícias da década de 60” e mostra um panorama do Brasil e do mundo e os principais acontecimentos daqueles anos, como a morte de Marylin Monroe, a revolução sexual e o surgimento da Rede Globo de Televisão. Em seguida é apresentado o “bloco estudantes”, que enfatiza o movimento estudantil durante a ditadura militar e a morte do estudante Edson Luís. Por fim, os atores encenam o “bloco resistência cultural”, que traz desde a promulgação do Ato Institucional nº 5 (AI-5) até o movimento de Diretas Já. O destaque dessa cena é dado à prisão e tortura do dramaturgo Augusto Boal.

Dar não dói, o que dói é resistir foi um espetáculo de perspectiva histórica que utilizou, dentre outros, métodos desenvolvidos por Brecht, sobretudo o uso de uma dramaturgia narrativa. Partimos da ideia de que a narrativa é capaz de aguçar o espírito crítico em vez de provocar o efeito da ilusão. Cada cena se justificaria por si mesma. O espetáculo foi situado dentro de uma noção que “opõe” o dramático – forma canônica do teatro ocidental que dá conta da tensão das cenas e dos episódios da fábula rumo a um desenlace, cativando o espectador pela ação – à forma épica, em que o acontecimento passado é “reconstituído” pelo ato da narração. O ator não encarna um personagem, mas o mostra. Seguindo uma tradição dramática que tem em Brecht um de seus maiores expoentes, essa opção por determinada forma em detrimento de outra é motivada não por uma questão de estilo, mas por uma nova análise da sociedade.

A elaboração de *Dar não dói, o que dói é resistir* se pautou num trabalho coletivo do grupo Tá na Rua. Entre concepções, criações e apresentações, o espetáculo durou aproximadamente três anos e foi encenado no Rio de Janeiro, Campos dos Goyatazes (RJ), Campina Grande (PB), Fortaleza (CE), Angra dos Reis (RJ), Resende (RJ), São Paulo (SP), Jacareí (SP), São José dos Campos (SP), Nova Iguaçu (RJ) e Paris (França), quando o grupo participou do Ano do Brasil na França.

Tá na Rua e os jornais

Circulando com o espetáculo por esses espaços, o grupo Tá na Rua não só construiu memórias acerca de si mesmo, através de testemunhos orais, cartas, diários, anotações de trabalhos, fotografias, filmagens, todos documentos que dão indícios de sua história, como também permitiu que seu espetáculo estabelecesse relações com o seu público. Assim, outro importante lugar de memória do Tá na Rua pode ser encontrado nas matérias jornalísticas⁶, através das quais podemos apreender como o público – especialmente os jornalistas – percebe o Tá na Rua e como pode ajudar a consolidar um lugar para o grupo no contexto teatral brasileiro. Por isso, percorremos alguns jornais⁷ na busca de textos que tratassem sobre o espetáculo *Dar não dói, o que dói é resistir*. Examinamos esses textos, que fornecem pistas de como a peça foi recebida no momento em que foi encenada, procurando compreender os seus significados.

Antes de iniciarmos as análises desses textos, ressaltamos que partimos da premissa de que o sentido de uma obra (in)acabada deixa de pertencer ao seu produtor e passa a pertencer à sociedade. Assim, os leitores e/ou espectadores constroem leituras próprias daquilo que consomem⁸, uma vez que, como destacou o historiador da arte Ernest Gombrich, “le-

⁶ Preferimos utilizar a expressão “matéria jornalística” ao invés de “crítica teatral”, uma vez que elas não foram escritas por críticos especialistas, mas por jornalistas que, em última instância, também podem emitir opiniões e comentários sobre determinada obra de arte, assim como qualquer “espectador comum”. Mas é preciso fazer essa ressalva, pois, geralmente, um crítico de arte especialista exerce uma função específica no âmbito do jornalismo cultural e tem uma formação teórica e/ou acadêmica para sustentar suas opiniões.

⁷ Entre os veículos estão os cariocas *O Globo*, *O Dia* e *Jornal do Brasil*; *Monitor Campista*, *Folha da Manhã* e *O Diário*, de Campos dos Goyatazes; *Vale Paraibano*, que abrange as cidades paulistas do Vale do Paraíba.

⁸ Ver CERTEAU, Michel de. Introdução geral. In: *A invenção do cotidiano*. 1. Artes de fazer. 15 ed. Petrópolis: Vozes, 2008. Para este historiador, os grupos ou indivíduos não são consumidores passivos; ao contrário, eles fabricam sentidos a partir dos usos que fazem com o que lhes é dado: “Por exemplo, a análise das imagens difundidas pela televisão (representações) e dos tempos passados diante do aparelho (comportamento) deve ser completada pelo estudo daquilo que o consumidor cultural ‘fabrica’ durante essas horas e com essas imagens. O mesmo se diga no que diz respeito ao uso do espaço urbano, dos produtos comprados no supermercado ou dos relatos e legendas que o jornal distribui” (p. 39). Ademais, ao fabricar sentidos, o consumidor cultural faz uma apropriação que pode resultar em produtos próprios, podendo, inclusive, chocar-se com o significado e o uso pensado pelos produtores.

⁹ GOMBRICH, E. H. Da representação à expressão. In: *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1995, p. 386.

¹⁰ LAMEGO, Cláudia. Pacotão de teatro com entrada franca. *O Globo*, 8 fev. 2004, p. 6.

¹¹ Arte nas ruas. *Jornal do Brasil*, 13 set. 2004. Acervo Tá na Rua.

¹² O espetáculo *Dar não dói, o que dói é resistir* foi apresentado entre os anos de 2004 e 2006.

mos, ouvimos, vemos, de acordo com a nossa interpretação habitual”⁹; a recepção, portanto, relaciona-se com a cultura, com a ideologia.

Afinal, como *Dar não dói, o que dói é resistir* e o Tá na Rua foram vistos por uma parcela do público? Quais interpretações os jornalistas “fabricaram”? Elas endossaram as memórias construídas pelo grupo? Quais são os pontos de convergência e os conflitos de memória apresentados por essas fontes?

