

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

TÁ NA RUA: CARNAVAL E REDEMOCRATIZAÇÃO DO BRASIL (DE 1989 A 1999)

Ana Paula Menoti Dyonisio

Doutoranda em História Comparada na UFRJ

Docente do Colégio Pedro II

apmenoti@hotmail.com

Resumo

O presente trabalho tem como objetivo fazer uma breve análise das participações nos desfiles das escolas de samba, no período entre 1989 e 1999, do grupo de teatro Tá na Rua, do Rio de Janeiro - RJ, a fim de analisar suas performances e a possível relação com seu projeto estético, tendo como cenário o contexto político e econômico do Brasil. O grupo foi criado por antigos integrantes de grupos dirigidos por Amir Haddad em 1980, ainda na ditadura militar, como forma de fugir dos censores e na busca de uma nova linguagem teatral. Com a Constituinte de 1988 e a primeira eleição presidencial direta em 1989, o grupo também inaugurou uma nova fase em suas produções: a participação nos desfiles das escolas de samba. Em 1989, participou do desfile da Beija-flor de Nilópolis, abrindo portas para as participações, na década de 1990, nos desfiles do Império Serrano (1996) e do Salgueiro (1999) (TRINDADE, 2008). A análise das participações do Tá na Rua nos desfiles será realizada por meio dos registros audiovisuais existentes, de matérias de jornais da época e dos textos de: Trindade (2008), Haddad (2005) e Haddad (2008), com as contribuições teóricas de Bakhtin (2013) e de Benjamin (2012).

Palavras-chave: Tá na Rua; Teatro de rua; Carnaval.

Introdução

O presente artigo tem como objetivo realizar uma breve análise das participações do grupo de teatro Tá na Rua nos desfiles das escolas de samba no Rio de Janeiro no período entre 1989 e 1999, fazendo possíveis relações entre sua estética desenvolvida neste período, tendo como cenário o contexto político nacional de redemocratização, após mais de vinte anos de ditadura militar.

Na primeira parte abordaremos a história do grupo até 1989. O Tá na Rua nasceu no ano de 1980, no Rio de Janeiro, composto por jovens universitários integrantes de outros grupos já dirigidos por Amir Haddad. Fazer teatro nos espaços abertos também era

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

uma maneira de fugir dos censores e de pensar a relação da ocupação dos espaços públicos e da arte. O período foi definido por Haddad (FESTIVAL ARTE PÚBLICA, 2013) como um respirar por canudinho, em uma figura de linguagem que se relaciona ao fato de se estar submerso e respirando apenas por um canudinho, ou seja, da maneira possível.

Na sequência, abordaremos os anos 1990, como definido por Haddad (FESTIVAL ARTE PÚBLICA, 2013), como uma volta à superfície, ou seja, reaprendendo a respirar. A democracia e a Constituinte de 1988 deram à população alguns direitos, o que proporcionou certa melhora nas condições de vida da população, ao mesmo tempo em que também o país passou por uma grande crise econômica, em continuidade ao final dos anos 1980, com mudança de planos econômicos, privatizações e uma política neoliberal, que atingiu também a cultura.

Depois, faremos uma breve análise das participações do Tá na Rua nos desfiles das escolas de samba, por meio dos registros audiovisuais existentes, de matérias de jornais e de textos do próprio grupo. Em 1989, na Beija-Flor de Nilópolis com o Cristo mendigo proibido e coberto, imagem e desfile que ficaram para a história dos carnavais cariocas. Depois, no Império Serrano, em 1996 e, por último, no Salgueiro, em 1999, (TRINDADE, 2008), fechando essa década. Para a análise, utilizaremos as contribuições de Bakhtin (2013) com o conceito de carnavalização e de Benjamin (2012) sobre essa relação da arte pública enquanto política.

Por fim, tem-se as conclusões sobre essa relação entre a estética carnavalesca do grupo em suas apresentações e o contexto político do Brasil.

1 – Tá na Rua: respirar por canudinho

Foi no contexto de opressão e de censura da Ditadura Militar, bem como na tentativa de sobrevivência por e com a arte que o grupo Tá na Rua nasceu, em 1980, na cidade do Rio de Janeiro. Fruto de participantes de grupos dirigidos por Amir Haddad, fundador e diretor do grupo, esses jovens queriam pensar numa nova forma de se fazer teatro no país e, com isso, iniciaram um longo processo de investigação acerca do espaço teatral, de sua linguagem e de seu público (GRUPO TÁ NA RUA, 1983).

