

CARNEIRO, Ana Maria Pacheco. In: **Espaço cênico e comicidade: a busca de uma definição para a linguagem do ator (Grupo Tá Na Rua – 1981)**. Dissertação de Mestrado em Teatro. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 1998. p. 161-166.

A LINGUAGEM DO ATOR E A RECUSA DE DEFINIÇÃO

Ala-la ô, ôôô, ôôô!

*Mas que calor, ôôô, ôôô!*¹

É ao som de uma marchinha carnavalesca que o grupo Tá Na Rua caminha pelas alamedas da Quinta da Boa Vista em busca de um local para “abrir” sua *roda*, dando início a sua primeira apresentação de rua do ano de 1981. O sol forte de um domingo de verão traz à memória a música cantada em tantos carnavais, e ela, alegre, permite a brincadeira que alivia o esforço do trajeto e o transforma em ato prazeroso. Os corpos se tornam vivos, e o grupo segue, já agora com alguns curiosos que o acompanham.

De alguma forma, reafirma-se nessa informação, mais uma vez, um dado importante no processo de definição da linguagem dos atores do Tá Na Rua: a presença forte do *carnaval* na cultura brasileira² e, especificamente, a produção cultural do Rio de Janeiro. É esse veio permanentemente relacionado às manifestações de longa duração que penetra a linguagem dos atores do grupo e a torna tão caracteristicamente *carnavalizadora*.

Apesar de o Tá Na Rua organizar, nesse mesmo ano de 1981 e pela primeira vez, seu bloco – junto com pessoas amigas e participantes das oficinas, para brincar o carnaval na Avenida Rio Branco (em plena Cinelândia, no coração da cidade do Rio de Janeiro), cantando velhas marchinhas, numa tentativa de retornar contato com aspectos mais lúdicos, críticos e transformadores que, na percepção do grupo, ainda se faziam presentes nos carnavais de outrora – não há, em nenhum momento, uma apropriação, uma tentativa de “reproduzir” o carnaval em sua linguagem. O que se dá é o afloramento de uma cultura

¹ Ala-la ô – marchinha carnavalesca de Haroldo Barbosa e Nássara (1941).

² Torna-se necessário frisar que a relação que pretendemos aqui estabelecer não é relacionada ao carnaval em suas formas representativas mais atuais, mas a seu sentido mais profundo, conforme analisado por Bakhtin (1993) e que, a nosso ver, permanece subjacente na cultura popular do Rio de Janeiro, encontrando-se presente na capacidade de olhar com humor e ironia os dramas do cotidiano, de brincar com o lado cruel da vida e seu constante movimento, que o grupo capta e absorve em sua linguagem.

internalizada, absorvida não só no período das festividades carnavalescas, como no cotidiano da cidade, que vive, como já dissemos, “um eterno carnaval”.

A nosso ver, a forma mais aparente dessa *carnevalização* é justamente a estética trabalhada, desenvolvida e aprimorada pelo grupo: a estética do *bloco do sujo*, como podemos, sem dúvida, denominá-la. É a deformidade do *sujo*, do que é toscamente criado, do que parece permanentemente inacabado, que detectamos na organização de seu espaço de representação, no modo como se compõe seu “figurino” e em sua própria maneira de atuar.

... uma fantasia sem forma definida. São *sujos* no sentido de que estão como que reduzidos à matéria social embrionária e fetal [...] Os *sujos*, assim, pedem para renascer socialmente, pois eles representam os parias, os mais baixos entre os mais baixos, os que estão no fim da linha social: aqueles cujo lugar é onde a natureza e a cultura se confundem, útero e cloaca, esgoto e porão [...] Além de poderem ameaçar a todos com sua aparência, [...] intimidam também porque podem fazer alguma *sujeira*, isto é, alguma brincadeira de mau gosto [...] O *sujo* nega, assim – pela fantasia – seu lugar rotineiro na ordem social (DaMatta, 1979, p. 99).

Uma definição perfeitamente atribuível ao Tá Na Rua. Pária, muitas vezes rejeitado pela cultura oficial, íntimo das classes mais pobres, da gente da rua, de bêbados, prostitutas, travestis, dos artistas de rua que perambulam pelas cidades, em suas *rodas* há sempre, pelo menos, um mendigo e um cachorro. E pode, a qualquer momento, fazer uma *sujeira*, falando o que não é para ser falado, rompendo tabus e etiquetas.

É, entretanto, a forma *não definida* da fantasia do bloco de *sujo*, apontada por DaMatta (1979), que nos importa pontuar como definidora da estética do grupo. É ela que torna sua linguagem *carnevalizadora*, ao se manter na fluidez constante da *roda*, dos números, sempre em *des-envolvimento*, que estabelecem um estado de permanente liminaridade:

Tem-se a impressão de estar assistindo a um espetáculo e a um ensaio ao mesmo tempo, sem que o interesse diminua um instante. O boneco mesmo é quem manda a orquestra começar ou parar. Quando a orquestra não obedece, todo o mundo – ajudantes e público – grita: “Pára! Pára! Não viu o Benedito mandar parar?” (Borba Filho, 1966, p. 120)

É nesse mesmo misto de ensaio/espetáculo característico dos espetáculos populares que encontramos nas apresentações do Tá Na Rua; é a mesma irreverência, o mesmo à

vontade do público, co-autor da apresentação que, pela forma simples, direta e solta com que entra na *roda* e faz seu trabalho, dá grandes lições da arte de representar aos atores do grupo – sem jamais se “envolverem” com o personagem, pedindo uma roupa para fazer o seu papel, cientes de que estão participando de uma *brincadeira*, de um *jogo*.