Iniciemos com o texto publicado no jornal *O Globo* em 8 de fevereiro de 2004 e assinado pela jornalista Cláudia Lamego. A matéria tem por objetivo divulgar o Festival Porto dos Palcos, que ocorreu entre os meses de fevereiro e outubro nas lonas culturais da Zona Oeste do Rio de Janeiro. Em tom convidativo, o título indica: “Pacotão de teatro com entrada franca” e informa que o festival contará com cinquenta e duas produções teatrais. Mas, se o leitor esperava encontrar a programação do festival e/ou referências ao que seria encenado, como o título sugere, isso não aconteceu. Na verdade, apesar do título abrangente, a jornalista privilegiou a divulgação do espetáculo *Dar não dói, o que dói é resistir* e publicou partes de uma entrevista que realizou com Amir Haddad:

Em suas peças, o diretor sempre cria canais de comunicação com o público. Assim vai ser com “Dar não dói...”, que fala sobre o golpe militar de 1964, onde as pessoas serão chamadas a participar:

— *Este é um espetáculo aberto, não convencional. Eu definiria como uma aula teatral, um espaço aberto de comunicação direta com a platéia. Temos um narrador que faz a ponte entre os atores e o público e usamos uma linguagem democrática, em que o ator e o espectador estão no mesmo nível — explica Amir.*¹⁰

Apesar de a matéria não apresentar detalhes sobre a peça (por exemplo, não há informações sobre dia e horário da apresentação, tampouco uma análise mais profunda da peça e/ou do grupo), ela aponta algumas características da linguagem desenvolvida pela trupe, como a oposição ao teatro convencional, a presença de um narrador e a interação com o público. Este último elemento, importa notar, é o mote de todas as matérias que recolhemos sobre o espetáculo em questão.

No dia 13 de setembro de 2004, por exemplo, o *Jornal do Brasil*, no caderno Cidade, noticiou em um parágrafo a apresentação de *Dar não dói, o que dói é resistir* nas escadarias do Palácio Tiradentes: “Cerca de 15 atores do grupo teatral Tá na Rua coloriram ontem o Centro. Na escadaria do Palácio Tiradentes, eles montaram uma peça sobre a resistência cultural durante a ditadura militar. Com humor, foram encenados diversos momentos daquela época, como a Passeata dos 100 mil, em que a interação do público foi fundamental. A platéia também ajudou a ‘velar’ o corpo do estudante Edson Luiz de Lima Souto, morto em 1968 pela polícia num protesto”.¹¹

Percebemos que a nota aponta algumas características da encenação e do grupo, como o número de atores em cena, o espetáculo colorido, possivelmente fazendo referência ao figurino dos atores e o local não convencional em que o espetáculo foi apresentado: as escadarias de um prédio. Mas o destaque é dado às cenas que permitem a interação entre atores e espectadores, quando o público é convidado a participar, engrossando a passeata ou o velório.

Dez meses após publicar essa nota, em julho de 2005¹², o *Jornal do Brasil* voltou a divulgar o espetáculo no caderno Cidade, mais uma vez

ressaltando a relação que o grupo estabelecia com o público: “O público acompanha tudo de perto, desde trocas de figurino até discussões sobre os personagens”.¹³ Dessa vez, apesar de o jornal não destacar a participação do público em determinadas cenas, como na matéria de 2004, o texto deixa pistas de que o público poderia interferir na encenação, por exemplo, discutindo sobre os personagens.



Figura 2. Reprodução da página com a matéria “Por um teatro libertário”.¹⁴

¹³ Arte invade Largo da Carioca. *Jornal do Brasil*, 16 jul. 2005, p. A17.

¹⁴ ALMEIDA, Rachel. Por um teatro libertário. *Jornal do Brasil*, 26 jul. 2005.

¹⁵ *Idem, ibidem.*

¹⁶ HELIODORA, Bárbara. *O trabalho do crítico*. Disponível em <<http://www.barbaraheliadora.com/frames.htm>>. Acesso em 21 nov. 2011.

¹⁷ ALMEIDA, Rachel. Por um teatro libertário, *op. cit.*

¹⁸ *Idem, ibidem.* Importa lembrar que Amir Haddad foi um dos fundadores do Oficina em 1958 e não no fim da década de 1960 como afirmou a jornalista.

O *Jornal do Brasil* não divulgou a peça em pequenos textos apenas. Por conta da celebração dos 25 anos de existência do grupo, preparou uma página inteira, chamando a atenção do leitor com o título “Por um teatro libertário”. Diferentemente das outras duas notas, em 26 de julho de 2005 o grupo ganhou destaque no Caderno B do jornal com matéria assinada pela jornalista Rachel Almeida.

Na parte superior, em letras pretas, aparece o título da matéria e, em seguida, em tamanho menor, um breve resumo sobre os assuntos nela tratados: “Celebrando 25 anos, Grupo Tá na Rua participa do Ano do Brasil na França, investe na formação de jovens, organiza acervo e debate a vida política do país em praça pública”.¹⁵ Percebemos, de antemão, que o mote da matéria não é somente o espetáculo *Dar não dói, o que dói é resistir*, mas a trajetória artística do grupo e a sua inserção no contexto brasileiro daquele momento. Julgamos importante destacar isso, pois acreditamos que os jornalistas não devem apenas pensar e escrever sobre determinada obra, mas estabelecer relações, dialogar com artistas e com o contexto histórico. Acerca disso, a renomada crítica Bárbara Heliodora, ao discutir qual é a função da crítica, afirma:

*No mais das vezes, no entanto, ter informações sobre o que se vê, o autor e sua época, são dados muito positivos, pois cada autor, em última análise, tem de ser visto dentro dos parâmetros de sua época, e o crítico, ao escrever, pode prestar um bom serviço a um público amplo que, tendo suas atividades em outra área, não tem a obrigação (que tem o crítico) de saber a que época pertence cada autor, como as circunstâncias nas quais criava a sua obra o autor dramático de então.*¹⁶

A matéria de Rachel Almeida vai ao encontro das reflexões de Bárbara Heliodora. A jornalista iniciou o texto descrevendo a primeira foto que aparece na parte superior do jornal – “com um microfone na mão e uma purpurinada cartola na cabeça” – para apresentar ao leitor o diretor Amir Haddad e acentuou: “Há quase 50 anos militando pelo teatro nacional, o diretor Amir Haddad, 68 anos, sempre se empenhou em discutir a vida pública brasileira pela via das artes cênicas. O realismo psicológico recorrente nos palcos cariocas não interessa ao Tá na Rua, grupo que fundou há 25 anos, com o objetivo de tomar os espaços públicos da cidade com um teatro sobre e para o povo”.¹⁷

Assim, a jornalista mostrou que o diretor tinha uma longa trajetória artística e informou que ele foi o fundador do grupo que dirigia há 25 anos. Vale notar que, mais à frente, a matéria também o identifica como “um dos fundadores do Teatro Oficina, no fim da década de 60”¹⁸, destacando um momento da carreira teatral de Haddad.

