

AS ANALOGIAS EXPLICATIVAS DO GRUPO TÁ NA RUA

Noeli Turle da Silva

UNIRIO

Palavras-chave: *analogia explicativa, cultura popular, pedagogia teatral*

Tanto o teatro quanto as manifestações culturais populares se constituem em sistemas sociais e históricos de representação do mundo. Seria possível, então, ensinar teatro tendo como ferramenta metodológica o uso de *analogias explicativas* construídas a partir de outros sistemas simbólicos, como o futebol, o carnaval e as culturas religiosas afro-católica-ameríndias? Este trabalho é um estudo da utilização, pelo grupo Tá Na Rua (RJ), de analogias explicativas com manifestações da cultura popular brasileira, em suas oficinas de formação e desenvolvimento de atores.

Considerando a *analogia* como uma maneira peculiar de aproximação do desconhecido, por uma espécie de comparação primária com outro elemento, já mais conhecido, o antropólogo Clifford Geertz (1978) propõe um conceito de cultura baseado na semiótica, e uma abordagem antropológica interpretativa. Utilizaremos a noção de *analogia explicativa* deste autor como o principal eixo teórico para uma pesquisa etnográfica de natureza qualitativa.

Amir Haddad, diretor do grupo de teatro Tá Na Rua, observa que existe um paradoxo no *fazer teatral* brasileiro, o qual utiliza a ética e a estética do hemisfério norte ocidental em detrimento dos rituais e celebrações festivas da nossa cultura religiosa, cuja raiz é católica-ameríndia-africana-mediterrânea. Foi assistindo pela primeira vez a um ensaio de escola-de-samba que o diretor recém-chegado ao Rio de Janeiro, descobriu como o espetáculo popular possui uma maneira diferente de ensaiar:

Quando cheguei ao Rio, fui logo convidado para assistir a um ensaio de escola-de-samba. Aceitei, pois tinha extrema curiosidade sobre o assunto. Eu sou um diretor e sei como me comportar num ensaio. Fui à quadra, sentei à mesa, botaram uma cerveja à minha frente. Fiquei esperando quietinho. Aí, os cariocas começaram a dançar, cantar, namorar, beijar, todo mundo bêbado, aquela alegria. Fiquei lá, vendo aquilo... Um tesão louco, um bate-coxa frenético, a vibração, o suor escorrendo, a energia ali dentro... E nada do ensaio começar! Deu quatro horas da manhã e fui embora sem ver o tal do ensaio. Voltei na outra semana e vi a mesma coisa e nada de ensaio! Perguntei ao amigo que me havia levado até lá: - Cadê o ensaio? E ele respondeu: - "É isto o ensaio!" Foi quando entendi que o espetáculo popular, em sua sabedoria ensaia o conteúdo e, não, a forma. (RODRIGUES, 2004:51)

Anos depois, esta reflexão é desenvolvida com o Tá Na Rua, que começa as suas experimentações nas ruas e praças da cidade do Rio de Janeiro. Os seus integrantes aprendem a "manter uma roda" com os camelôs e artistas de rua; conhecem as danças dramáticas do norte e do nordeste do país; observam as festas profanas, as liturgias e rituais das culturas religiosas brasileiras presentes nas procissões católicas, nas rodas de candomblé e de umbanda; são

arrebatados pelas torcidas nos estádios de futebol; caem na folia dos blocos carnavalescos e nos folguedos da cultura popular. Este contato direto irá influenciar, aos poucos, o pensamento da equipe, apontando os caminhos da construção de uma possível metodologia para a formação e o desenvolvimento do ator e levando Amir Haddad a abandonar, definitivamente, os modelos formais de ensino utilizados nos cursos oficiais de teatro. Este encontro com as culturas populares revela, aos integrantes do Tá Na Rua, a possibilidade de uma nova teatralidade: o ator, em comunicação direta e horizontal com o público, e uma dramaturgia aberta onde o povo é o protagonista.

A pesquisadora Beti Rabetti afirma, em seus estudos sobre Teatro e Cultura Popular, que “acervos técnicos acumulados (...) são regularmente apreendidos, operados e transmitidos de modo particular: oralmente, de maneira assistemática”, de modo que, neste campo de investigação, devemos

(...) indagar por um *sistema de códigos*, tão singulares quanto longamente elaborados. E, acredito, será através do cuidadoso exercício de recuperação destes códigos e através da sua precisa re-elaboração em métodos e técnicas adequadas à arte da cena, que um teatro popular pode vir a se articular de maneira mais efetiva, isto é, como expressão artística criadora e autônoma, e não como instância redutora de universos culturais diversos. (RABETTI, 2000: p. 7- 8).

As pesquisas de André Carreira sobre grupos teatrais também abordam a questão da formação do ator dentro do sistema teatral brasileiro. Seu estudo *Formação do Ator e Teatro de Grupo: Periferia e Busca de Identidade*, considera que o ator de teatro de grupo é “um ator que está situado no que poderíamos considerar o modo periférico de produção” (CARREIRA,2006:p. 49), externo ao sistema profissional dominante das regras da televisão e do ambiente da mídia.