Também as roupas fazem parte dessa estética carnavalizadora do *sujo*. Formado a partir das primeiras roupas que o constituíram – restos de outras montagens teatrais, como já explicitado -, o “figurino” do grupo vai pouco a pouco se desenvolvendo, incrementando-se com a chegada de novos materiais, de novas doações; e imprimindo-lhe um visual “característico”. Pertence ao universo das *inversões* carnavalescas, da *negação*, do *uso às avessas*:

É por essa razão que as imagens de carnaval oferecem tantas coisas ao avesso, rostos invertidos, proporções violadas de propósito. Isso se manifesta sobretudo nas vestimentas das pessoas: homens fantasiados de mulheres e vice-versa, roupas vestidas do avesso, roupas do alto postas no lugar das de baixo, etc (Bakhtin, 1993, p. 360).

O uso de alguma roupa, algum adereço é essencial, na medida em que *o figurino intervém [...] como um instrumento de deformação e de transformação do físico [...]; que ele exalta a teatralidade dos corpos* (Roubine, 1995, p. 50-51), ou seja, auxilia a instalar um “estado de teatro”, rompendo com as imagens cotidianas. Dessa forma, a alteração da imagem, viabilizada por esse material, auxilia a tirar de cena o cidadão comum, deixando presente, em seu lugar, o *ator*.

Nas apresentações de rua do Tá Na Rua, da mesma forma que em suas oficinas, as roupas são sempre utilizadas como fator de estímulo para o ator e não como elemento de caracterização. **Conforme explicitado com relação ao processo das oficinas**, o sentido das roupas ou de qualquer outro estímulo é o de auxiliar o ator a “botar para fora” as imagens que o “texto” – seja ele qual for – lhe provoca. Dessa maneira, saias, panos, vestidos, filós, calças, antigos figurinos de teatro, fantasias de carnavais passados são misturados pelos atores, usados das formas mais imprevistas, criando *arranjos* inesperados, sem jamais *compor*, entretanto, o *personagem*: uma única roupa serve, muitas vezes, para o ator realizar todo um espetáculo, fazendo diversos papéis ao longo de seu curso.

A relação assim estabelecida com as roupas coopera com o trabalho de *des-identificação* do ator, à medida que fomenta sua capacidade de atuação, aproximando-o

do lúdico, da brincadeira, sem exercer sobre ele qualquer imposição; a não ser a da linguagem da descompostura cômica.

Paralelamente, ocupar os espaços abertos das ruas, atuar em contato direto com o público, lidar com seus aspectos rudes, ridículos, feios, maus, violentos, deseducados, grosseiros, com os gestos disformes, com o escatológico, com a sexualidade são tarefas que fazem parte do treinamento diário dos atores do Tá Na Rua.

Juntamente com os demais aspectos já abordados, é no contato com o chão de terra das ruas, com a lama, que os atores vão, pouco a pouco, abandonando suas posições defensivas, desmitificando a figura do *ator/ser especial*, em busca do reconhecimento social, e dando espaço para o surgimento de um *novo ator*, “não especial” – movimento essencial para o desenvolvimento de uma *linguagem atorial* que implica a transformação pessoal, a mudança de visão de mundo.

Também no que diz respeito a seu jogo, a linguagem procurada pelo grupo faz significativas exigências: um trabalho de corpo mais solto, fluente; maior facilidade para responder aos estímulos. Os próprios aspectos relacionados à linguagem cômica – os esgares, as posturas muitas vezes disformes, os ditos maliciosos, jocosos – exigem transformações profundas na preparação do ator, permitindo-lhe aprender a “falar”, com seu corpo, a linguagem do grupo.

É de um corpo liberado das *resistências físicas que o seu inconsciente [opõe] às exigências da exibição teatral* (Roubine, 1995, p. 44) que o ator necessita para dar vida a seus personagens:

Toda a escola stanislavskiana insistiu com perseverança neste ponto: a “teatralização” do corpo exige mais que a simples repetição do treinamento atlético. Os exercícios físicos podem fortalecer a musculatura e torná-la flexível, dar ao ator um perfeito controle de seu corpo e, portanto, um virtuosismo; não bastam, entretanto, para tornar esse corpo teatralmente “falante” e “presente” [...] De fato, o paradoxo desse treinamento corporal é que ele deve ser ao mesmo tempo uma ginástica do imaginário e uma auto-análise... (Roubine, 1995, p. 43-44).

É um pensamento bastante próximo a esse o que orienta a formação dos atores do Tá Na Rua, à medida que o processo de seu treinamento busca essa teatralidade do corpo “falante” e “presente”, e uma sua “ginástica do imaginário”, pesquisada nas oficinas e no contato com o público das ruas. Esse é, talvez, o ponto de encontro possível entre a

proposta de Stanislavski e aquela desenvolvida pelo grupo. O trabalho que cada uma delas desenvolveu para atingir essa meta e o encaminhamento que deram em relação às questões vinculadas à construção do personagem, porém, as distanciam.

Além do forte estímulo proporcionado pelas idéias de Brecht, a própria prática do trabalho o coloca, **como já vimos**, em contato com manifestações populares que se constituem para o grupo em imenso cabedal de informações, proporcionando-lhe algumas importantes conquistas em relação à concretização de sua *linguagem atorial*.

As formas narrativas das apresentações, o trabalho com as máscaras, a própria forma lúdica, cômica, que se instala em sua linguagem a partir da saída para as ruas, são caminhos de *des-envolvimento* de seus atores. Embora não decodificados enquanto tal, se constituem em bagagem técnica elaborada pelo grupo para formar seu ator.

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