

Dar não dói, o que dói é resistir
do grupo teatral Tá na Rua (RJ): construções
discursivas para um teatro popular

LÍGIA GOMES PERINI

■ 80

Mestranda em História Social pela Universidade Federal de Uberlândia. Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais – Fapemig.

ouvirouer ■ Uberlândia v. 8 n. 1-2 p. 80-96 jan. | jun. - ago. | dez. 2012

■ RESUMO

Tomando o grupo Tá na Rua como objeto de pesquisa e entrecruzando espetáculo teatral *Dar não dói, o que dói é resistir* com entrevistas, anotações em diários, reflexões escritas dos integrantes do grupo, além de fotografias e filmagens do espetáculo em questão, todos em diálogo com os pesquisadores que propõem investigar as culturas populares no âmbito historiográfico, procuro, neste artigo, perceber como um conjunto de elementos populares contribui para a criação de sua linguagem teatral. Por meio de questionamentos como: o que os integrantes do grupo denominam como teatro popular? Cultura popular? Público popular? Em seu fazer teatral, o grupo realiza apropriações e ressignificações de outras práticas culturais? De que modo o Tá na Rua realiza isso?, acredito ser possível indicar caminhos para se pensar o teatro do Tá na Rua como um prática popular urbana no século XXI.

■ PALAVRAS-CHAVE

História, teatro, Tá na Rua, *Dar não dói, o que dói é resistir*.

■ ABSTRACT

In this paper, my subject matter is Tá na Rua drama group. I seek to realize how a set of popular elements contributes to its theatrical language. To do so I intercross the play *Dar não dói, o que dói é resistir* with interview, diary notes, group members' written reflections, photographs, and video recordings of this play being staged. In so doing, I establish a dialogue with researchers who carry out historical studies on popular cultures. My starting point is the following questions, which I believe to be relevant to point out ways of thinking of Tá na Rua drama as a twentieth-century urban popular practice: what do the group members call popular theater, popular culture, and popular audience? Does it make an appropriation and new senses of other cultural practices in its dramatic making? How does it happen?

81 ■

■ KEYWORDS

History, theater, Tá na Rua, *Dar não dói, o que dói é resistir*.

Em janeiro de 2004, no antigo Cais do Porto da cidade do Rio de Janeiro, o grupo Tá na Rua¹ estreiou o espetáculo teatral *Dar não dói, o que dói é resistir*². Com 1 hora e 30 minutos de apresentação, o público foi convidado a revisitar um dos períodos mais truculentos da história do Brasil, os anos de ditadura militar (1964-1985), a partir de cenas como “O Brasil pré-1964”, “O golpe militar”, “O movimento estudantil” e “A resistência cultural”.

Antes de começar o espetáculo, o grupo procurou explorar o espaço, instalar as araras com o figurino e alguns elementos que compõem a cena. Ao mesmo tempo, foi delimitando o lugar de encenação através da roda, para permitir ao público uma melhor visualização da apresentação e viabilizar o contato dos mesmos com os atores. Estabelecida a roda, o grupo passou para a apresentação, o seu jogo, que o diretor Amir Haddad compara com um jogo de futebol, para fugir da linguagem desenvolvida pelo teatro tradicional: “[...] são coisas como deslocamento, percepção

¹ Rio de Janeiro, 1980. Os fundadores do grupo Tá na Rua 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.

² Ficha técnica: direção de Amir Haddad; cenário, figurino, iluminação, pesquisa de texto, ambientação cênica e produção do grupo Tá na Rua; sonoplastia de Roberto Black; musicalização de Bida Nascimento e realização do Instituto Tá na Rua para Artes, Educação e Cidadania.

da jogada, impedimento, relação com a torcida etc.”³

Uma vez iniciado o jogo, surgiu o narrador para constituir uma ligação direta entre o público e o espetáculo. Com uma linguagem de fácil compreensão, mais informal, descontraída e cômica, ele contou os fatos em terceira pessoa, excluindo praticamente o uso de diálogos, enquanto os atores encenavam o que estava sendo narrado. Mais do que isso, o narrador também determinou a sequência das cenas, recuperou algum momento que ficou para trás. Ele conduziu o espetáculo, construiu um raciocínio e um entendimento da apresentação para o grupo e para o público.

Em princípio excluído do teatro *dramático* no qual o dramaturgo nunca fala em seu próprio nome, o narrador aparece em determinadas formas teatrais, em particular no teatro épico. Certas tradições populares (teatros africanos e orientais) usam-no frequentemente como mediador entre público e personagens (*contador de histórias*) (PAVIS, 1999, p. 258).⁴

Na medida em que o narrador desenvolvia um raciocínio claro, para que todos da roda realizassem uma leitura dos acontecimentos, os atores avançavam numa concentração interna, improvisavam, procuravam evitar a dispersão da plateia, mesmo diante de tantas interrupções externas como sons, ruídos, movimentos aleatórios. Ao mesmo tempo, eles jogavam diretamente com o público que estabeleceu uma relação com o espetáculo teatral diferente daqueles que pagam entrada e têm lugar fixo para se sentarem, tiveram a liberdade de entrar ou sair do âmbito da apresentação, podendo interferir diretamente na cena. Prática que está em sintonia com a proposta do grupo em que não há uma separação entre atores e espectadores:

Em *Dar não dói, o que dói é resistir* (2004), o Tá na Rua optou por ‘contar’ ou ‘narrar’ parte da história recente do país, aproximando-se do gênero épico porque, nele, o narrador está sempre presente no ato mesmo de narrar, com onisciência sobre tudo o que aconteceu na história e com os personagens, seus pensamentos e emoções. A voz utilizada é a do pretérito, procedimento que cria uma distância entre o narrador e o mundo narrado, permitindo um posicionamento objetivo, sem identificação ou fusão com os personagens. O ator jamais se ‘transforma’ nos personagens que apresenta; evita sofrer qualquer metamorfose nesse sentido. Na narração, ocorre um desdobramento: sujeito (narrador) e objeto (mundo narrado), em que os atores-narradores apenas mostram como esses personagens se comportaram. Esta opção pela narrativa permite, aos atores e também ao público, uma liberdade de reflexão e possibilidade de analisar a estrutura social brasileira, devido ao efeito de ‘distanciamento’ que a mesma provoca (TURLE, s.d, p. 68).⁵

De fato, a opção por narrar histórias tem uma relação direta com as experiências de vida e profissional de Amir Haddad. Nascido em 1937, na cidade de Guaxupé, interior de Minas Gerais, Amir Haddad é filho de pais sírios que vieram para o Brasil

³ Entrevista de Amir Haddad concedida à Luciana Farah para a Revista Sexta Básica, março de 1998. Acervo Tá na Rua.

