

DAL FARRA MARTINS, José Batista (Zebba). **Encontro com Amir Haddad**. São Paulo: Departamento de Artes Cênicas (ECA/USP). Professor Orientador. Pesquisador do Corpo, Voz e Atuação. Encenador e Músico.

RESUMO

No ano de 1996, entrevistei Amir Haddad, como parte da pesquisa de minha tese de doutorado “Estruturas leves. Conexões com o espaço teatral. Projeto de um teatro móvel, múltiplo e transformável (TMMT).” Tal encontro foi fundamental para o desenvolvimento e conclusão do trabalho. O artigo visa a estabelecer diálogos sobre a atuação na rua, imbricados a uma reflexão sobre as configurações cênicas, presentes na fala do diretor do grupo 'Tá na rua'.

Palavras chave: teatro de rua, atuação, espaço cênico

RESUMEN

En el año de 1996, yo he entrevistado a Amir Haddad, como parte de la investigación de mi tesis doctoral “Estructuras ligeras. Conexiones con el espacio teatral. Diseño de un teatro móvil, versátil y transformable (TMVT).” Tal encuentro ha sido fundamental para el desarrollo y conclusión del trabajo. El artículo tiene por objetivo establecer diálogos sobre la actuación en la calle, asociados a una reflexión sobre las configuraciones escénicas, presentes en el discurso del director del grupo 'Tá na rua'.

Palabras-clave: teatro en la calle, actuación, espacio escénico

No percurso de minha tese de doutorado “Estruturas leves. Conexões com o espaço teatral. Projeto de um Teatro Móvel, Múltiplo e Transformável (TMMT).”, entrevistei Amir Haddad no outono de 1996, por intercessão da amiga Lucy Mafra, atriz do Tá na Rua, grupo teatral dirigido por ele. A ela, minha gratidão. Naquela época, eu buscava estabelecer o programa de um teatro **móvel**, uma forma estrutural desmontável, objetivo que conduzia imediatamente à leveza como pressuposto técnico, com desdobramentos estéticos. Uma tal estrutura móvel investe na vocação ambulante do teatro e pode contribuir para suprir a carência de espaços para abrigar a grande quantidade de grupos teatrais existentes. A partir do encontro com Amir Haddad, o teatro móvel se tornou também **múltiplo**: sua arquitetura permitiria todas as configurações cênicas, sem que condicionasse nenhuma delas. Posteriormente, agreguei a estes dois atributos a qualidade **transformável**, o que quer dizer, uma arquitetura que permitisse variações da forma a partir de um módulo. O **TMMT** se realiza pela conexão de quatro módulos estruturados em membranas infláveis, conhecidas como pneumáticas, o partido do projeto. O interesse com que Amir me atendeu, inventando tempo em uma agenda cheia, mostra o quanto questões relativas a arquitetura, teatro e espaço cênico são fundamentais nas suas concepções teatrais. Encontrei nele o ideal, que compartilho, da cena múltipla, onde palco e plateia se configuram de acordo com os requisitos da encenação – e da performance, acrescentaria hoje. Seu discurso não é (só) teórico, mas fundamentado, apaixonadamente, numa vida de experiências teatrais, em ruas, praças e salas fechadas. O Projeto TMMT nasceu naquela tarde passada com ele na sede do Serviço Nacional de Teatro, na avenida Rio Branco, cidade do Rio de Janeiro. Selecionei oito trechos, que transcrevo, seguidos de breves comentários.

uma concepção minha, embora oficialmente não tenha saído o meu nome. Existia um projeto lá para transformar o antigo teatro italiano que tinha ali em uma cena elisabetana, que era uma coisa interessante também, mas ainda extremamente rígida e formal. Aí eu fui discutindo com o Orlando Miranda, na época o diretor do Serviço Nacional de Teatro, e fui conseguindo desmontar aquele projeto deles inteirinho até ficar na forma que tem hoje. Ele é totalmente aberto e você usa como quiser. **Ele é um vão livre.**

Glosa. Há na concepção arquitetônica dos teatros uma tendência forte, quase irresistível, de disposição frontal, que é ideológica, já que este é o espaço burguês. A ideia de espaço teatral está contaminada pela cena frontal, pelo espaço fechado. Projetar o teatro como um vão livre, embora pareça muito mais simples e elegante, esbarra nessa imposição ideológica do espaço teatral burguês: a força da relação cênica frontal é enorme. Amir traz um exemplo rico desta dominação, quando conta das discussões para a construção de um teatro na Argélia, projetado por Oscar Niemeyer.