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

Santini (2008) comprova que essa necessidade de ir às ruas também se deu pela censura do espetáculo *Somma*, em 1974, dirigido por Amir Haddad e apresentado no teatro João Caetano, que tinha a previsão de ficar em cartaz por três meses, mas teve apenas quinze apresentações. A peça se tratava de um roteiro com um compilado de textos dramáticos de diferentes épocas e, a cada apresentação, atores e atrizes improvisavam e interagiam com a plateia. A falta de um texto fixo e a interpretação sempre improvisada foi gerando a desconfiança dos censores, até o dia em que um ator se empolgou e ficou nu, sendo proibida definitivamente.

A peça, ao ser censurada, gerou o questionamento por parte de seus integrantes e começaram então a pensar na possibilidade de experimentarem outras possibilidades de cena, longe dos textos decorados, das marcas no palco, do espaço fixo e do distanciamento entre público e plateia, vendo as ruas como este lugar para a pesquisa cênica e também como forma de fugir do cerco direto dos censores.

O Grupo iniciou seus primeiros trabalhos oficialmente em 1980 e, em 1983, lançou o livro *Grupo de teatro Tá Na Rua*, que contou com o apoio financeiro da Secretaria Municipal de Educação e Cultura do Rio de Janeiro. Ou seja, apesar de o país ainda estar sob a Ditadura, já se podia notar alguns indícios de abertura política, principalmente em municípios em que a gestão queria se diferenciar do conservadorismo do país, fomentando a arte e a educação, ainda que em escalas pequenas.

Carreira (2007), em sua tese sobre o teatro de rua no Brasil e na Argentina nas décadas de 1980 e 1990, estuda o Tá na Rua e aponta que, no início da década de 1980, o grupo já se apresentava com subvenção da Prefeitura, mas, por medo de sofrerem retaliações da população suburbana, por estarem vinculados ao governo, só diziam o patrocínio ao final de cada apresentação.

O livro é composto por fotos e suas legendas, com algumas breves descrições sobre o trabalho do grupo que, à época, comemorava seu terceiro aniversário. Na introdução apontam o objetivo do grupo: “Quando procuramos a rua pela primeira vez, fomos em busca de um espaço livre, aberto, que não poderia ser encontrado entre as paredes institucionalizadas das salas de espetáculo.” (GRUPO TÁ NA RUA, 1983).

O grupo queria uma nova possibilidade estética, entendendo aqui a estética segundo a definição de Rancière (2009, p. 32): “A palavra “estética” não remete a uma

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

teoria da sensibilidade, do gosto ou do prazer dos amadores de arte. Remete, propriamente, ao modo de ser específico daquilo que pertence à arte, ao modo de ser de seus objetos.” Tal conjunto de linguagens que são específicas ao fazer artístico, podem ser desde os figurinos, maneira de se relacionar com o público, temas abordados, utilização ou não de cenários, músicas e, inclusive, o local para a apresentação, entre outras possibilidades que envolvem a forma em si.

Foi justamente nesse primeiro período que o grupo realizou suas primeiras apresentações na rua e seguiu em pesquisa por uma linguagem própria, linguagem em que tentavam, ao mesmo tempo, se expressar de forma livre, mas sem serem censurados. Como o livro conta basicamente com fotos, essas são muito representativas e, principalmente, suas legendas, curtas e autoexplicativas.

As primeiras peças do Tá na Rua foram baseadas em cordéis - mas segundo Carneiro (1998), não deram muito certo, pois notaram que haviam muitas interferências externas durante a narração da história, o que prejudicava o entendimento e cansava os atores / atrizes e também não tinham equipamentos sonoros que ajudassem. Na própria experiência perceberam que as brincadeiras, piadas, músicas e números curtos foram ganhando espaço, devido à participação do público. Assim, as músicas foram cada vez mais ganhando um papel central dentro do espetáculo e as histórias, contadas por meio delas.