⁴ PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 258.

⁵ TURLE, Licko. Uma possível dramaturgia para espaços abertos. In: TURLE, Licko; TRINDADE, Jussara. **Teatro sem arquitetura, dramaturgia sem literatura e ator sem papel**. Rio de Janeiro: Instituto Tá na Rua, p. 68.

como imigrantes. O sangue que corre pelas veias, a tradição e a cultura árabes estão presentes em seus trabalhos como ator e diretor teatral:

O teatro não faz parte da religião e nem da tradição árabe. O Corão proíbe a representação da figura humana, e proíbe que você represente outra pessoa [...] Então, você vê que os árabes não têm um teatro desenvolvido, mas tem técnicas narrativas maravilhosas, eles contam histórias. Porque uma história você conta na 3ª pessoa, não encarna um personagem; você vai narrando a história dele. E o meu teatro é muito narrativo, eu não trabalho por identificação, eu conto histórias [...] E essa coisa árabe, eu sempre penso nisso; por que eu tenho essa tendência tão forte para o narrativo, que faz com que eu adore uma história de cordel que me permite compreender tão bem o Brecht, que me faz ler Shakespeare de uma maneira tão despretensiosa e objetiva? Acho que é o meu sangue árabe, esta tradição narrativa, a vontade de contar histórias.⁶

Além disso, ao ser convidado, na década de 1960, para ministrar cursos na Escola de Teatro da Universidade Federal de Belém do Pará, o diretor pôde entrar em contato com outros costumes, arquitetura e realidade, diferentes daquelas de São Paulo e Rio de Janeiro. O que lhe possibilitou ter contato com manifestações religiosas e de fé como o Círio de Nazaré, uma manifestação religiosa católica.⁷

Neste intervalo de 40 anos é possível perceber que o grupo Tá na Rua se apropriou, como parte do processo de criação e de desenvolvimento de sua linguagem, das mais diferentes expressões culturais, trazendo para o seu teatro, inclusive, contribuições das “heranças” culturais manifestas na população brasileira. Quando perguntado pelo professor do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO, Zeca Ligiéro, em 2003, o que entra na elaboração do trabalho do grupo, quais são as práticas auxiliares, Haddad responde:

A gente trabalha, por exemplo, o universo africano, religioso, a gente trabalha com a cultura religiosa católica romana, a gente trabalha com os nossos sentimentos mediterrâneos, tudo isso são coisas que entram na elaboração do nosso trabalho. A questão de não trabalhar com formas, mas de procurar os conteúdos, os conceitos, a gente faz isso profundamente, então, a questão da cultura negra, da cultura popular brasileira, da escola de samba, por exemplo, é uma coisa muito determinante no desenvolvimento dessa história...⁸

Através da fala do diretor é possível inferir que o Tá na Rua procura inserir, em sua prática teatral, formas dramáticas populares da cultura brasileira, como os autos sacramentais, as procissões, as escolas de samba, os terreiros de Candomblé. É através deste conjunto expressivo que surgem as manifestações espetaculares consideradas pelo teatrólogo como os produtos mais avançados de seu trabalho.

⁶ Entrevista de Amir Haddad concedida à Luciana Farah para a Revista **Sexta Básica**, mar. 1998. Acervo *Tá na Rua*.

⁷ Para informações sobre essa manifestação religiosa ver: <<http://www.ciriodenazare.com.br/v2.0/?action=Destaque.principal>>. Acesso em: 30 out. 2011.

⁸ Entrevista de Amir Haddad concedida ao curso “Teatro e comunidade” coordenado pelo prof. Dr. Zeca Ligiéro na UNIRIO em setembro de 2003. Acervo *Tá na Rua*.

Puxando certos fios da História e utilizando elementos do teatro épico, *Dar não dói, o que dói é resistir* foi apresentado durante três anos, em diversos espaços e com diferentes roteiros que procuravam explorar as possibilidades dos espaços cênicos e de comunicação com o público.⁹

Alguns anos antes, o Tá na Rua começou o processo de criação do espetáculo. A iniciativa partiu de Amir Haddad. Entretanto, a vontade de apresentar esse momento histórico foi disseminada pelo grupo, que passou a colaborar na pesquisa de materiais para a constituição do roteiro. Dessa forma, a elaboração dramatúrgica do espetáculo, incluindo texto e encenação, foi criada coletivamente, composta por sequências de movimentos e fragmentos de cena. Nascia, assim, um processo no qual teoria e prática se associam: os atores pesquisaram o material, buscaram referências e improvisaram nos ensaios. Foi dessa maneira que a peça ganhou vida.

Para construir o roteiro teatral¹⁰ de *Dar não dói, o que dói é resistir*, o grupo utilizou, além de um cordel sobre a ditadura militar, diversos tipos de materiais acerca dos fatos ocorridos entre 1964 e 1985, 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 (SANTINI, 2008, p. 259).¹¹

A partir do material coletado e analisado, o grupo desenvolveu sua própria leitura do tema. A estrutura dramatúrgica do espetáculo foi baseada num desfile de escola de samba, que possui características do teatro épico, popular, narrativo, no qual o povo é o protagonista. Assim, *Dar não dói, o que dói é resistir* foi narrado a partir de imagens divididas em partes definidas, todas subdivididas em alas. A idéia do grupo foi de recriar a apresentação dos fatos tal como faz uma escola de samba.

Apropriando-se de uma cultura popular, Amir Haddad esclarece:

É... É difícil falar trabalha com cultura popular porque já imagina que vai o bumba-meu-boi né, que vai vestido como um boi, ou que vai dentro de um palhaço, ou vai fazer algumas atividades circenses. Nós não fazemos nada disso. [...] Então nós não trabalhamos com aspectos da cultura popular, não trabalhamos... Vamos imitar aqui, vamos fazer uma ala de escola de samba, aqui vamos fazer o bumba-meu-boi, aqui vamos fazer uma folia de reis, é a mesma coisa de mensagem política,

⁹ Nestes três anos o grupo encenou nas cidades do Rio de Janeiro (RJ), Campos dos Goyatazes (RJ), Angra dos Reis (RJ), Resende (RJ), Nova Iguaçu (RJ), São Paulo (SP), Jacareí (SP), São José dos Campos (SP), Campina Grande (PB), Fortaleza (CE) e Paris (França).