Antes de continuarmos a explorar o olhar de Rachel Almeida sobre o grupo, convém salientarmos que, além de sua matéria, encontramos somente mais uma que ressaltou aspectos da trajetória do Tá na Rua ao focar a peça *Dar não dói, o que dói é resistir*. Destacando que “repressão da ditadura militar fez o grupo surgir”, a matéria publicada na *Folha da Manhã* afirma:

O “Tá na Rua” surgiu de uma reunião de atores em busca de espaços livres, fora das paredes institucionalizadas das salas de espetáculos. O contexto histórico — no final da década de 70 — mantinha o panorama teatral brasileiro imerso em um clima de medo e obscurantismo que dominou a atividade cultural durante o período da

ditadura militar (1964-1984), e que polia qualquer movimentação mais irreverente ou arrojada. A rua surgiu como uma alternativa às necessidades dos artistas que trilhavam um caminho de investigação e pesquisa voltados para o desmonte da linguagem do teatro tradicional. Entre os espetáculos já encenados estão “Morrer pela Pátria”, de Carlos Cavaco e “Uma Casa Brasileira com Certeza”, de Wilson Sayão. A pesquisa por uma linguagem cênica dos espaços abertos expandiu os limites das rodas de rua e enveredou por eventos populares, como o Carnaval. O “Tá na Rua” estreou na Marquês de Sapucaí em 1989 na Escola de Samba Beija-Flor de Nilópolis, organizando a Comissão de Frente e o carro abre-alas repleto de mendigos no célebre enredo “Ratos e urubus larguem minha fantasia”, assinado por Joãozinho Trinta.¹⁹

Não podemos afirmar se o autor dessa matéria tem conhecimento sobre a história do teatro brasileiro, mas ele estabeleceu uma relação entre o surgimento do Tá na Rua e o seu contexto histórico de ditadura civil-militar, uma memória também elaborada pelo próprio grupo. Além disso, destacou alguns momentos da trajetória do grupo que julgou importantes, o que nos leva a inferir que possivelmente o autor chegou a esses dados a partir de entrevista com algum integrante do Tá na Rua ou mesmo teve contato com algum documento do tipo “histórico” do grupo. Voltando para a matéria de Rachel Almeida, a jornalista também relatou aspectos do momento presente do Tá na Rua, ao escrever que naquele ano o grupo participaria do Ano do Brasil na França a convite da Secretaria Estadual de Cultura e ao destacar o projeto Memória Tá na Rua, financiado pelo Programa Petrobras Cultural. Essas informações indicam que Almeida procurou mostrar ao leitor espaços que o grupo ocupava dentro da sociedade brasileira e relações que estabelecia com os poderes públicos e privados.

Em relação ao espetáculo *Dar não dói, o que dói é resistir*, a jornalista, em vez de emitir a sua opinião sobre a peça, apresentou-a ao público leitor por meio de entrevistas realizadas com integrantes do grupo e destacou o testemunho da atriz Clara Sória: “O espetáculo dura em média três horas, dependendo do ritmo da sessão, já que improvisamos muito e o público é sempre convidado a participar. Muita gente está de passagem e pára para assistir. Convidamos os espectadores a ocuparem as arquibancadas. Muitos não sentam, dizem que estão só de passagem, mas acabam assistindo até o fim”.²⁰

A matéria remete à duração do espetáculo, ao elemento de improvisação e à relação que o grupo estabelece com o público, acrescentando o testemunho de Amir Haddad: “nossos espetáculos nunca estão prontos, estão sempre em construção. Nosso artista nunca tem a última palavra, é o espectador que complementa a obra. Acreditamos na força da linguagem para a construção de um teatro transformador”.²¹ Uma vez mais foi ressaltada a importância do público para o acontecimento teatral do Tá na Rua.

Notamos que os jornais, ao entrevistarem integrantes do grupo e reproduzirem partes dessas entrevistas, sem, no entanto, problematizá-las, acabam reafirmando as memórias por eles forjadas. Embora as matérias até aqui trabalhadas destaquem uma frequente e intensa interação entre atores e público, encontramos indícios que sugerem outra interpretação. Vejamos a impressão do jornalista Renato Mendonça, que também foi editor de teatro e de música no jornal *Zero Hora* de Porto Alegre:

¹⁹ Praça pública é palco para espetáculo teatral. *Folha da Manhã*, 15 dez. 2004, p. 5.

²⁰ SÓRIA, Clara citada em ALMEIDA, Rachel. Por um teatro libertário, *op. cit.*

²¹ HADDAD, Amir citado em ALMEIDA, Rachel., *op. cit.*

²² MENDONÇA, Renato. *Ói o teatro político aqui traveiz?* Disponível em <<http://www.renatomendonca.com/blog.php>>. Acesso em 21 nov. 2011.

²³ Grupo Tá na Rua abusa da liberdade em cena. *O Diário*, 17 dez. 2004.

²⁴ ALMEIDA, Rachel. Por um teatro libertário, *op. cit.*

²⁵ É interessante notar que, já na década de 1980, no início da trajetória artística do Tá na Rua, outro jornalista teve uma impressão próxima à de Renato Mendonça. Cláudio Bojunga escreveu: “Obviamente os atores do grupo são satelizados pela atuação centralizadora de Amir. Este parece ser o principal problema do Tá na Rua: será que Amir Haddad conseguirá formar atores à altura de sua proposta? Por enquanto, o grupo dá a impressão de que dificilmente conseguiria sobreviver sem sua presença obstinada e corajosa.” BOJUNGA, Cláudio. Os ciganos. *Veja*, 8 out. 1980, p. 118.

²⁶ MENDONÇA, Renato. *Ói o teatro político aqui traveiz, op. cit.*

²⁷ Notemos que, com exceção das notas jornalísticas “Arte nas ruas” e “Arte invade Largo da Carioca”, publicadas no *Jornal do Brasil*, as outras matérias foram escritas pré-apresentação e não nos dão indícios se os autores das matérias já estiveram presentes em alguma apresentação de *Dar não dói, o que dói é resistir*.