Segundo o autor existem, hoje, três modelos para a formação do ator no Brasil:

- a) o *naturalista europeu*, divulgado nos cursos oficiais de teatro, a nível técnico ou universitário;
- b) o *televisivo*, criado no contexto do governo militar e perpetuado pela proliferação de cursos curtos que têm atores ou atrizes famosos como instrutores;
- c) o *periférico*, representado pelos grupos teatrais que, desde os anos 40 e 50, vêm suprimindo a carência de atores com formação oficial. Este é definido não somente no sentido de afastamento geográfico em relação ao eixo Rio-São Paulo, mas principalmente no de oposição à lógica de consumo presente nos padrões hegemônicos anteriores.

A partir desse panorama, Carreira ressalta, como tarefa central nas pesquisas sobre teatro brasileiro, a identificação do universo pedagógico constituído pelas práticas, processos e

procedimentos específicos do ator na cultura periférica dos grupos por representar, segundo ele, um eixo determinante do teatro contemporâneo no Brasil, uma vez que a estrutura central dos projetos grupais em nosso país estaria ancorada nas suas próprias práticas de transmissão de conhecimento.

Acompanhando o cotidiano do movimento teatral paulista do final da década de 70, a pesquisadora Silvia Fernandes (2000) constatou que os grupos estabeleceram uma ruptura com o panorama teatral vigente, até então dominado pelos interesses das companhias. Os grupos, embora muito diversos em suas singularidades, tinham como denominador comum um projeto coletivo de teatro, do qual acabavam fazendo parte o ensino de suas práticas teatrais. Dentre estas, destaca-se o jogo – uma técnica presente em todas as tendências de criação coletiva de espetáculos desde a década de 60. Claramente inspirado nas atividades lúdicas infantis populares de todas as culturas, o jogo constituiu um dos elementos mais importantes na busca de novas técnicas, meios e formas de expressão pelos grupos teatrais. No jogo teatral a noção de ator é substituída pela de jogador, pois o seu objetivo não é a interpretação de uma personagem, mas a atuação com o companheiro de cena. O grupo Tá Na Rua irá expandir essa idéia, utilizando o jogo não apenas como recurso técnico, mas como procedimento metodológico, em suas analogias com o futebol.

Segundo Ana Carneiro (1998), este coletivo tem nas culturas populares a sua principal fonte de pesquisa sobre o desenvolvimento do ator; sua agenda de trabalho segue o calendário das efemérides que regem as festas religiosas e profanas como o carnaval, o ciclo natalino e os dias santos (católicos e candomblecistas), prevendo uma participação ativa dos integrantes nessas festividades. Mas as culturas populares estão presentes nas oficinas e espetáculos somente enquanto sistemas semióticos que podem auxiliar o ensino do teatro, como ferramentas metodológicas, para alcançar objetivos pedagógicos. O grupo não reproduz nem utiliza as formas destas manifestações no sentido coreográfico ou para-folclórico e, sim, tenta interpretar a sua dinâmica interna para restaurar o teatro enquanto função litúrgica¹ na concepção original.

Acreditamos que o Tá Na Rua, através de suas analogias explicativas, re-insere o teatro no campo das culturas populares de onde, primitivamente, surgiu. Deste modo, ele busca entender como esses saberes, consagrados pelo senso comum, são identificados de imediato pelo aprendiz, em direção à construção de uma metodologia teatral.

Bibliografia

- BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o Contexto de François Rabelais**. São Paulo: Annablume, 2002.
- BENJAMIM, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1996.

¹ A palavra *liturgia* vem de dois termos gregos: *léiton*, *laós* (povo ou público) e *érgon* (ação, obra). Daí origina-se *leitourguía* (liturgia): uma *obra pública, uma ação em favor do povo*, segundo BECKHÄUSER, 2004.

- BECKHÄUSER, Frei Alberto. **Os Fundamentos da Sagrada Liturgia**. Petrópolis: Vozes, 2004.
- CARNEIRO, Ana. **Espaço Cênico e Comicidade: A Busca de uma Definição para a Linguagem do Ator (Grupo Tá Na Rua – 1981)**. Dissertação de Mestrado em Teatro – CLA/PPGT-UNIRIO, 1998.
- CARREIRA, André. Formação do Ator e Teatro de Grupo: Periferia e Busca de Identidade. In MALUF, Sheila Diab e AQUINO, Ricardo Bigi (orgs). **Dramaturgia em Cena**. Maceió/Salvador: DFAL/EDUFBA, p. 49-59, 2006.
- FERNANDES, Sílvia. **Grupos Teatrais: anos 70**. Campinas: Ed. UNICAMP, 2000.
- GEERTZ, Clifford. **O Saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa**. Petrópolis: Vozes, 1997.
- HADDAD, Amir. **Reflexões sobre os vinte anos de experiência do grupo de Teatro Tá Na Rua**. São Paulo: Revista Trans/Form/Ação, nº 24, p.153-161. 2001.
- RABETTI, Beti. Memória e culturas do popular no teatro: o típico e as técnicas. In **O Percevejo. Revista de Teatro, Crítica e Estética**. Ano 8, nº 08, p. 3-18. PPGT/UNIRIO, 2000.
- RODRIGUES, Alexandre de Souza Santini. **Só o teatro salva! Edição crítica, seleção e organização de documentos sobre a trajetória de Amir Haddad**. Monografia de graduação apresentada ao Departamento de Teoria do Teatro como requisito final para obtenção do Grau de Bacharel em Artes Cênica. CLA-UNIRIO, 2004.