¹⁰ “Quando o termo é usado – bastante raramente – no teatro, é em geral para espetáculos que não se baseiam num texto literário, mas são amplamente abertos à improvisação e compõem-se sobretudo de ações cênicas extralinguísticas. A *encenação* às vezes considera o texto a ser representado como um simples roteiro, a saber, como fonte de inspiração, como um material textual que não tem que ser restituído literariamente, mas serve de pretexto à criação teatral” (PAVIS, op. cit., p. 347).

¹¹ SANTINI, Alexandre. *Dar não dói: uma dramaturgia histórica. Tá na Rua*, ano 1, n. 1, Rio de Janeiro, jul. 2008, p. 59. Importa lembrar que o grupo elaborou um roteiro inicial, mas, a cada apresentação, ele era modificado, por causa de fatores como a conjuntura política nacional e internacional ou problemas no elenco do espetáculo. Movida por essa flexibilidade adaptativa, a dramaturgia só se concretizava em cena, quando havia uma relação entre as experimentações dos atores e do diretor, com base no improviso durante os ensaios e com a participação ativa do público. E o texto nunca era fechado; estava sempre em processo, pautando-se numa linguagem que redirecionava seu percurso a cada mudança de contexto.

eu odeio isso, eu odeio! Tem grupos aqui que fazem maracatu, mas é pífio, porque é uma encenação do maracatu, não está na alma daquelas pessoas e elas nem sabem profundamente o que é aquele fenômeno maracatu. Então eles imitam, põe as roupas, põe os tambores, põe a música, bonequinha na mão dos dançantes e tá feito o maracatu. [...] Cultura popular... Então... Isso é cultura popular: não vou imitar uma escola de samba, mas escola de samba é narrativo, tem dramaturgia, mas a dramaturgia não é tradicional. [...] Todas essas coisas é que caracterizam o fenômeno popular.¹²

Numa mesma perspectiva, Alexandre Santini, formado em Artes Cênicas pela UNIRIO e ator do Tá na Rua desde 2001, também estabelece uma reflexão sobre a cultura popular:

Eu acho que [o Tá na Rua] tem popular no sentido de que é... Primeiro da opção do espaço mesmo, do espaço público e tal, isso que determina, e depois que quando é, o Tá na Rua abandona a dramaturgia convencional de diálogos e tal, ele passa a se aproximar por analogia de fontes populares, né, então a narrativa tem muito a ver por exemplo com o cordel, tem muito a ver com outras formas de manifestação né. Quando o Tá na Rua, por exemplo, começa a trabalhar com a escola de samba, entendendo o desfile da escola de samba como espetáculo né, popular, uma encenação. Então é analogia com essa forma espetacular que é uma forma espetacular criada pelo povo. [...] Agora, se você falar de cultura popular *stricto sensu* né, então não dá pra definir completamente como arte popular se você tem uma elaboração do conceito disso aí, se é uma elaboração sei lá, acadêmica, erudita, vamos chamar assim como for, intelectual né.¹³

85 ■

A partir destas falas é possível perceber que tanto Amir Haddad como Alexandre Santini aproximam a cultura popular do folclore, de algo puro, legítimo, isto é, o maracatu, o bumba-meu-boi e a folia de reis tais como eles os concebem. É tudo aquilo que o povo faz e/ou pertence a ele, entretanto, sem diálogo, elaborações, transformações etc.

Aqui cabe um diálogo com Stuart Hall que, ao discutir alguns conceitos atribuídos ao termo “popular”, faz menção àquele que define cultura popular como todas as coisas que “o povo” faz ou fez, aproximando-se “[...] de uma definição ‘antropológica’ do termo: a cultura, os valores, os costumes e mentalidades [folkways] do povo” (HALL, 2003, p. 240)¹⁴. O autor aponta, então, duas dificuldades em relação à essa definição: 1. Definição muito descritiva, com uma lista infinita de tudo o que o povo já fez; 2. É preciso dar conta da questão pertence/não pertence ao povo não de forma descritiva já que, no decorrer dos anos, os conteúdos de cada categoria mudam, mas atento às tensões e oposições entre a cultura dominante e a periférica.

O valor cultural das formas populares é promovido, sobe na escala cultural – e elas passam para o lado oposto. Outras coisas deixam de ter um alto valor cultural e são apropriadas pelo popular, sendo transformadas nesse processo. O princípio estrutura-

¹² Entrevista de Amir Haddad concedida à Lígia Perini, em 23 de agosto de 2007. Acervo pessoal da autora.

¹³ Entrevista de Alexandre Santini concedida à Lígia Perini, em 29 de agosto de 2007. Acervo pessoal da autora.

¹⁴ HALL, Stuart. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003. p. 240.

dor não consiste dos conteúdos de cada categoria – os quais, insisto, se alterarão de uma época a outra. Mas consiste das forças e relações que sustentam a distinção e a diferença; em linhas gerais, entre aquilo que, em qualquer época, conta como uma atividade ou forma cultural da elite e o que não conta (HALL, 2003, p. 240).¹⁵

Na perspectiva de Hall, não se concebe a cultura popular como tradicional, no sentido de algo intocável, puro, isento das transformações e movimentos de adaptações sócio-culturais como por vezes se dá a entender, tal qual nos trechos de Haddad e Santini transcritos acima. Afinal, como afirma o crítico literário e historiador inglês Raymond Williams, “[...] quando começamos a estudar a tradição, tornamo-nos imediatamente conscientes da mudança” (WILLIAMS, 2002, p. 33)¹⁶. Mesmo que não se apropriem do bumba-meu-boi, ou que façam uso de elementos do carnaval transformando-os significativamente, é possível falar de um teatro popular no Tá na Rua. Até porque, o que torna o Tá na Rua popular, não é tão somente as convergências com outros elementos populares, como se esses, por eles mesmos, fossem capazes de conferir isso ao grupo. É, antes, o conjunto de sua complexa linguagem.

Um importante autor que auxilia na investigação do popular na prática teatral do Tá na Rua é Mikhail Bakhtin com suas reflexões acerca da cultura popular medieval e do início do Renascimento (BAKHTIN, 1999)¹⁷. Segundo ele, a cultura cômica medieval foi marcada pela forte presença do riso vinculando-se também à linguagem grosseira da praça pública e da feira e se expressando em momentos específicos: nas festas carnavalescas que, no contexto medieval, criavam outra vida para o povo que poderia usufruir da liberdade propiciada por essas festas que viravam o mundo de cabeça para baixo.