*No ano passado fui assistir à apresentação de Amir Haddad e seu Tá na Rua no Parque Moinhos de Vento durante o 2º Festival de Teatro de Rua de Porto Alegre. “Dar Não Dói, o que Dói É Resistir” segue o padrão de qualidade do Tá na Rua, esbanja competência e experiência ao aproveitar o espaço. Mas confesso que fiquei um pouco chocado ao ver que o espetáculo se desenvolvia a partir de uma narração ao vivo de Amir – aquilo me soou política e artisticamente incorreto, como se ele impusesse a narrativa que seu grupo elegeu a mais correta, cassando a liberdade do público.*²²

Damos uma pausa aqui, na primeira parte da crítica, para observarmos que, apresentando alguns elementos novos, como o aproveitamento do espaço pelo grupo e a presença de um narrador na apresentação do espetáculo, ao contrário das matérias que destacam que o “Grupo Tá na Rua abusa da liberdade em cena”²³ ou que trabalha “Por um teatro libertário”²⁴, Renato Mendonça nos oferece outra leitura, identificando no papel do narrador, desenvolvido por Amir Haddad, talvez uma relação de força desigual, de forma que o diretor seria o porta-voz do grupo, além de cassar a liberdade do público, possivelmente pelo fato de que, por ser uma narração e não uma estrutura de diálogos, por exemplo, que tem mais pausas, dificilmente o espetáculo seria interrompido por algum espectador.²⁵

Mendonça continua:

*O que me impressionou mais ainda foi o absoluto descaso dos passantes. Claro que o Parcão é um bairro de classe média alta, que talvez não seja o tipo de público mais afeito ao teatro de rua, especialmente o político de Amir. Mas creio que o problema era mesmo a estrutura do espetáculo. Pensei: discutir anistia, CPC, terrorismo de Estado, ditadura? Mas esse público nem sabe mais o que é inflação! Não sabe o que é ter seus direitos negados. Só quer o dólar barato para viajar ao Exterior, a banda larga para navegar e a bunda estreita para desfilar. Também é claro que se pode dizer que é justamente para tirar os espectadores dessa letargia que o teatro de rua está lá, mas o problema, na minha opinião, nem chegava no patamar da ética — estancava já na inoperância estética.*²⁶

Deixando algumas questões de lado, como se há ou não um público específico para o teatro de rua, qual a concepção de política do jornalista e generalizações acerca do que é o interesse da classe média, o fato é que, aos olhos de Mendonça, que escreveu pós-espetáculo e esteve presente na apresentação²⁷, em vez de um interesse do público ou de uma interação entre atores e espectadores, o que mais lhe chamou a atenção foi o descaso do público, cujo motivo ele atribuiu à inoperância estética e às temáticas da peça.

É curioso notar que outro jornalista, Rodrigo Monteiro, ao emitir sua opinião sobre uma apresentação do espetáculo *O amargo Santo da Purificação*, da Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz, apresenta um olhar que, em alguns aspectos, vai ao encontro da crítica de Renato Mendonça sobre *Dar não dói, o que dói é resistir*. Sobre o grupo gaúcho, Monteiro diz:

Se já não entendemos a música inicial, permanecemos sem entender a primeira parte do espetáculo (e também a segunda) quando finalmente o grupo composto por um número bastante expressivo de atores pára num lugar específico. [...] Vemos novas danças, ouvimos novas músicas, novos personagens passam entre nós. Entram bonecos, bicicletas e mais pernas-de-pau. Mas o texto continua sendo bastante

*inacessível: cheio de rimas e composto por um vocabulário bastante específico. A dramaturgia dessa produção com estética popular é, perdoem-me, elitista. A cada entrada de novo elemento, nova informação histórica é requisitada. Eu, embora acumule dois cursos superiores fiquei com várias dúvidas. E, também, triste por ouvir as pessoas confundirem Vargas com Sarney, se perguntarem quem afinal de contas foi Marighella, e acharem que tudo era uma nova montagem do televisivo "O auto da Compadecida".*²⁸

Parece-nos ser possível problematizar, a partir dessas duas críticas, alguns aspectos da linguagem do teatro de rua: ao se encenar um espetáculo a céu aberto, um grupo de teatro tem que concorrer com os barulhos das ruas, dos carros, inúmeras coisas que podem estar acontecendo naquele (ou próximo àquele) espaço. Perguntamos: Esses fatores, dentre outros, podem dispersar a atenção do público? Estaria aí um elemento da inoperância estética citada por Renato Mendonça? Um espetáculo narrado se compatibiliza com a dinâmica e fluidez que são exigidas do teatro de rua? Mas, por outro lado, existe uma linguagem mais "correta" para se comunicar com esse público? Até que ponto uma linguagem mais simples, tanto na sua forma como no seu vocabulário, poderia esconder uma ideia paternalista?

Raymond Williams, ao problematizar a ideia de recepção no âmbito dos processos de comunicação de massa, estabelece uma relação direta entre comunicação e experiência. Ele afirma: "As mentes dos homens são formadas pela sua inteira experiência e não é possível comunicar qualquer coisa, ainda quando as técnicas mais avançadas sejam utilizadas, se o que se quer *comunicar* não tiver a confirmação daquela experiência. A comunicação não é somente transmissão, é, também, recepção e resposta".²⁹

Assim, na esteira de Williams, entendemos ser preciso que o sujeito se reconheça no que é transmitido para que haja aceitação daquilo que se transmite. Ao apresentar, nas ruas, um espetáculo cheio de referenciais históricos, é possível obter uma interação do público? E, uma vez mais: esse público participa ativamente da construção de sentidos verbais, de discursos, do espetáculo? Ou ele desenvolve um papel mais no sentido de figuração, o que, em última instância, também contribui para a construção de significados do grupo e da peça?

Até aqui verificamos que, apesar da natureza diversa e opiniões por vezes conflituosas dos textos, há um ponto que os aproxima: as narrativas foram construídas destacando o público das apresentações. As duas matérias que se seguem não fugiram dessa regra. Mas optamos por destacá-las e colocá-las em diálogo, neste momento, para podermos problematizar algumas questões acerca da relação entre teatro de rua e a mídia contemporânea.