2

Os árabes pediram a ele [Niemeyer] um projeto para um teatro, numa cidade que eles estavam construindo, nos arredores do deserto do Saara. Aí o tempo todo que a gente estava falando do teatro [eu e o assistente de Niemeyer], ele falava “eu não sei como é que nós vamos fazer este espaço, eu estou pensando porque tem uns auditórios do Niemeyer que a sala é em curva...”, e ele conversando e rabiscando. Só saía círculo, círculo. Eu disse “cara, o teu teatro está aí, você está falando uma coisa, o teu inconsciente está dizendo o que é o teatro, ‘tá na tua mão aí’”. E ele: “como é que nós vamos fazer isso?, porque o modelo deles é o **modelo niemeyeriano**, os auditórios do Niemeyer, bonitos, grandiosos”, que era sempre um auditório, **uma sala italiana**. Grandiosa para pegar a massa, mas como Brasília, não mexe fundo na relação. “Não, vamos pensar isso, sociedade árabe é uma sociedade que não tem a menor tradição do teatro europeu, o teatro que tem aqui na Argélia é um teatro massacrado porque é uma cópia vagabunda da Comédie Française, é um teatro colonizado, é a colonização francesa que determinou esse teatro, não vamos fazer um teatro que reforce essa colonização. Os babacas estão lá matando um monte de franceses e fazendo teatro na sala italiana. Não vão mexer nisso.” Então, a gente propôs fazer um teatro numa praça lá da cidadezinha, a gente viu o terreno, era um terreno cheio de irregularidades onde levavam cabra pra pastar e tudo e onde durante o dia aqueles árabes que contam histórias sentam, contam histórias, fica gente em volta, eles tocam flauta e contam histórias, esse é o seu teatro verdadeiro. O árabe não tem teatro dramático, o Alcorão não permite que você se disfarce de outro. Você tem que ser você o tempo todo. **A hipocrisia não é permitida, é a narração.** Nós começamos a pensar e fizemos um projeto de um teatro lindo, a praça coberta e toda fechada com uns tipos de biombos, que podiam ser removidos durante o dia, e levantada a cobertura se refazia aquela praça. Cobrimos a praça e essa praça abre e fecha. Mantivemos as irregularidades do terreno, pra você fazer o espetáculo ali como você quiser. Se você quiser durante o dia pra pastar, você eleva. Se quiser fechar para uma reunião comunitária, você fecha. Se quiser fazer um espetáculo aberto, você faz. Se quiser fechar, fecha. E tem até a possibilidade de uma concha acústica e uma ala de palco de representação. Ficou muito bonito, uma coisa extremamente nova. Quando apresentamos para os árabes, a maior decepção, os homens não quiseram. **Queriam um auditório.**

3

Esses diretores mais jovens ficaram muito aprisionados. Depois do golpe militar, eles não têm nenhum vínculo com o passado do teatro brasileiro. Eles apareceram já no final da ditadura sem a história do teatro brasileiro. Então eles trabalham numa cena italiana e de

uma maneira tão forte, que alguns deles chegam a colocar uma tela diante do palco. É uma saudade do cinema louca, uma ausência de contato teatral muito grande, um **medo de contágio com a plateia assustador**. É uma coisa que eu acho péssima, perigosa. Durante uma certa época do teatro brasileiro, você não tinha só debaixo do braço um texto e eu quero fazer esse texto, você tinha **um texto e um espaço**. Depois da ditadura militar tudo refluíu e o contato com a plateia então começou a ficar perigoso. O mesmo medo de contato que tinham os militares as pessoas de teatro começaram a desenvolver também, essa fobia do público.

Glosa. Amir trata do espaço imbricado nas relações ideológicas entre ator e espectador. Não significa que o espectador necessariamente tenha que ser impelido à participação e à mobilização, mas que ele se sinta tocado pela cena e em condições de se aproximar ou se distanciar.

4

Mas também às vezes **muda o espaço mas não muda a relação com o espectador**. Esse é o nó da questão. Os atores passam por você, você não sabe quem é o zumbi, se é você ou eles. Então a relação permanece inalterada. A atividade do ator é profundamente solitária, voltada para si mesmo.

Glosa. Se quebramos a relação frontal, em que o ator trata o espectador como se este não existisse – e por isso não o vê, mas à massa da plateia, haverá risco no estreitamento do contato entre ator e espectador e entre espectadores. Na rua, o palco deve ser fundado, há um assentamento provisório que se estabelece no espaço aberto, o que exige formas renovadas de relação do ator com o espectador.

5

Evidentemente, o espaço é muito importante, a gente quando escolhe o lugar para fazer, leva em conta todo o entorno que está ali. E conforme o tipo de trabalho, às vezes a finalidade é revelar aquilo que está obscuro para as pessoas que passam o dia inteiro por ali. Então, por exemplo, em Belém do Pará eu faço um espetáculo de rua que se desloca ao longo de um trajeto de um quilômetro e ele anda pelas ruas mais antigas da cidade de Belém, que são lindas, as primeiras ruas da cidade, e que estão absolutamente abandonadas e a população passa por ali como se aquele lugar fosse o lixo da cidade, quando aquele lugar é o coração da cidade. É a ideia primeira de onde saiu, onde está a história da cidade depositada, e onde se mantêm aspectos urbanísticos e arquitetônicos preciosos que não podem ser perdidos, têm que ser preservados. Então quando o teatro passa por aquelas ruas, a gente como que ilumina aquelas casas novamente e **na condição de cenografia elas adquirem um outro sentido**. Tira o cotidiano de cima e o cidadão passa a ver aquela área como uma região diferente, começa a perceber.