Enquanto pesquisa, o grupo gostava de observar os trabalhadores ambulantes, principalmente os do cento da cidade do Rio de Janeiro, notavam neles grande desenvoltura na formação da roda e na atenção que conseguiam obter dos passantes, a fim de vender praticamente qualquer coisa. “Quando começamos a ir para a rua, praticamente não havia teatro de rua no Brasil. Nosso referencial eram camelôs e artistas de rua; eram aqueles que vendiam mágicas, vendiam remédios para calo e mil outras bugigangas.” (HADDAD, 2008, p. 221).

Embora as participações do grupo se dessem em vários locais da cidade, havia a preferência pelo Centro do Rio de Janeiro, como aponta Carreira (2007), por considerar importante a diferença de pessoas que circulavam nesse ambiente. Contudo, o grupo não se restringiu às apresentações teatrais propriamente ditas, mas esteve presente em eventos sociais e políticos, como as *Diretas Já!*, em 1984.

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

Entre 1980 e 1989, o grupo produziu as seguintes peças de rua: *Homens e mulheres – a ópera* (1980), criação coletiva; *As máscaras do Tá na Rua* (1981), improviso coletivo; *A família Tá na Rua* (1981), criação coletiva; *Coração materno* (1981), improviso sobre a canção de Vicente Celestino; *A mulher que beijou o jumento pensando que era Roberto Carlos* (1982), de Dílson Silva; e *Auto de Natal meu caro jumento* (1986), de Patativa do Assaré.

No mesmo período, além das apresentações de rua, o grupo ainda estreou duas montagens para locais fechados: *Morrer pela Pátria*, de Carlos Cavaco, em 1984, no Teatro Villa-Lobos; e *Uma casa brasileira, com certeza*, de Wilson Sayão, em 1989, no Centro Cultural Banco do Brasil.

Desde a década de 1970, o grupo já realizava uma pesquisa de linguagem sobre *Morrer pela pátria*. A partir dessa peça integralista, buscavam discutir, em diferente perspectiva, os problemas da atualidade no país, fazendo relações históricas entre o período do Governo Vargas, de 1930, com a ditadura militar. A montagem de *Uma casa brasileira, com certeza* ganhou o Prêmio Shell de 1990, de melhor autor. A peça é composta por cinco quadros que narram histórias da vida privada de brasileiros com bastante comicidade.

Um marco importante para o Tá na Rua foi sua participação na comissão de frente no carro abre-alas da escola de samba Beija-Flor de Nilópolis, em 1989, na época, com o carnavalesco Joãozinho Trinta. O carro alegórico que abria o desfile foi censurado pela Justiça a pedido da Arquidiocese do Rio de Janeiro dias antes do desfile, em que tinha a imagem do Cristo Mendigo, a escola decidiu entrar na avenida mesmo assim, mas o cobriu com uma lona preta e com a seguinte frase em um cartaz: “Mesmo proibido, olhai por nós” (TANTOS CARNAVAIS, 2018). O grupo fazia a coreografia da população, da gente normal que vive na cidade e no país.

A apresentação do grupo no Carnaval da Beija-Flor em 1989 também coincide com o ano das primeiras eleições presidenciais diretas. Nessa abertura política, o grupo iniciará uma nova fase de sua existência: a de participar dos desfiles das escolas de samba e de pensar em sua estética teatral cada vez mais semelhante a um cortejo carnavalesco.

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

2 – O retorno à superfície: anos 1990

O segundo período do Tá na Rua é a transição para um regime verdadeiramente democrático, em que tanto a população, como as instituições aprendiam a lidar com as novas liberdades adquiridas e legitimadas na Constituinte de 1988.

O retorno à superfície foi lento e cuidadoso, os pulmões foram, aos poucos, respirando os ares da liberdade. Algumas asfixias, alguns sufocos na vida brasileira, mas nada que pudesse impedir, finalmente, uma oxigenação de qualidade. Respirar a plenos pulmões, só no período FHC e total oxigenação na era Lula. Trabalho nas ruas há 33 anos. O descaso da era Collor pela cultura, deixou espaços vazios na vida cultural do país que me permitiram avançar com toda era FHC até o melancólico final do segundo mandato. (FESTIVAL ARTE PÚBLICA, 2013).