Em 15 de dezembro de 2004, dois jornais de circulação na cidade de Campos dos Goytacazes (RJ) publicaram matéria sobre o Tá na Rua. Naquele dia teria início uma "oficina de desenvolvimento e criatividade"³⁰ comandada por Amir Haddad e o grupo Tá na Rua. No dia 18 daquele mês haveria uma apresentação do espetáculo *Dar não dói, o que dói é resistir*, inclusive com alguns participantes da oficina. A matéria publicada no *Monitor Campista*, escrita pela jornalista e editora do Caderno Cultural desse veículo, Carla Cardoso, ocupou uma página do caderno Monitor Mais, conforme verificamos na figura 3 (página seguinte).

²⁸ MONTEIRO, Rodrigo. *O nome Marighella*. Disponível em <<http://teatroboa.blogspot.com/search/label/O%20amargo%20santo%20da%20purifica%C3%A7%C3%A3>>. Acesso em 21 nov. 2011.

²⁹ WILLIAMS, Raymond. Conclusão. In: *Cultura e sociedade: 1789-1950*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1969, p. 322.

³⁰ *Documento de divulgação*. Acervo pessoal da autora.

Tá na Rua levanta mesmo é a bandeira da liberdade, em todas as suas formas e busca levar isso aos palcos por onde se apresenta”.³² Após destacar essa característica do grupo, a autora informa sobre a peça, afirmando que se trata de “um espetáculo que já deu o que falar no Rio de Janeiro e que pela primeira vez saiu do espaço carioca para cativar outras platéias”³³, o que pode ter sido uma estratégia da matéria para instigar o público leitor a assistir à apresentação. Na sequência, a jornalista oferece mais dados relativos ao espetáculo, como o número de apresentações já realizadas e quantas pessoas já assistiram à peça: “Contemplado com recursos do programa Fundo de Apoio ao Teatro (Fate) da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro/Secretaria das Culturas, o grupo já realizou cerca de 20 apresentações deste espetáculo em diversos pontos da cidade do Rio, a maior parte delas gratuitas e em espaços abertos, atingindo um público total estimado em cerca de 10 mil espectadores”.³⁴

Com essas informações, além de mostrar uma circulação do espetáculo em diversos espaços da cidade carioca, ressaltando, portanto, uma característica da linguagem do grupo, a matéria, ao divulgar o número estimado de espectadores que já assistiram ao espetáculo, objetivou, uma vez mais, convidar os leitores para a apresentação que ocorreria na cidade. Esse apelo foi reforçado na sequência: “Doze personagens são fixos, então é importante que os atores participem da oficina, porque vamos precisar de muita gente”.³⁵

A outra matéria, “Praça pública é palco para espetáculo teatral”, publicada na Folha Dois da *Folha da Manhã*, é convidativa ao iniciar com uma frase chamativa e, ao mesmo tempo, curiosa, sobretudo para aquele leitor que não é ambientado com o teatro de rua. Ela diz: “Participar de um espetáculo teatral em plena praça pública. A chance será dada aos participantes de uma oficina de teatro que acontece hoje e amanhã, a partir das 18 h, no Sesc Campos, promovido pelo grupo “Tá na Rua”, que, há 25 anos, difunde a arte em locais públicos, e divulga uma nova linguagem popular nos atores, na organização do grupo na rua, no material utilizado, na dramaturgia e na peça”.³⁶

Informando sobre a oficina que seria realizada na cidade e citando elementos da linguagem teatral do grupo, a matéria acrescenta: “O resultado das aulas será apresentado na sexta-feira e no sábado próximos, às 17 h, no Jardim do Liceu, com a encenação de “Dar não Dói... O que dói é resistir”. Durante os dois dias de oficina, os participantes receberão noções de como se comportar em cena. [...] O espetáculo reúne música e dança. O cenário é composto por adereços e figurinistas”.³⁷

A partir do contato e da leitura dessas duas matérias, algo nos chamou atenção: notamos que, no decorrer dos textos, foram utilizadas palavras cujos significados remetem à linguagem do teatro convencional, como as que destacamos ao longo das citações. A jornalista Carla Cardoso, apesar de, já no título da matéria, dar pistas de que o espetáculo seria apresentado na praça, além de divulgar, ocupando um terço da página, uma fotografia que mostra o grupo em um local aberto, as escadarias de um prédio, afirmou que o grupo levanta a bandeira da liberdade nos palcos em que se apresenta. Por que não ser condizente com o teatro de rua e substituir a palavra, por exemplo, por ruas ou praças? Adiante, a jornalista destacou, talvez numa estratégia de convocar os leitores a participarem da oficina, que doze atores são fixos e que precisariam de mais gente para apresentar o espetáculo. Supondo que, para aquela apresentação específica, o grupo

³² *Idem, ibidem.*

³³ *Idem.*

³⁴ *Idem.*

³⁵ *Idem.*

³⁶ Praça pública é palco para espetáculo teatral, *op. cit.*

³⁷ *Idem.*

³⁸ HADDAD, Amir. Entrevista. In: Amir Haddad em busca de um teatro vivo. *Diários Associados*, s/d. Acervo Tá na Rua.

³⁹ Folder de divulgação das oficinas Tá na Rua em Campos dos Goytacazes, 2004. Acervo Tá na Rua.

tenha determinado doze personagens fixos, pela linguagem aberta do grupo, entendemos que, mesmo se houvesse apenas esses dozes personagens referidos por Cardoso, o espetáculo poderia acontecer; afinal, os atores do Tá na Rua procuram ter um entendimento do espetáculo como um todo, de forma que não precisam ficar presos em um único personagem, mesmo que, na prática, haja uma recorrência ator/personagem.

Deslizes parecidos estão presentes na matéria da *Folha da Manhã*. Foram usadas as palavras cenário e figurinistas. No senso comum, possivelmente aquele dos leitores do jornal, cenário é entendido como decoração de teatro, algo que não está presente no espetáculo em questão. Pela própria estética brechtiana usada em *Dar não dói, o que dói é resistir*, os lugares e épocas retratados são percebidos pelo desenrolar da história, pela cronologia das cenas, por algum figurino (e não figurinista) ou adereço. Talvez tivesse sido mais coerente afirmar que não há cenário e que são os figurinos e adereços que desenvolvem esse papel. Então, perguntamos: qual o objetivo em se utilizar palavras e sentidos do teatro convencional? Seria uma estratégia jornalística para tornar o texto inteligível ao leitor? Ou seria falta de conhecimento sobre as especificidades do teatro de rua?