Glosa. Amir mostra como o teatro na rua ilumina o cotidiano, revela talvez outros ângulos dos caminhos já gastos pelos andarilhos do lugar e provoca instantâneos na memória, como se por uma janela eu recompusesse toda uma paisagem antiga.

6

Sempre que uma pessoa está se expondo ou está sendo exposta na rua, se não há nenhuma limitação de nenhum lado, o público costuma normalmente **se organizar em roda**, porque é a forma mais democrática, onde você vê de todos os lados. A primeira formação é em roda, mas muitas vezes a gente faz um semicírculo, você põe o espetáculo aqui e o público ali. Mas sempre a relação tende a essa coisa curva, nunca é reta. O reto não existe no sentimento, no coração do povo, o reto não existe na rua, **a rua**

é curva. A manifestação humana é curva, o universo é curvo. Então a reta é uma abstração, você sabe disso, né? Então essa reta não existe. Na sala italiana, a reta é extremamente determinada, você perde a curvatura, você perde o corpo, perde a sensualidade, perde o envolvimento, perde o contato direto. E muitas vezes os atores vão para a rua com essa retidão no jogo do ator, embora estejam trabalhando num espaço que não tem essa retidão.

Glosa. Como a reta está ligada a processos lineares, em que os efeitos se superpõem, o jogo reto talvez seja um jogo de 'receitas' a serem 'aplicadas' para 'funcionar', causar um conjunto de 'efeitos' desejáveis. No campo da voz, a palavra 'projeção' carrega o peso ideológico da sala burguesa. Projetar é lançar em linha reta. O clichê de colocar como meta da voz 'falar para a velhinha surda na última fila' carrega fortemente a relação cênica frontal do palco burguês, que é reta. Na rua, se trata não de projeção, mas talvez de irradiação, já que a voz se propaga em todas as direções e sentidos.

7

A determinação dessa relação da plateia com o espectador é extremamente ideológica. O que a gente teve que fazer muito para evitar isso na rua é **um desmonte ideológico de um sentimento do ator, do afeto do ator.** Como é que ele está, como é que ele se relaciona com o outro. O cidadão de classe média tem uma relação com o outro de péssima qualidade, não vê o outro. Basta olhar o trânsito, como é que são as coisas e tudo. Num país de baixa cidadania então, isso é muito difícil. Então **a burguesia não prevê essa vida pública, a burguesia é a ideologia da privatização e da especialização.** Eles avançaram muito nesses trezentos anos na ideia da privatização, de não ter vida pública, o pobre teatro que é uma atividade pública fica uma atividade extremamente privada, fechada, e perde a festa e o encontro. E o ator também deixa de ser um cidadão que promove essa discussão pública e ele passa a ser um **especialista capaz de emocionar a plateia.** Ele é cooptado pela ideologia nova dominante. Então ele é elevado a uma condição de especialista e ele se mantém como um deus, um mito de difícil acesso e de contato precário com a plateia. Então o nível de verticalidade fica intensíssimo na cena italiana, porque ideologicamente na minha opinião é isso que está determinando tudo. Quando a gente foi pra rua, a gente teve que fazer um desmonte dessa formação ideológica que a gente tem dentro. O nosso ator adquiriu **horizontalidade.** Ser capaz de trabalhar com o público cara a cara, olhando na cara dele e fazer o que tem que fazer, sem medo de interferência sem falar “não suje a minha especialidade, eu sou o sacerdote, não interfere na minha missa”, entende? Agora, a surpresa maior foi que quando a gente mudou o espaço, a gente percebeu que tinha que mudar a relação, o ator.

Glosa. O ator especialista pode ser instruído por meio de técnicas mecânicas e com isso aumentar sua produtividade. Atualmente, ele se submete à lógica esportiva, da competição e dos recordes, que premia o apuro técnico, a resistência física, os desafios corporais e vocais. A mudança de espaço por si não garante a transformação da relação com o público; inversamente, por vezes, esse contato pode se enriquecer apesar de configurações estáveis, como a frontal. Entretanto, a rua oferece uma estrutura que provoca o encontro, a experimentação e o risco, atributos também desejáveis para um teatro móvel, que é imantado por ela. Quais os seus requisitos?

8

Um espaço aberto, democrático, não podem haver pontos, regiões privilegiadas, que condicionem o espaço cênico. Quero dispor desse espaço do jeito que eu quiser, mas que ele me possibilite o uso vertical, a iluminação, a sonorização. Um espaço aberto

que eu manipule como quiser.

Glosa. Na tipologia cenográfica sugerida pelo saudoso professor Clóvis Garcia, há seis famílias de configurações entre palco e plateia: frontal, arena, semi-arena, panorâmica, semi-panorâmica e sem limites. Eis o programa cênico do TMMT – Teatro Móvel, Múltiplo e Transformável: um espaço vazio receptivo a todas estas possibilidades.

Fonte.

DAL FARRA MARTINS, José Batista (Zebba). Estruturas leves. Conexões com o espaço teatral. Projeto de um teatro móvel, múltiplo e transformável (TMMT). Tese de Doutorado. São Paulo: Escola Politécnica da Universidade de São Paulo, 1999.