Klein e Luna (2014) apontam alguns avanços sociais conquistados na década de 1990, como: planejamento familiar e conseqüente maior controle de natalidade; maior taxa de alfabetização e de escolaridade; direitos das crianças e adolescentes, principalmente após a publicação do Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA), em 1990; e a universalização do Sistema Único de Saúde (SUS).

Mas, por outro lado, o Brasil ainda enfrentava a continuidade da crise financeira, e da alta inflação desde o final dos anos 1980. Em 1989 aconteceram as primeiras eleições presidenciais diretas, que deu a vitória a Fernando Collor de Mello contra Luís Inácio Lula da Silva.

O governo de Collor ficou marcado pela tentativa de controlar a inflação por meio do sequestro da poupança para controle dos preços. Após pressão de diversos setores, em setembro de 1992 foi aberto um processo de *Impeachment* conta Collor, o que fez com que ele renunciasse em dezembro do mesmo ano. Reis (2014) ressalta a manutenção de uma política privatista e neoliberal pelos sucessores de Collor nos anos 1990: Itamar Franco, seu vice (1992-1994), e nos dois governos de Fernando Henrique Cardoso (1995-2002).

Conforme Singer (2014), o Plano Real, implementado em 1994 por Itamar Franco, com a elaboração de Fernando Henrique Cardoso, então Ministro da Fazenda, provocou a queda da inflação, pois, ao igualar o valor do real ao do dólar, ocasionou o aumento das importações e o conseqüente aumento da entrada de capitais no país, o que foi dando certa

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

sensação de estabilidade à população, que também se via legitimada pela conquista de diversos direitos democráticos.

Quanto à política cultural, Collor transformou o Ministério da Cultura em Secretaria em 12 de abril de 1990 e extinguiu diversas áreas, como a Funarte, a FUNDACEN, a Fundação Pró-Memória e a Embrafilme. O Ministério da Cultura foi recriado em 19 de novembro de 1992, por Itamar Franco.

Em 23 de dezembro de 1991 foi aprovada a Lei Rouanet, que tinha como objetivo fomentar a cultura a nível federal. Calabre (2009) indica que devido a sua dificuldade de compreensão, a lei foi pouco utilizada em seus primeiros anos. A lei se trata de captação de recursos, em que os proponentes encaminham o projeto ao Estado e, se aprovado, têm aval para conseguir patrocínio ou doação de empresas para sua realização, ou seja, uma forma deixar a carga da iniciativa privada a escolha sobre o que deve ser produzido e consumido pela população, andando de mãos dadas com a política neoliberal do período.

Em 1992, durante a ECO - 92, evento que aconteceu na cidade do Rio de Janeiro e que reuniu ativistas de todo o mundo para pensar a questão ambiental, o grupo se apresentou pela cidade com espetáculos itinerantes, com patrocínio – inédito ao Tá na Rua – para a sua realização, como afirma nota do Jornal do Brasil (1992):

Os cofres estão abertos. O banco Bozano, Simonsen investiu mais de US\$ 4 milhões para montar a exposição Eco Art, a partir de sexta-feira no MAM. Esta soma é treze vezes maior que os investimentos culturais do banco em 1990. “Pela primeira vez recebemos verbas para a produção de um espetáculo”, comemora Amir Haddad, do grupo teatral Tá na Rua, que promete apresentações-relâmpago pela cidade. (LOPES, 1992).

Como resultado da ECO-92, o centro da cidade começou a ser revitalizado, principalmente a região da Lapa, onde diversos imóveis que estavam ocupados irregularmente foram cedidos a grupos artísticos para que realizassem suas atividades, na contrapartida de arcarem com os encargos e de oferecerem serviços ao público. O Tá na Rua recebeu a casa 35 da Avenida Mem de Sá, sua sede até a atualidade.

Na década de 1990 o grupo continuou a fazer parcerias com diversas secretarias, tanto em âmbito municipal, como estadual, nem sempre relacionadas à cultura, como a da Educação, do Meio Ambiente e da Assistência Social, o que também deixa explícita a

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

importância do Tá na Rua frente a todas as esferas da sociedade carioca e no diálogo com a cidade.

Com relação às produções inéditas, estreou as seguintes peças: *Pra que servem os pobres?* (1992 e 1998), de Herbert Ganz, que foi apresentado a primeira vez durante a ECO-92; e *FEBEAPÁ* (1993 e 1995), de Sérgio Porto, abandonando, definitivamente, os espaços fechados em suas produções e transformando, todas as temáticas e textos que chegassem em suas mãos, em cortejo carnavalesco.