Além disso, a matéria acentuou que, na oficina, os participantes receberiam “noções de como se comportar em cena”. O Tá na Rua ensina os atores a se comportarem em cena? Em nossas leituras, entendemos que, ao contrário de ensinar macetes ou recursos técnicos, as oficinas do Tá na Rua pretendem que os participantes se soltem, que se coloquem no espaço, como salienta Haddad: “É o que chamo de ator armado e ator desarmado. O armado representa com a imagem. O desarmado com ele mesmo. O ator armado ignora qualquer manifestação pessoal na elaboração do personagem. Ele inventa com a imaginação racional todo o comportamento do personagem. E o ator desarmado deixa fluir de dentro de si todo o material que precisa para o personagem viver”.³⁸

É claro que não estamos sustentando que não haja nas oficinas um treinamento ou um método de trabalho. Acreditamos que são necessários procedimentos para alcançar os resultados esperados. Mas, quando a matéria da *Folha da Manhã* usa a expressão “como se comportar em cena”, sem mais explicações, isso nos soou como, no mínimo, um despreparo do autor para a escrita da matéria. E é curioso que, em material de divulgação do evento naquela cidade, foi escrita a seguinte informação ao se referir à oficina: “Módulo específico de treinamento para atores e não atores no desenvolvimento da livre expressão de suas possibilidades criativas através do teatro”.³⁹ Não temos como afirmar por onde esse material circulou e quais pessoas atingiu, mas, por ter o objetivo de divulgar o evento em Campos, podemos deduzir que ele circulou mesmo antes dessa matéria ser publicada e, em tese, o autor seria um consumidor em potencial desse material.

Atiçados por essas questões, fomos em busca de leituras que nos auxiliassem a entender a relação que a mídia estabelece com o teatro de rua e, especialmente, com o Tá na Rua, pois, como já ressaltamos, há uma escassez de textos jornalísticos e críticas teatrais sobre o grupo. Os jornalistas e/ou críticos estariam avaliando um espetáculo de rua com os mesmos critérios com que se avaliam espetáculos convencionais? Há critérios que são inalteráveis? É possível analisar uma obra com critérios externos a ela? Deveria haver uma separação de quem escreve sobre teatro de rua e de quem escreve para o teatro da sala?

Teatro de rua e crítica

Para os pesquisadores em artes cênicas Licko Turle e Jussara Trindade, inexistem, no Brasil, crítica especializada em teatro de rua e um dos motivos para isso é a “natureza essencialmente transgressora desta modalidade que não faz parte de um universo teatral que gira ao redor de si mesmo — o da sala à italiana”.⁴⁰ De acordo com os autores, o teatro de rua é essencialmente transgressor, posto que, desde a Idade Média, ele está sob o signo da marginalidade (quando foi banido das igrejas e voltou a se apresentar ao ar livre, nos mercados e ruas). Posteriormente, com a ascensão da burguesia e seus espaços de poder, dentre eles o edifício teatral, o teatro dramático

*cria também seus monstros sagrados: é a consagração dos grandes autores, diretores, atores e atrizes, produtores, proprietários de casas de espetáculos e, também, dos críticos teatrais. Realiza-se então, também por meio da especialização profissional, um ciclo de retroalimentação de um processo que valida a si mesmo, construindo seus próprios critérios para perpetuação dos princípios que lhe deram origem. Nascida da ideologia burguesa, a crítica desse teatro de cunho dramático tem-se mantido por quase três séculos dentro do edifício teatral, com o seu espetáculo, seu aparato tecnológico, seus procedimentos, seus atores e seu público.*⁴¹

Fica claro que, para Turle e Trindade, os críticos teatrais são produtos da sala fechada, especialistas em cenografia, iluminação, músicas, figurinos. E, por isso mesmo, acreditam que essa crítica não se aplica ao teatro de rua, que está referenciado em outra estética e ética. Defendem que se deve construir uma crítica para o teatro de rua.

*O “comentarista” do teatro de rua – na mesma direção do profissional que comenta um espetáculo de futebol, por exemplo – situado no meio-termo entre a informalidade e o academicismo, poderia ser aquele artista-pesquisador que, utilizando o conhecimento adquirido pela experiência prática e também pelo estudo, tentaria aprofundar as questões que movem o teatro de rua, estabelecendo relações entre seus processos, procedimentos e o pensamento que, enfim, norteia tudo isso, além de acrescentar referências de outros campos do conhecimento que poderiam ampliar o entendimento de um espetáculo, uma prática, um tema.*⁴²

Se Turle e Trindade defendem a criação de uma crítica especializada em teatro de rua, o diretor teatral Aderbal Freire-Filho, se não defende explicitamente essa especialização, também entende que a prática teatral de rua não deve ser julgada com os mesmos critérios da sala fechada. Em artigo publicado no jornal *O Estado de S. Paulo*, ele enfatizou:

Grotowski, coitado, esqueceu tudo o que sabia e Peter Brook também. Peter Brook fazia uns espetáculos bacanas em Londres, bem dentro dos conformes, com uma dose equilibrada de novidade, trabalhando para companhias oficiais shakespearianas. E Grotowski era um revolucionário, mas um mestre do teatro. Como é que mudaram tanto? Só podem ter esquecido tudo. Brook, para ir pra França começar de novo, fazendo peças num teatro em ruínas, com um grupo de atores desconhecidos, uns negros, uns indianos, uma gente esquisita assim. E Grotowski, esse então, nem teatro faz mais, se meteu num buraco na Itália, e fica fazendo umas experiências que não sabe bem pra que servem.

Era isso que se diria desses dois artistas, se eles fossem julgados com os critérios com

⁴⁰ TURLE, Licko e TRINDADE, Jussara. Crítica... ou comentário teatral. In: *Teatro de rua no Brasil: a primeira década do terceiro milênio*. Rio de Janeiro: E-papers, 2010, p. 71.

⁴¹ *Idem, ibidem*, p. 71 e 72.

⁴² *Idem, ibidem*, p. 73. Importa notar que, foi pensando nisso que, durante o XIV Encontro Nacional de Teatro de Rua de Angra dos Reis em 2009, foi criado o Núcleo de Pesquisadores de Teatro de Rua, que tem, como um dos objetivos, “elaborar, ao final desses eventos oficiais [de teatro de rua], uma publicação com críticas e comentários sobre os espetáculos realizados, e um DVD dessas apresentações.” TURLE, Licko e TRINDADE, Jussara. Crítica..., *op. cit.*, p. 69.