Assim, Bakhtin mostra que o carnaval caracterizava-se pela “lógica às avessas”, colocando uma reflexão de que o popular pode ser associado com aquilo que se rebela contra o estabelecido. Acerca disso, o historiador inglês Peter Burke afirma:

O destaque dado por ele à importância da transgressão dos limites é aqui obviamente relevante. Sua definição de Carnaval e do carnavalesco pela oposição não às elites, mas à cultura oficial, assinala uma mudança de ênfase que chega quase a redefinir o popular como o rebelde que existe em nós, e não como a propriedade de algum grupo social (BURKE, 1995, p. 17).¹⁸

De fato, o teatro do Tá na Rua nasceu e se desenvolveu a partir de vontades comuns de jovens interessados em lançar novos olhares sobre o espaço cênico, a dramaturgia, o jogo do ator, a relação com o público e o processo de criação de peças aliando teatro, alegria, animação e discussão.

Então, quando eu fui pra rua, eu fui buscar outra coisa eu fui buscar uma possibilidade espacial. Agora, encontrei muito mais que aquilo que eu fui buscar, encontrei a população, encontrei o povo na rua. Então eu costumo dizer que nós fomos...

¹⁵ *Idem, ibidem*, p. 240.

¹⁶ WILLIAMS, Raymond. **Tragédia moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. p. 33.

¹⁷ BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. 4. ed. São Paulo: Hucitec, 1999.

¹⁸ BURKE, Peter. **Cultura popular na Idade Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 17.

Que eu fui pra rua pra me salvar, não pra salvar ninguém. E mais, entende... Não se tratava de levar o povo ao teatro, de levar o teatro ao povo, mas de trazer o povo pro teatro, então o que significava isso, você trabalhar... Você trazer pro teatro uma possibilidade de variedade de platéia, uma platéia heterogênea, porque quando você vai pra rua, você tem toda a estratificação social em volta de você, como Shakespeare tinha, como os gregos tinham, como o teatro medieval tinha, como o teatro... É... O teatro... Espanhol no século de ouro tinha. Todos... É... Formas espetaculares antes do avanço da burguesia protestante, entende... Então você tinha uma platéia absolutamente heterogênea, toda a estratificação social estava ali representada.¹⁹

Assim, Amir Haddad afirma que o grupo “virou o teatro de cabeça para baixo”, quando foi em busca da origem do teatro e na contramão dos padrões estabelecidos. Isso porque, para ele, o teatro não é, historicamente, uma arte de elite; em sua origem, é uma arte popular que, em determinado momento, foi apropriada pela burguesia.

Contudo, como afirma Peter Burke, ao descrever e interpretar a cultura popular na Europa de 1500 a 1800, as transformações sociais, políticas e econômicas pelas quais passava a Europa central nesse período estabelecem uma relação direta com a cultura popular. Para esse historiador, a expansão comercial afetou não só os objetos artesanais, mas também as apresentações artísticas, como o circo: “[...] os elementos do circo, artistas como palhaços e acrobatas, como vimos, são tradicionais; o que havia de novo era a escala da organização, o uso de um recinto fechado, ao invés de uma rua ou praça, como cenário da apresentação, e o papel do empresário” (BURKE, 1989, p. 270-271).²⁰

Concebendo a cultura popular como “[...] um sistema de significados, atitudes e valores partilhados e as formas simbólicas (apresentações, objetos artesanais) em que eles são expressos ou encenados” (BURKE, 1989, p. 15)²¹, Burke afirma que estava ocorrendo uma passagem das formas mais espontâneas e participativas de entretenimento para espetáculos mais organizados e comercializados: “[...] no início do século XVIII, os teatros públicos, onde Shakespeare fora encenado igualmente para nobres e aprendizes, não eram mais suficientemente bons para as classes superiores, e montaram-se teatros particulares, onde uma cadeira custava seis pence” (BURKE, 1989, p. 298).²²

Sobre essas mesmas questões, Amir Haddad explica:

Por isso achamos pertinente a afirmação de que é preciso devolver o teatro ao povo, de quem ele foi tirado. Mas devolvê-lo ao povo não significa apenas fazer com que as plateias populares possam assisti-lo, pois corremos o risco de oferecer a esta plateia um produto que ela terá extrema dificuldade de digerir, tão longe que esteve ele dela como ela dele nos últimos séculos. Assim achamos que, além de

¹⁹ Entrevista de Amir Haddad concedida à Lígia Perini, em 23 de agosto de 2007. Acervo pessoal da autora. Importa ressaltar que, embora o grupo Tá na Rua, às vezes, se coloca como vanguarda, desde as décadas de 1960 e 1970, vários grupos teatrais despontaram no cenário brasileiro com uma proposta de sair das salas de espetáculos à procura de outros espaços de atuação. Sobre esse movimento ver GARCIA, Silvana. **Teatro da militância: a intenção do popular no engajamento político**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2004 e RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da tv**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

²⁰ BURKE, Peter. **Cultura popular na Idade Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 270-271.

²¹ *Idem, ibidem*, p. 15.

²² *Idem, ibidem*, p. 298.

devolver o teatro ao povo é necessário também e urgente que se devolva o povo ao teatro (HADDAD, s.d).²³

É possível compreender que para o Haddad é preciso enriquecer a arte teatral com os valores de uma parte da população, de maneira a dar voz às pessoas ávidas não somente de consumir cultura, mas para produzir cultura e se reconhecer nela. Nessa perspectiva, Amir Haddad acredita que para atingir a população é necessário mexer na linguagem: comunicação, estética, estrutura dramática.

A manifestação popular nas ruas se dá livre dos preconceitos e emaranhados da estratificação social. Ela é livre e sem distinção de classes. [...] Então tivemos de rever alguns conceitos estabelecidos como, por exemplo, o de que os atores sabem tudo e os espectadores não sabem nada. [...] O resgate do popular dentro e fora de nós passou a ser uma imperiosa necessidade e nós começamos a compreender que seria necessário também atacar o problema da linguagem (HADDAD, s.d).²⁴

Assim, é presumível que o diretor associa o popular como o livre, o espontâneo, o transformador, que não acredita em soluções definitivas. Quando o público assiste ao espetáculo *Dar não dói, o que dói é resistir* é possível que perceba uma historicização dos acontecimentos enquanto resultado de escolhas e decisões humanas e nota que, apesar de tudo, pode ser diferente. Ao mesmo tempo em que o espetáculo denuncia o horror, ele reivindica a esperança.