2. 1 – Liturgias carnalizadas

A participação do Tá na Rua no desfile da Beija-flor de Nilópolis, em 1989, foi um divisor de águas na trajetória do grupo e também para os desfiles das escolas de samba a partir de então, que começaram a valorizar cada vez mais as comissões de frente e as alas dramatizadas.

Em nota do Jornal do Brasil de 5 de fevereiro de 1989, domingo de Carnaval que antecedeu ao desfile (BEIJA-FLOR PÕE TEATRO DE RUA NO SHOW, 1989), apontava a inovação do carnavalesco Joãozinho Trinta em convidar um grupo teatral para dramatizar em frente ao carro abre-alas. Se até então na abertura dos desfiles se convencionou ter bailarinas e bailarinos vestidos com adereços e figurinos confeccionados com materiais brilhantes e grandiosos, com uma performance mais coreografada, o carnavalesco, em parceria com o grupo, inauguraram o improvisado e uma fantasia menos sofisticada possível.

O grupo Tá na Rua ensaiou durante meses, às terças no Circo Voador, às quintas na quadra da escola, e escolheu a própria roupa. Joãozinho quer que o grupo tenha uma aparência volumosa, pois mendigo costuma vestir muitas roupas, uma por cima da outra, como observa: “Já reparou que mendiga usa até três bolsas?” A comissão de frente, além de apresentar a escola, fará brincadeiras como pedir dinheiro ao público dos camarotes.” Se jogarem coxinha de galinha, a agente vai correr para pegar”, promete Amir. (BEIJA-FLOR PÕE TEATRO DE RUA NO SHOW, 1989).

Em 13 de fevereiro de 1989, Marília Martins dedicou meia página do Caderno B do Jornal do Brasil para fazer críticas ao carro abre-alas da Beija-flor e da participação de Amir Haddad e do Tá na Rua. A crítica inicia o texto apontando a importância do desfile

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

para a reinvenção do carnaval carioca, assim como para o teatro de rua. Ressalta também a indignação já que a escola perdeu o primeiro lugar para a Imperatriz Leopoldinense.

Apesar de ter perdido o primeiro lugar, a Beija-Flor de Nilópolis ganhou os destaques naquele ano e na história do carnaval carioca.

Mas a grande sensação do desfile de 1989 não foi a escola vencedora. Nada superou, naquele carnaval, o espetáculo proporcionado pela abertura do desfile da Beija-Flor, com uma imensa ala formada de componentes fantasiados de mendigos, justificando o enredo criado por Joãozinho Trinta “Ratos e Urubus, larguem minha fantasia.” (CABRAL, 2011, p. 212).

O carnaval de 1989 e a participação histórica no desfile da Beija-Flor de Nilópolis trouxeram ao Tá na Rua um novo local de atividade cultural: o carnaval. Participaram de vários desfiles e também foram consolidando uma nova maneira de se pensar o fazer teatral: o teatro contado como um desfile das escolas de samba: o cortejo, a música, o desfile, os adereços, e a história narrada por meio de diversas alegorias que não o diálogo.

Meu trabalho nas ruas, apesar das aparências, tem mais a ver com o carnaval do que com o teatro tradicional. Ou melhor, tem mais a ver com as manifestações tradicionais de cultura popular, dramáticas ou não, aí incluindo o carnaval, do que com o teatro tradicional, desenvolvido pela burguesia nos últimos séculos. (HADDAD, 2008, p. 244).

Em 1990, Amir Haddad foi novamente convidado para coreografar a comissão de frente da Beija-Flor de Nilópolis, composta por catorze bailarinos que interpretaram homens pré-históricos, com o enredo: *Todo mundo nasceu nu*, de Joãozinho Trinta. Nos anos 1990, também participaram dos desfiles do Império Serrano, em 1996, do Salgueiro, em 1999.