⁴³ FREIRE-FILHO, Aderbal. Haddad é um artista cada vez maior. *O Estado de S. Paulo*, 14 nov. 1996. Acervo Tá na Rua.

⁴⁴ GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

⁴⁵ HADDAD, Amir. Entrevista concedida aos alunos da Casa das Artes de Laranjeiras (CAL). Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=EJj4sqJ_DBs>. Acesso em 23 jul. 2011.

⁴⁶ HADDAD, Amir. Entrevista concedida a Lídia Kosovski. Rio de Janeiro, 30 nov. 1990. Acervo Tá na Rua.

*que oficialmente se julga Amir Haddad. Amir, até os anos setenta, dirigiu espetáculos inesquecíveis, dentro desse campo difuso do teatro comercial com culpa, esse território em que a qualidade ainda é que pode puxar o carro do sucesso de mercado. Aí, trabalhou com Fernanda, a Teresa, o Ítalo, todas as atrizes e atores do magnífico elenco nacional. Aí ganhou todos os prêmios, o Molière, o prêmio disso e daquilo. Depois, esqueceu tudo e, sem saber como lembrar, foi pro meio da rua fazer teatro com uma gente suja, vestindo uns trapos, nem atores eram. Existe outra versão, pois nem todo mundo aceita com facilidade isso dele ter esquecido o que sabia, é preciso ser justo: é a versão que diz que Amir ficou louco, perdeu o juízo, já não era muito bom da cabeça mesmo, as aulas que dava no conservatório, acabou expulso de lá. Pronto, ficou louco de vez..*⁴³

Com uma dose de ironia, o diretor teatral estabeleceu relações entre Haddad, o polonês Grotowski e o britânico Peter Brook, ambos consagrados diretores teatrais e reconhecidos internacionalmente. O primeiro foi responsável por desenvolver o que ele chama, em seu livro⁴⁴, de “um teatro pobre”, no qual o mais importante não eram os figurinos, cenários ou iluminação, mas o trabalho com o público. Nessa perspectiva, seus espetáculos eram apresentados, na maioria das vezes, em espaços pequenos, com as paredes pintadas na cor preta, assim como os atores que trajavam poucas vestimentas e muitas vezes todas pretas. Brook também buscou desenvolver um teatro em que a passividade do espectador era substituída pela interação entre palco e plateia. Freire-Filho, apontando que ambos também saíram do circuito oficial de teatro para realizar experimentações, aproxima suas trajetórias artísticas com a do diretor brasileiro.

E o que diz Haddad sobre os críticos? Quando perguntado pelos alunos da Casa de Artes Laranjeiras (CAL), situada no Rio de Janeiro, sobre essas relações, ele disse: “Eu odeio os críticos. Eles atrasam a vida da gente. Eles são ignorantes. Eu não tô falando das boas intenções, de boa intenção o inferno tá cheio (rsrs.). Mas eles são ignorantes. Não pode ser crítico de teatro sem freqüentar sala de ensaio, sem saber o que está realmente acontecendo. Você ficar de fora, você fica professor de educação sexual virgem, entende? Fica chato!”⁴⁵

Na perspectiva de Haddad, os críticos não deveriam apenas ver o produto final do trabalho artístico, qual seja, a apresentação do espetáculo teatral, mas deveriam se inteirar sobre o processo de criação, de montagem, frequentar as salas de ensaios — visão que se aproxima daquela de Turlle e Trindade ao defenderem que os críticos deveriam colocar em diálogo processos e procedimentos. Em outro momento ele reconheceu a força da mídia e o interesse de não ficar de fora dela: “o trabalho do Aderbal Jr. é muito parecido com o meu, então a gente está fazendo força para associar as tendências, os trabalhos, para não ficar isolado. Porque a mídia divulga uma tendência, ela põe pra frente uma coisa que ela acha moderna, só porque é vanguarda, e patrocina isso, os críticos são ignorantes também, não percebem o novo, onde é que ele está, na verdade os críticos só percebem o velho, principalmente os críticos brasileiros então...”⁴⁶

Se podemos estabelecer aproximações entre Turlle e Trindade, Freire-Filho e Haddad, Eduardo Moreira, fundador do grupo mineiro Galpão, que também realiza espetáculos em espaços não convencionais, entende que a opinião crítica é um elemento importante para a atividade teatral e não deveria haver uma setorização dela:

Antes de mais nada, considero que a crítica é um elemento fundamental para o crescimento e desenvolvimento da atividade teatral e lamento muitíssimo que cada vez exista menos espaço nos jornais para esse tipo de atividade. Estamos vivendo um tempo em que os profissionais da crítica perderam o espaço para discutir idéias e se tornaram mais e mais indicadores de entretenimento. Uma cidade como Belo Horizonte, por exemplo, com algumas honrosas exceções, praticamente não tem críticos que exerçam sua função regularmente. Dito isso, a título de introdução, entro no tema em questão, afirmando que não vejo porquê deva existir setorização da crítica para os diferentes tipos de espetáculos. Acho que o crítico é uma espécie de espectador privilegiado que deve ter amplas condições de compreender a diversidade e a complexidade dos múltiplos extratos da arte, e especificamente, do teatro. Criar padrões específicos de análise para determinados “tipos” de teatro soa como uma certa atitude de condescendência que um crítico deve passar longe, pelo bem do meio. A diversidade é um elemento fundamental para a vida do teatro. É muito bom que existe e floresça o teatro comercial, o experimental, o performático, a vanguarda, o musical, a comédia, a tragédia, o drama etc. Da crítica espera-se a obviedade de um olhar amplo e sem qualquer tipo de preconceito sobre as múltiplas formas de abordagem teatral. Agora, independente da linguagem ou da proposta, existe um padrão de qualidade e de rigor que precisa ser reconhecido e apontado. Senão corremos o risco de cair naquela máxima defensiva de que o público ou a crítica não gosta do meu espetáculo porque não entendeu ou porque é burro. [...] Acredito, sim, que existem critérios de qualidade que podem ser aplicados aos diferentes tipos de espetáculos. Abrir mão disso é arriscar cair num relativismo perigoso. O que se pede a um bom crítico é clareza na argumentação, honestidade, ausência de preconceito e uma boa dose de cultura.⁴⁷

Este trecho, em diálogo com os anteriores, possibilita-nos problematizar algumas questões. Não temos dúvida de que exista um distanciamento da crítica contemporânea em relação aos espetáculos com linguagens não convencionais, como aqueles apresentados em espaços abertos, que não usam textos literários. Talvez aí resida o fato de, por exemplo, os grupos teatrais de rua não terem tanto espaço nos jornais e, quando o tem, não se trata de uma crítica ensaística, aquela mais bem elaborada, mas de textos de caráter mais informativo. Tanto é que, pelo que demonstramos até aqui, só encontramos uma crítica pós-espetáculo *Dar não dói, o que dói é resistir*, a de Renato Mendonça, e, mesmo assim, ela não foi publicada em um jornal, mas no *blog* do jornalista na internet.