Ademais, quando Amir Haddad afirma que foi preciso recuperar o popular que havia dentro de cada um, ele estabelece uma relação com a questão de classe, de popular associado à esfera econômica:

Porque nenhum de nós era popular! Alguns de nós vivíamos nos endereços mais sofisticados da cidade do Rio de Janeiro, frequentávamos faculdade... Éramos de classe média, brancos, universitários! Todo o processo que deslançáramos porém, tinha muito a ver com um sentimento de rebelião contra o estabelecido (HADDAD, s.d).²⁵

Mais uma vez, uma visão de certo modo mitificadora e cristalizada do popular. Sujeitos envolvidos com a cultura popular não frequentam universidades? Têm eles endereços absolutamente inacessíveis?

Corroborar com essa visão também, o ator Alexandre Santini, para quem a trajetória teatral de Amir Haddad, a partir do Tá na Rua, caminhou para o desenvolvimento de um teatro realizado em espaços abertos, com uma dramaturgia flexível e de comunicação direta entre atores e espectadores. O que fez com que sua prática passasse a ser classificada como teatro popular, que, para Santini, se trata de uma simplificação, haja vista que não contempla o conjunto da produção teatral de Amir Haddad:

²³ HADDAD, Amir. **Lonas culturais**. Digit. s/d. Acervo Tá na Rua.

²⁴ HADDAD, Amir. **Teatro: magia sem mistério**. Digit. s/d. Acervo Tá na Rua.

²⁵ HADDAD, Amir. **O teatro e a cidade. O ator e o cidadão**. Digit. s/d. Acervo Tá na Rua.

No entanto, o estudo da trajetória de Amir Haddad nos faz crer que, pelo menos do ponto de vista do lugar social e da origem de classe, não existiria uma vinculação direta entre o seu trabalho como artista de teatro, intelectual e professor e as culturas populares (RODRIGUES, 2004).²⁶

Outros atores do grupo, embora associem o popular com o povo, a população, com aquilo que pode ser absorvido por toda e qualquer plateia, avançam ao perceber o popular como uma característica da linguagem do Tá na Rua:

Popular, político e... É popularíssimo né. Porque é o único grupo assim que... Até outros grupos de teatro de rua que eu já vi não são tão populares como o Tá na Rua. Porque a gente vai pra rua e a gente abraça as pessoas e recebe o abraço da população. É diferente você fazer um teatro no palco, diferente que eu digo assim, o relacionamento com a platéia e o ator. Uma coisa viva e uma coisa morta.²⁷

Ele [Tá na Rua] trabalha muito com a... A população em geral até né, tipo, a Carioca ali é... Tem várias pessoas de rua, que moram ali mesmo, tem o pessoal que trabalha ali, o pessoal da Petrobrás que passa e olha assim, então não só com o povo né, mas com a população em geral né, é popular assim... A linguagem é uma coisa mais aberta, mais... Não é aquela coisa muito tradicional, muito européia demais né, a gente trabalha com a linguagem popular mesmo, a gente dança, festeja, a gente fala muito de futebol né, jogar, a gente joga um pouco, eu acho bem, eu acredito muito nessa linguagem popular.²⁸

89 ■

No entanto, deixam outras pistas a serem problematizadas. O que faz do Tá na Rua, na concepção deles, mais popular que outros? Que popular é esse que é acessível à população em geral, mas que, enquanto prática, só é realmente desenvolvido/atingido pelo grupo?

Em todo caso, cabe perguntar: quem era o povo na década de 1970? Quem é povo hoje? A cor da pele, a situação econômica, o ensino superior são definidores dessa categoria? E mais: existe uma relação tão dicotômica entre o que é erudito e o que é popular?

Stuart Hall, em diálogo com o historiador inglês E. P. Thompson e com Raymond Williams, afirma que o conceito de cultura para uma linha significativa dos Estudos Culturais a define

ao mesmo tempo como os sentidos e valores que nascem entre as classes e grupos sociais diferentes, com base em suas relações e condições históricas, pelas quais eles lidam com suas condições de existência e respondem a estas; e *também* como as tradições e práticas vividas através das quais esses “entendimentos” são expressos e nos quais estão incorporados (HALL, 2003, p. 133).²⁹

²⁶ RODRIGUES, Alexandre Santini. **Só o teatro salva!** Edição crítica, seleção e organização de documentos sobre a trajetória de Amir Haddad. 2004. Monografia (Graduação em Artes Cênicas) – Centro de Letras e Artes/ UNIRIO, Rio de Janeiro, 2004.

²⁷ Entrevista de Paulinho de Andrade, formado em Publicidade, ator do grupo Tá na Rua desde 2005, concedida à Lígia Perini, em 28 de agosto de 2007. Acervo pessoal da autora.

²⁸ Entrevista de Yasmini Andrade, atriz do grupo Tá na Rua desde 2005, concedida à Lígia Perini, em 28 de agosto de 2007. Acervo pessoal da autora.

²⁹ HALL, Stuart. **Da Diáspora:** identidades e mediações culturais, *op. cit.*, p. 133.

Adiante, em um capítulo dedicado à “desconstrução do popular”, o autor realiza uma discussão conceitual e histórica do que seja o popular e coloca como ponto de partida para esse estudo, a investigação da cultura das classes trabalhadoras do século XVIII: “as mudanças no equilíbrio e nas relações das forças sociais ao longo dessa história se revelam, freqüentemente, nas lutas em torno da cultura, tradições e formas de vida das classes populares”³⁰. Para ele, tradição e transformação são palavras-chave no estudo da cultura popular que é o terreno sobre o qual as transformações são operadas.

De acordo com Hall, o conceito de popular mais aceitável não é nem aquele que se relaciona com “o que as massas consomem”, nem com “tudo o que o povo faz ou fez”; mas sim, o que considera, em qualquer época, as relações que colocam a cultura popular em uma tensão contínua com a cultura dominante:

O essencial em uma definição de cultura popular são as relações que colocam a “cultura popular” em uma tensão contínua (de relacionamento, influência e antagonismo) com a cultura dominante. Trata-se de uma concepção de cultura que se polariza em torno dessa dialética cultural. Considera o domínio das formas e atividades culturais como um campo sempre variável. Em seguida, atenta para as relações que continuamente estruturam esse campo em formações dominantes e subordinadas. Observa o *processo* pelo qual algumas coisas são ativamente preferidas para que outras possam ser destronadas. [...] Seu principal foco de atenção é a relação entre a cultura e as questões de hegemonia (HALL, 2003, p. 241).³¹

■ 90

O que importa não é a autenticidade da cultura popular, mas o campo social ao qual está incorporada e pelas práticas às quais se articula. O popular em tensão com o dominante: é nesse embate que a cultura popular se exerce e é compreendida. Se, para Stuart Hall, o popular não está em objetos, mas sim em práticas sociais, é possível pensar essas interações na prática do Tá na Rua.