O desfile do Império Serrano (TAPAJÓS, 2018a), em 1996, segunda escola a desfilar na segunda-feira de carnaval, 19 de fevereiro, saiu com o enredo: *Verás que um filho teu não foge à luta*, uma homenagem ao sociólogo Herbert de Souza, o Betinho. O grupo participou da performática *Ala o barroco (os sem-terra)* junto a diversos artistas e de integrantes do Movimento dos Trabalhadores Ruais Sem Terra (MST) como aponta nota do Caderno de Domingo do Jornal do Brasil, de 18 de fevereiro de 1996. (I. SERRANO, 1996).

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

No trecho do samba-enredo a seguir, podemos observar o grande teor político de suas palavras, inclusive com a cobrança da democracia, mesmo que o regime ditatorial já tivesse acabado a quase uma década.

Quero ter a minha terra
Meu pedacinho de chão, meu quinhão
Isso nunca foi segredo
Quem é pobre tá com fome
Quem é rico tá com medo.

[...]

Eu me embalei pra te embalar
No balancê, balancear, vem na folia
Chegou a hora de mudar
O meu Império vem cobrar democracia. (MACHADO ET AL., 2021).

Assim, a participação do grupo se somou à festa do carnaval, mas também engajada em um enredo bem politizado na luta pela cobrança de um regime democrático. A ala em que participaram representava os trabalhadores rurais que lutavam – e ainda lutam – pela garantia de terras para o cultivo e o sustento de suas famílias.

Em 1999, no desfile: *Salgueiro é sol e sal nos quatrocentos anos de Natal*, que fazia uma homenagem à capital potiguara, o grupo participou do carro alegórico: Carro Forte, em que encenavam uma batalha entre os indígenas e os portugueses na tomada e na construção do Forte. Nas imagens (TAPAJÓS, 2018b), é visível a encenação dos atores, que desciam do carro alegórico e retornava a ele, demonstrando a batalha entre colonizadores e colonizados ainda no século XVI.

No mesmo ano, o Tá na Rua participou do XII Festival de Teatro Experimental do Cairo, no Egito, e no Festival de Teatro Africano, em Túnis, na Tunísia, onde apresentaram *Homens e Mulheres, a Ópera*, primeira peça do grupo, possivelmente consolidando sua estética popular, carnalizada e objetivo primeiro desde quando aqueles jovens universitários se juntaram, ainda no final dos anos 1970 para pensar o teatro, a cidade, seus espaços e a política.

Amir Haddad (2005) definiu essas apresentações de rua, muito semelhantes aos cortejos carnavalescos, enquanto liturgias carnalizadas. “O produto mais avançado das pesquisas que venho desenvolvendo no Brasil, junto ao grupo Tá na Rua, é a realização

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

de grandes *espetáculos-festas*, atualmente concebidas como imensos cortejos, a que denominamos *liturgias carnavalizadas*.” (Haddad, 2005, p. 66, grifos do autor).

Trindade (2008) em *Liturgias carnavalizadas: humano e divino brincam juntos*, realizou um histórico do grupo e, com base nas contribuições de Bakhtin (2013), observou o conceito de carnavalização e de inversão da ordem social imposta durante o carnaval.

A carnavalização, segundo Bakhtin (2013) consiste numa alteração da ordem vigente, já que nos dias festivos as pessoas podem mudar de gênero, de profissão, de posição social, tudo isso com grande centralidade do humor e este como um elemento primordial, haja vista que se faz a contraposição aos ditos homens sérios.

A linguagem carnavalizada que o grupo apresentava, embora profundamente política, permitia-lhe abordar, pelo princípio do humor festivo, questões graves e passar praticamente incólume pela repressão que ainda resistia às mudanças exigidas pela sociedade brasileira, nos anos iniciais da década de 1980. (TRINDADE, 2008, p. 232).

Essas liturgias carnavalizadas pertencem tanto aos rituais religiosos, sejam eles aqueles mais antigos que se remetem às dionisíacas da Grécia Antiga, assim como os pertencentes às religiões de matriz africana ou até mesmo dentro do cristianismo católico, em que Haddad (2005), quando criança, participava das procissões e festejos no interior paulista.

Esse humano, que participa e cria o sagrado, bem como a arte, é um ser político e, como definido por Benjamin (2012), a arte ao sair dos ambientes sagrados, passa, conseqüentemente, a ser pública, logo, é política. “Mas, no momento em que o critério da autenticidade deixa de aplicar-se à produção artística, toda função social da arte se transforma. Em vez de fundar-se no ritual, ela passa a fundar-se em outra práxis: na política.” (BENJAMIN, 2012, p. 186).