Por outro lado, é claro que não devemos nos esquecer de questões funcionais referentes ao âmbito jornalístico, pois, como bem coloca Eduardo Moreira, atualmente há uma diminuição dos espaços destinados às críticas teatrais nos jornais, além do fato de jornalistas assinarem as matérias ao invés de críticos especializados. Décio de Almeida Prado⁴⁸, por exemplo, lembra: “Quando fiz crítica, teatro era uma arte em crescimento e naquele momento o jornal aceitou completamente. Dava-se um espaço imenso para que pudéssemos escrever. Além de entrevistas e artigos, eu podia fazer até seis críticas da mesma peça e sem limite de tamanho. Mas há também a questão de um projeto para teatro. No meu tempo não era só a crítica que tinha um projeto, mas esse era compartilhado pelo teatro como um todo”.⁴⁹

No mais, não estamos defendendo que haja uma separação entre crítica para teatro convencional e crítica para teatro de rua. A nossa perspectiva caminha mais ao encontro do que foi sustentado por Moreira. Mas não podemos deixar de reconhecer que, muitas vezes, os críticos e/ou jornalistas

⁴⁷ MOREIRA, Eduardo. *Um espetáculo deve ser sempre avaliado pelos mesmos critérios e críticos?* Disponível em <<http://www.jornaldeteatro.com.br/materias/colunas/199-um-espetaculo-deve-sempre-ser-avaliado-pelos-mesmos-criterios-e-criticos.html>>. Acesso em 21 nov. 2011.

⁴⁸ Décio de Almeida Prado foi crítico do jornal *O Estado de S. Paulo* entre 1946 e 1968 e também foi editor do Suplemento Literário a partir de 1956.

⁴⁹ PRADO, Décio de Almeida citado por HAAG, Carlos. Décio de Almeida Prado é parte do teatro do país. *O Estado de S. Paulo*, 9 ago. 1997.

⁵⁰ *O Globo*, 22 abr. 2005, p. 34.

⁵¹ CHARTIER, Roger. *A história ou a leitura do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009, p. 43.

tas não estão falando com conhecimento de causa. Vejamos, por exemplo, uma nota publicada no jornal *O Globo* sobre *Dar não dói, o que dói é resistir*.

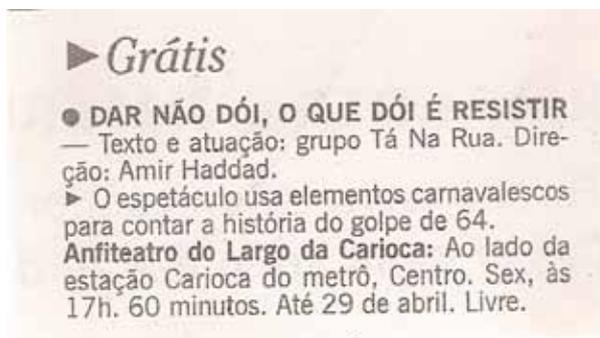


Figura 4: Reprodução da nota de divulgação publicada no jornal *O Globo*.⁵⁰

Constatamos em nossas pesquisas que esse tipo de nota de divulgação foi recorrente nos jornais *O Globo* e *O Dia*. O texto apresentou de forma sucinta o nome da peça, do grupo, da direção e a temática do espetáculo. Além disso, indicou o lugar em que a apresentação ocorreria e, sendo o Largo da Carioca um local amplo, especificou que seria “ao lado da estação Carioca do metrô”, uma informação pertinente ao leitor. Também informou o horário, a duração e a entrada franca, destacando a palavra “Grátis” na parte superior da nota.

Provavelmente, em termos estruturais, exista um modelo a ser seguido por essas notas de divulgação. Mas por que informar que o espetáculo tem a duração de uma hora? Ora, como já mostramos, devido ao caráter aberto do roteiro, das improvisações dos atores, da possível interação do público e inúmeras outras questões próprias da linguagem do teatro de rua, não é possível estabelecer o tempo de duração do espetáculo. Ele pode, sim, ser apresentado em uma hora, como em duas ou três. Será que, se se divulgasse que o espetáculo não tem hora para terminar isso afastaria o interesse do leitor em assistir à peça, porque poderia achar cansativo pela duração (ainda mais porque a maioria do público assiste ao espetáculo em pé)? Seria uma estratégia do jornal para convencer os leitores a comparecem na apresentação? Ou seria um convencionalismo? Ou, ainda, uma incompatibilidade entre o(s) jornal(is) e a prática do Tá na Rua?

Acreditamos que, se a função de um jornalista que escreve sobre um espetáculo teatral é, dentre outras, informar ao leitor sobre aquele produto cultural, é fundamental que se conheçam as regras do jogo, independentemente da linguagem proposta. Por outro lado, não podemos perder de vista que, além das bases teóricas e/ou práticas, existe a apreensão subjetiva do jornalista, assim como de qualquer outro espectador. Nessa conjugação, como argumenta Chartier, os sujeitos sociais, sejam eles leitores, espectadores, ouvintes, ao se apropriarem dos artefatos culturais, imprimem sentidos a eles, participando da construção dos seus significados. Daí a necessidade de compreender “como as apropriações concretas e as invenções dos leitores [ou dos espectadores] dependem, em seu conjunto, dos efeitos de sentido para os quais apontam as próprias obras, dos usos e significados impostos pelas formas de sua publicação e circulação e das concorrências e expectativas que regem a relação que cada comunidade mantém com a cultura escrita”.⁵¹

Ao lermos e explorarmos a maneira pela qual o espetáculo *Dar não dói, o que dói é resistir* foi lido pelos jornais, pretendemos perceber a(s) memória(s) construída(s) sobre o espetáculo e o grupo por um tipo específico de público que deixou para a posteridade indícios da história do Tá na Rua.

80

Artigo recebido em agosto de 2014. Aprovado em outubro de 2014.