Em primeiro lugar, se os trabalhos teatrais de Amir Haddad, que se iniciam no meio teatral oficial, de salas fechadas e público pagante e, em certo momento, rompem com essas estruturas em busca de alternativas para o desenvolvimento de uma nova linguagem teatral, é certo também que até hoje esse teatrólogo transita entre o teatro popular e o teatro profissional: já encenou diversos espetáculos profissionais sem se desligar dos trabalhos de grupos, tendo reconhecida e consistente atuação no teatro brasileiro. Paralelamente às atividades desenvolvidas junto com o Tá na Rua, Amir Haddad desenvolve atividades como diretor e ator de espetáculos teatrais profissionais. Em 1989, recebeu o prêmio Shell de melhor direção em *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*, de Oduvaldo Vianna Filho e Ferreira Gullar; em 1996, recebeu o prêmio Sharp de melhor direção em *O mercador de Veneza*, de William Shakespeare; em 2003, foi indicado ao prêmio Shell de melhor ator em *O castiçal*, de Giordano Bruno, no qual Amir Haddad além de ator também foi diretor. Atualmente, não está vinculado a nenhuma instituição de ensino (já trabalhou na Escola de Teatro da Universidade Federal de Belém do Pará, na Escola de Teatro da FEFIEG – atual UNIRIO – e na Escola Estadual de Teatro Martins Pena, no Rio de

³⁰ *Idem, ibidem*, p. 231.

³¹ *Idem, ibidem*, p. 241.

Janeiro), mas realiza cursos, *workshops* e oficinas no Brasil e no exterior.

É possível perceber, então, uma circulação desse teatrólogo pelos diferentes setores da sociedade. Essa circularidade pode ser compreendida através das reflexões do historiador italiano Carlo Ginzburg que em sua obra *O queijo e os vermes* (2006) a elege como conceito fundamental para se entender os problemas de culturas em permanente contato. Ginzburg elaborou suas reflexões a partir do estudo que realizou sobre a vida e ideias do moleiro Menocchio que foi condenado, no ano de 1599, pelo tribunal da Inquisição na Itália. Mesmo sendo de origem das classes subalternas, o moleiro aprendeu a ler e a escrever e teve acesso a obras produzidas por segmentos dominantes, que apresentavam novas genealogias. Ao examinar o processo inquisitorial, Ginzburg constatou elementos da cultura erudita que foram ressignificados por Menocchio a partir de suas referências, sua vida no campo, suas crenças e valores.

É nessa perspectiva que o historiador constata a conexão entre a cultura erudita e a cultura popular, afirmando ser impossível uma separação dicotômica entre ambas: é impossível uma autonomia absoluta da cultura popular, ou a imposição absoluta de valores da cultura erudita – bem como pensá-las em separado, buscando uma essencialidade inexistente. Tendo constatado isto, Ginzburg se apoiou na obra de Mikhail Bakhtin e sua noção de circularidade cultural para identificar esse complexo processo:

Pode-se ligar essa hipótese àquilo que já foi proposto, em termos semelhantes, por Mikhail Bakhtin, e que é possível resumir no termo “circularidade”: entre a cultura das classes dominantes e a das classes subalternas existiu, na Europa pré-industrial, um relacionamento circular feito de influências recíprocas, que se movia de baixo para cima, bem como de cima para baixo (exatamente o oposto, portanto, do “conceito de absoluta autonomia e continuidade da cultura camponesa” que me foi atribuído por certo crítico) (GINZBURG, 2006, p. 10).³²

91 ■

O conceito de circularidade cultural considera, portanto, que há um intercâmbio entre os elementos culturais de grupos sociais distintos. Nesse sentido, Ginzburg vai além da noção de conflitos expressos entre diferentes grupos no âmbito da cultura, conseguindo apreender não só embates e tensões, mas também as interpretações culturais entre os grupos sociais e as trocas recíprocas entre erudito e popular.

Em segundo lugar, se é verdade que o neoliberalismo encontra diversos focos de resistência no mundo e que a arte teatral do Tá na Rua é um desses focos, também é certo que o grupo se relaciona com esse sistema social hegemônico. Embora o grupo não tenha submetido *Dar não dói, o que dói é resistir* à lógica do mercado e à uniformização das linguagens cênicas, ao gênero realista e psicológico, esse espetáculo (assim como outros) foi apresentado em diversos eventos e festivais nacionais e internacionais. Vale lembrar, inclusive, que *Dar não dói, o que dói é resistir* participou do Ano do Brasil na França, em 2005.

Em 1993, o Estado do Rio de Janeiro, quando da decisão de dinamizar as atividades de grupos culturais, cedeu uma casa na Lapa ao Tá na Rua, lugar em que passou a funcionar o Centro Cultural Casa do Tá na Rua, onde se realizam oficinas, ensaios e

³² GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes*: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 10.

eventos artístico-culturais³³. Desde 1999, o grupo Tá na Rua se constituiu como ONG e passou a se chamar Instituto Tá na Rua para as Artes, Educação e Cidadania. Em 2003, em parceria com o poder público, foi aprovado o projeto Escola Carioca do Espetáculo Brasileiro, um espaço itinerante de reflexão e produção teatral, onde se realizam oficinas, leituras e ensaios. Em 2004, o Tá na Rua tornou-se um Ponto de Cultura da cidade do Rio de Janeiro. Por outro lado, em 2009, artistas de rua, dentre eles os atores do Tá na Rua, protestaram no Rio de Janeiro contra “repressão” dos guardas municipais: “Segundo a Rede Estadual de Teatro de Rua (entidade com mais de 50 companhias de teatro de rua do estado), há pelo menos dois meses os guardas municipais teriam passado a exigir dos artistas autorização para atuarem nas ruas”³⁴.