Assim, pode-se definir que a estética do Tá na Rua na década de 1990 buscou se definir no campo das festividades populares e de se relacionar, cada vez mais, aos espaços ocupados pelo povo e a lutar – talvez involuntária e inconscientemente – pela democratização da arte, da cidade e do país.

Conclusão

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

Neste trabalho, buscamos retomar brevemente os primeiros dezenove anos do grupo de teatro Tá na Rua, com sede na cidade do Rio de Janeiro, com foco para sua segunda década de existência, nos anos 1990, quando o país passava por um processo de redemocratização e o grupo, cada vez mais consolidava sua estética assemelhando-se a um desfile de escola de samba, ao qual denominam liturgias carnavalizadas.

Em 1989, após a histórica participação no desfile: *Ratos e urubus, larguem a minha fantasia*, em que o grupo encenou, na comissão de frente e no carro abre-alas da Beija-Flor de Nilópolis todos os pobres e desfavorecidos do Brasil, inauguraram uma carreira de participações e dramatizações, que modificaram não só seu fazer teatral, mas também os rumos dos desfiles dos carnavais cariocas. Nesta década, também participaram dos desfiles do Império Serrano, em 1996 e do Salgueiro, em 1999.

Frente a uma democratização do Brasil, com direitos sendo garantidos, mas também em meio à crise econômica de alta inflacionária, o bloqueio da poupança realizado por Collor e diversas mudanças de moedas – até certa estabilização com o Plano Real em 1994 –, somado a uma política neoliberal de privatizações, a cultura se viu também na luta por garantia de financiamento público.

Porém, mesmo em um cenário de incertezas financeira, o grupo conseguiu se manter. Cabe destacar que, muitos governos estaduais e municipais mais progressistas, que queriam se diferenciar do conservadorismo federal, tinham subvenções próprias aos artistas. O Tá na Rua, por exemplo, nos anos 1990 conseguiu sua sede na Lapa e participou de vários projetos, não só na área da cultura, como também nas secretarias de educação, do meio ambiente e da assistência social.

O Tá na Rua, mesmo não se posicionando diretamente de forma política ou até mesmo fazendo uma arte que se pode dizer partidária ou engajada, conseguiu exprimir sua estética alegre, festiva, popular, mas que ao mesmo tempo é política, pois questiona os espaços públicos, seus atores e cidadãos a todo o momento. Podemos concluir que, na redemocratização, o grupo foi ganhando espaço para fazer sua arte da modo mais carnavalesco possível, mas também, cada vez mais político e engajado nos espaços públicos ocupados pelo povo.

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

Referências

Fontes

BEIJA-FLOR põe teatro de rua no show. **Jornal do Brasil**: 1º Caderno: Cidade. Rio de Janeiro, 5 fev. 1989. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_10&pasta=ano%20198&pesq=%22amir%20haddad%22&pagfis=183134>. Acesso em: 27 jun. 2021.

CARNEIRO, Ana Maria Pacheco. **Espaço cênico e comicidade**: a busca de uma definição para a linguagem do ator (Grupo Tá na Rua – 1981). Rio de Janeiro: 1998. (Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Teatro do Centro de Letras e Artes da Universidade do Rio de Janeiro – UNIRIO).

FESTIVAL ARTE PÚBLICA. **Amir Haddad Políticas Públicas, Artes Públicas, Insurreição Pública! “Urbi et orbi” (Part I)**. Youtube, 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Gm08sAggK0Q>>. Acesso em 09 out./2019.

GRUPO TÁ NA RUA. **O teatro de rua do grupo Tá na Rua**. Rio de Janeiro, RIOARTE, 1983.

HADDAD, Amir. O ator e a cidade. O ator e o cidadão [1999]. In: TELLES, Narciso; CARNEIRO, Ana (org). **Teatro de rua: olhares e perspectivas**. Rio de Janeiro: E-papers, 2005. (p. 65 -74).

HADDAD, Amir. O samba mandou me chamar. In: TURLE, Licko; TRINDADE, Jussara. **Tá na Rua**: teatro sem arquitetura, dramaturgia sem literatura, ator sem papel. Rio de Janeiro: Instituto Tá na Rua, 2008. (p. 244 - 247).

I. SERRANO. **Jornal do Brasil**: Caderno de Domingo. Rio de Janeiro, 18 fev. 1996. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_11&Pesq=%22imp%c3%a9rio%20serrano%22&pagfis=162073>. Acesso em: 18 mai. 2021.

LOPES, Timóteo. **Conversa de domingo**. **Jornal do Brasil**: Domingo. Rio de Janeiro: 31 mai. 1992. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=03001511&pasta=ano%20199&pesq=%22amir%20haddad%22&pagfis=61830>>. Acesso em: 4 jul. 2021.

MACHADO, Aluísio et al. **E verás que um filho teu não foge à luta**. Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/sambas/506169/>>. Acesso em: 20 jul. 2021.

MARTINS, Marília. Abre-alas do teatro popular. **Jornal do Brasil**: Caderno B. Rio de Janeiro: 13 fev. 1989. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_10&Pesq=artur%20faria&pagfis=183577>. Acesso em: 27 jun. 2021.

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

SANTINI, Alexandre. *Somma: um divisor de águas*. In: TURLE, Licko; TRINDADE, Jussara. **Tá na Rua**: teatro sem arquitetura, dramaturgia sem literatura, ator sem papel. Rio de Janeiro: Instituto Tá na Rua, 2008. (p 52 -57).

TANTOS CARNAVAIS. **Beija-flor 1989** (Globo). Youtube, 14 mai. 2018a. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gU2_-Pw3Rcs>. Acesso em: 22 mai. 2021.

TAPAJÓS, Thiago. **Desfile completo Império Serrano 1996** – Globo. Youtube, 2018a. Disponível em:< <https://www.youtube.com/watch?v=5qZeNfDhmbg>>. Acesso em: 13 jun. 2021.

TAPAJÓS, Thiago. **Desfile completo Salgueiro 1999** – Globo. Youtube, 2018b. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bs8B9fjHje4>>. Acesso em: 11 jun. 2021.

TRINDADE, Jussara. Liturgias carnalizadas: quando o humano e o divino brincam juntos. In: TURLE, Licko; TRINDADE, Jussara. **Tá na Rua**: teatro sem arquitetura, dramaturgia sem literatura, ator sem papel. Rio de Janeiro: Instituto Tá na Rua, 2008. (p. 228 - 237).

Bibliografia

BAKHTIN, Mickail. **A cultura popular na Idade Média e no renascimento**: o contexto de François Rabelais. (Trad. Yara Frateschi Vieira). 8 ed. São Paulo: Hucitec, 2013.

BENJAMIN, Walter. O obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. (Trad. Sérgio Paulo Rouanet). **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 8 ed. São Paulo: Brasiliense, 2012. (Obras escolhidas v.1). (p. 179 - 212).

CABRAL, Sérgio. **As escolas de samba do Rio de Janeiro**. São Paulo: Lazuli Editora: Companhia Editora Nacional, 2011.

CALABRE, Lia. **Políticas Culturais no Brasil**: dos anos 1930 ao século XXI. Rio de Janeiro: FGV, 2009.

CARREIRA, André (Trad. André Carreira). **Teatro de rua** (Brasil e Argentina nos anos 1960): uma paixão no asfalto. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2007.

KLEIN, Herbert S.; LUNA, Francisco Vidal. População e Sociedade. In: REIS, Daniel Aarão (coord.). **Modernização, ditadura e democracia**: 1964 – 2010. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014. (Coleção História do Brasil Nação: 1808 – 2010, vol. 5). (p. 31 – 73).

RANCIÈRE, Jacques. (Trad. Mônica Costa Netto). **A partilha do sensível**: estética e política. 2 ed. São Paulo: EXO Experimental Org/ Editora 34. 2009.

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

REIS, Daniel Aarão. A vida política. In: REIS, Daniel Aarão (coord.). **Modernização, ditadura e democracia**: 1964 – 2010. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014. (Coleção História do Brasil Nação: 1808 – 2010, vol. 5). (p. 31 – 73).

SINGER, Paul. O processo econômico. In: REIS, Daniel Aarão (coord.). **Modernização, ditadura e democracia**: 1964 – 2010. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014. (Coleção História do Brasil Nação: 1808 – 2010, vol. 5). (p. 183 – 231).