Embora exista, em vários meios, uma tentativa de colocar o grupo na contramão ao hegemônico – política, social e culturalmente – ele está nesse processo, o que não invalida ou desfaz as tensões que promovem. Essas relações entre o grupo, o poder público, a mídia, se estabelecem porque, como afirma Raymond Williams,

Uma hegemonia vivida é sempre um processo. Não é, exceto analiticamente, um sistema ou uma estrutura. É um complexo realizado de experiências, relações e atividades, com pressões e limites específicos e mutáveis. Isto é, na prática a hegemonia não pode nunca ser singular. Suas estruturas internas são altamente complexas, e podem ser vistas em qualquer análise concreta. Além do mais (e isso é crucial, lembrando-nos o vigor necessário do conceito), não existe apenas passivamente como forma de dominação. Tem de ser renovada continuamente, recriada, defendida e modificada. Também sofre uma resistência continuada, limitada, alterada, desafiada por pressões que não são as suas próprias pressões. Temos então de acrescentar ao conceito de hegemonia o conceito de contra-hegemonia e hegemonia alternativa, que são elementos reais e persistentes da prática (WILLIAMS, 1979, p. 115-116).³⁵

A hegemonia não se trata de uma dicotomia entre dominantes e dominados. Ela se faz num campo de disputas, é um processo social vivido nos quais determinados valores são aceitos ou não e, por isso mesmo, não se trata de uma simplificação de ação e reação.

Como afirma E. P. Thompson – que aborda o tema do costume na cultura dos trabalhadores na Inglaterra do século XVIII e parte do XIX e mostra como as tentativas de transformação das formas de viver das classes populares, segundo os padrões dos grupos dominantes, foram tencionadas por várias formas de resistência daqueles, como os costumes de criação, recente àquela época, que representavam a reivindicação de novos direitos – não é possível falar de cultura como um sistema fechado ou mesmo de cultura popular como algo isolado e, para tanto, propõe a análise de suas práticas inseridas em um amplo conjunto de relações historicamente determinadas. Assim, para esse historiador, o conceito de hegemonia abarca um contexto de lutas em que as classes se interagem, apropriam alguns costumes e rejeitam outros. É dentro desse campo que a

³³ Casa do Tá na Rua: avenida Mem de Sá, n. 35, Lapa, Rio de Janeiro. Além do grupo Tá na Rua, também ocupam o conjunto de seis sobrados: Centro de Teatro do Oprimido, de Augusto Boal; Centro de Demolição e Construção do Espetáculo, de Aderbal Freire Filho e o Grupo Humbú de Teatro para a Infância e Adolescência.

³⁴ Artistas de teatro de rua acusam guardas municipais de repressão. **O Globo**, 07 nov. 2009. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/mat/2009/11/06/artistas-de-teatro-de-rua-acusam-guardas-municipais-de-repressao-914637443.asp>>. Acesso em: 23 jul. 2010.

³⁵ WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e literatura**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979. p. 115-116.

cultura popular se move (THOMPSON, 1998, p. 25-85).³⁶

Mas há limites que se impõem aos movimentos, como é possível notar no relacionamento com a indústria cultural, na qual o popular também mantém intenso diálogo. Entre os anos de 2004 e 2007, período em que foram apresentados *Dar não dói, o que dói é resistir*, foram poucas as vezes que a mídia impressa da cidade do Rio de Janeiro noticiou algo sobre o espetáculo. No levantamento realizado até a presente data, não foi possível localizar nenhuma crítica especializada sobre as apresentações. Quando aparece algo, encontra-se nos cadernos *Cidade*, com chamadas para “teatro de graça”, às vezes com uma sinopse do espetáculo.

Já a mídia televisiva, vez ou outra, contrata os atores do Tá na Rua para desempenharem papéis de figurantes em suas novelas. Esses convites são bem vistos e aceitos pelos atores, pois permitem a eles o ganho de algum dinheiro “a mais”. Acerca disso, Ingrid Medeiros, bailarina de formação e atriz do grupo desde 2005, afirma:

Esse lado comercial é... A gente até já fez alguns trabalhos, mais pelo lado financeiro, mas o que eu tenho vontade mesmo é de ficar com essa linguagem do Tá na Rua, se eu pudesse viver disso, pelo resto da minha vida, indo pra rua, ganhando pra isso seria o ideal. [...] Agora, em relação ao mercado né, se rolar, a gente precisa né, precisa ganhar o dinheiro, trabalhar, assim, como a gente já fez alguns trabalhos.³⁷

93 ■

Outra atriz do grupo, Ana Cândida, formada em Direito, corrobora da mesma opinião de Ingrid: “[...] é uma paixão, hoje em dia é uma paixão. Porque viver do Tá na Rua é difícil, o dinheiro é muito pouco, né, a gente não tem grandes patrocinadores, não tem bilheteria, não tem nada. Então é difícil”³⁸. Aqui, a relação com a indústria do entretenimento – uma espécie de antônimo do que é o Tá na Rua – é visto como um mal necessário ao sustento. E para por aí, na perspectiva de alguns atores, uma vez que não veem nessa relação uma ação dialógica:

A gente critica pra caramba, rsrs. [...] Eu me sinto ofendido, às vezes, de assistir televisão e ouvir aquilo lá e o cara achar que tá me enganando, sabe. Mas eu não vou dizer que sou contra [...] Eu nunca fiz na verdade na televisão, não pelo Tá na Rua, na verdade eu já fiz assim figuração, já fiz uns comerciais, mas, se aparecer eu faço, mas, vou lá, ganho meu dinheirinho e tal e só, eu não... É uma outra relação. Que a gente vê por aí nesse mundo artístico, vamos dizer assim, de atores, o sonho é fazer novela né, é ir lá, aparecer, ficar famoso. O Tá na Rua, eu, por exemplo, o Tá na Rua, a gente num quer isso, ser famoso. Os atores do Tá na Rua, deve ter sim, claro, um ou outro que tem essa vontade assim de se entregar, eu vou lá fazer novela. Mas se você for estudar o Tá na Rua e for entender qual o discurso do grupo, não é, não é de televisão, não quer nem saber de televisão. É outra linguagem, é outro mundo, é outro universo, que não é nem pra ator, eu acho que ator, tirando um ou outro como Fernanda Montenegro, mas se pegar aí a molecada de Malhação pra mim isso aí, rsrs, é legal, é um trabalhinho, trabalhinho de performance mas dizer que é ator, não sei.³⁹

³⁶ Ver THOMPSON, E. P. Patrícios e plebeus. In: **Costumes em comum**: estudos sobre a cultura popular tradicional. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 25-85.

³⁷ Entrevista de Ingrid Medeiros concedida à Lígia Perini, em 27 de agosto de 2007. Acervo pessoal da autora.

³⁸ Entrevista de Ana Cândida concedida à Lígia Perini, em 28 de agosto de 2007. Acervo pessoal da autora.

³⁹ Entrevista de Paulinho de Andrade concedida à Lígia Perini, em 28 de agosto de 2007. Acervo pessoal da autora.

Vista sob a perspectiva artística, é possível inferir que a indústria cultural não é um atrativo para o grupo. Em todo caso, vista sob a perspectiva financeira, é difícil falar que os atores se opõem à política de mercado. Enquanto atores, estabelecem relações com a indústria cultural através de atuações em novelas e minisséries, pequenos trabalhos que constituem suas formas de sobreviver. Um emaranhado de posições e contradições que dão vida à cultura, ao popular.

Ao entrecruzar a prática teatral do Tá na Rua através do espetáculo *Dar não dói, o que dói é resistir*, com as entrevistas, anotações e com os autores elencados, acredito ter sido possível indicar caminhos para se pensar o teatro do Tá na Rua como um prática popular urbana no século XXI. Porque falar em popular não é se remeter somente ao folclore, à congada, à folia de reis, ao maracatu, às revoltas ou rebeliões. No Tá na Rua essas manifestações populares são tomadas como fontes de inspiração para a criação de seus espetáculos. O popular, no grupo, relaciona-se com as temáticas, o público, a linguagem: ao elaborarem *Dar não dói, o que dói é resistir*, o grupo se baseou na vida e na cultura da população brasileira, a partir de uma estrutura dramática – no caso, do carnaval – que intenciona interação com público durante e após o espetáculo, ao mesmo tempo em que o público o consome, a partir de uma comunicação que envolve gírias, linguagem corriqueira, narração, (poucos) diálogos.

Falar em popular é, destarte, falar em relações sociais. Como bem coloca o comunicólogo espanhol Jesús Martin-Barbero

■ 94

É preciso prestar atenção à trama: que nem toda assimilação do hegemônico pelo subalterno é signo de submissão, assim como a mera recusa não o é de resistência, e que nem tudo que vem de cima são valores da classe dominante, pois há coisas que, vindo de lá, respondem a outras lógicas que não são as da dominação (MARTIN-BARBERO, 2008, p. 114).⁴⁰

A roda foi estruturada. O ator se transformou em jogador. A interpretação foi substituída pela atuação. O público interagiu. A improvisação se aflorou. E assim se foi delineando uma linguagem teatral que o grupo acredita ter chegado em sua síntese com *Dar não dói, o que dói é resistir*: “[...] teatro sem arquitetura, dramaturgia sem literatura e ator sem papel”⁴¹.

⁴⁰ MARTIN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia, 2008, p. 114.

⁴¹ Ver TURLE, Licko. e TRINDADE, Jussara. **Tá na Rua**: teatro sem arquitetura, dramaturgia sem literatura, ator sem papel. Rio de Janeiro: Instituto Tá na Rua, 2008.

Referências

ARTISTAS de teatro de grupo acusam guardas municipais de repressão. **O Globo**, 7 nov. 2009. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/mat/2009/11/06/artistas-de-teatro-de-rua-acusam-guardas-municipais-de-repressao-914637443.asp>>. Acesso em: 23 jul. 2010.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. 4. ed. São Paulo: Hucitec, 1999.

BURKE, Peter. **Cultura popular na Idade Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. **Cultura popular na Idade Moderna**. São Paulo: Edusp, 1995.

CARREIRA, André. **Teatro de rua (Brasil e Argentina nos anos 1980)**: uma paixão no asfalto. São Paulo: Hucitec, 2007.

CURRAN, Mark. **História do Brasil em cordéis**. São Paulo: Edusp, 2001.

GARCIA, Silvana. **Teatro da militância**: a intenção do popular no engajamento político. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes**: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

HADDAD, A. **Lonas Culturais**. Digit., s/d. Acervo Tá na Rua

HADDAD, A. **O teatro e a cidade**. O ator e o cidadão. Digit., 1998. Acervo Tá na Rua

HADDAD, A. **Teatro**: magia sem mistério. Digit., s/d. Acervo Tá na Rua

HALL, Stuart. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. **Festa no pedaço**: cultura popular e lazer na cidade. São Paulo: Hucitec/UNESP, 1998.

MARTIN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. 5. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro**: artistas da revolução, do CPC à era da tv. Rio de Janeiro: Record, 2000.

RODRIGUES, A. **Só o teatro salva!** Edição crítica, seleção e organização de documentos sobre a trajetória de Amir Haddad. 2004. 90 f. Monografia (Graduação em Artes Cênicas) – Centro de Letras e Artes/UNIRIO, Rio de Janeiro, 2004.

TÁ NA RUA, Rio de Janeiro, ano 1, n. 1, jul. 2008.

TURLE, L. e TRINDADE, J. **Tá na Rua**: teatro sem arquitetura, dramaturgia sem literatura, ator sem papel. Rio de Janeiro: Instituto Tá na Rua, 2008.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e literatura**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

_____. **Tragédia moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

Fontes:

Roteiro teatral

GRUPO Tá na Rua. **Dar não dói, o que dói é resistir**. Para apresentação no Cais do Porto, Rio de Janeiro, janeiro de 2004, 13 p.

Fotografias

Fotografias do espetáculo **Dar não dói, o que dói é resistir**, janeiro de 2004, no Cais do Porto, Rio de Janeiro. 124 fotos.

■ 96

Depoimento e entrevistas

Depoimento de Licko Turle à Lígia Perini em junho de 2007.

Entrevista de Amir Haddad concedida à Luciana Farah para a Revista Sexta Básica em março de 1998.

Entrevista de Amir Haddad concedida ao curso "Teatro e comunidade" coordenado pelo prof. Dr. Zeca Ligiero na UNIRIO em setembro de 2003.

Entrevista de Amir Haddad concedida à Lígia Perini em 23 de agosto de 2007. Acervo pessoal da autora.

Entrevista de Alexandre Santini concedida à Lígia Perini em 29 de agosto de 2007. Acervo pessoal da autora.

Entrevista de Ana Cândida concedida à Lígia Perini em 28 de agosto de 2007. Acervo pessoal da autora.

Entrevista de Ingrid Medeiros concedida à Lígia Perini em 27 de agosto de 2007. Acervo pessoal da autora.

Entrevista de Paulinho de Andrade concedida à Lígia Perini em 28 de agosto de 2007. Acervo pessoal da autora.

Entrevista de Yasmini Andrade concedida à Lígia Perini em 28 de agosto de 2007. Acervo pessoal da autora.