

AMIR HADDAD: FUNDAMENTOS PARA A FORMAÇÃO DE UM PENSAMENTO

Thiago Sogayar BECHARA¹

Resumo: Análise da evolução da linguagem do encenador e pedagogo Amir Haddad (Minas Gerais, 1937-) de seu início até a concepção de um teatro de rua comprometido com valores estéticos, ideológicos e sociais distintos daqueles herdados de uma tradição de encenação imediatamente anterior. O tripé religião-futebol-carnaval como elemento sustentador de uma proposição anti-burguesa de arte pública exigindo de Haddad a independência das amarras econômicas que cerceiam o teatro em espaços fechados.

Palavras-chave: Amir Haddad; Teatro brasileiro; Teatro de rua; Arte pública.

Résumé : Analyse du langage du metteur en scène et pédagogue Amir Haddad (Minas Gerais, 1937) de ses débuts jusqu'à sa conception d'un théâtre de rue porteur de valeurs esthétiques, idéologiques et sociales différentes de celles hérités de la tradition. La triade religion-football-carnaval en tant qu'axes de sa proposition anti-bourgeois d'un art publique qui exigera de son créateur l'indépendance des contraintes économiques qui enferment le théâtre dans des espaces fermés.

Mots-clé : Amir Haddad ; Théâtre brésilien ; Théâtre de rue; Art publique.

I. INTRODUÇÃO

*“Caminante, no hay camino
Se hace camino al andar.”*
Antonio Machado.

Este ensaio busca inventariar algumas das forças que, na carreira do encenador mineiro Amir Haddad (1937-), constituem a possibilidade de escolhas sem as quais o resultado de seu trabalho atual com arte pública e teatro de rua talvez fosse bastante diverso.

Objetivei localizar alguns dos acontecimentos que levaram Haddad à reflexão e à prática de um caminho desejado e/ou possível. E assim procurei tecer um comentário crítico acerca dos resultados de tal caminhada, na tentativa de nos aproximarmos ao máximo das formulações estéticas e, conseqüentemente, ideológicas do encenador, feitas no decorrer dos anos, a fim de perscrutar os fundamentos para a formação de um pensamento artístico. Considerável é o número de depoimentos de Amir e de outrem em livros, revistas, entrevistas para periódicos, monografias, artigos e ensaios acadêmicos sobre determinados trabalhos específicos do diretor (como em REBELLO, 2005), assim como sobre as bases de linguagem do grupo Tá na Rua, por ele criado e coordenado desde inícios de 1980 (CARNEIRO, 1998).

¹ Possui Mestrado em Estudos de Teatro e Doutorado em Estudos de Literatura e de Cultura, na especialidade de Estudos Portugueses pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, com investigações, respectivamente, sobre o teatro de Fernando Pessoa e as heranças clássicas na lírica do Fado cantado por Amália Rodrigues. Autor de 14 livros em diversos gêneros e de artigos e ensaios no Brasil e no exterior, escreveu a biografia do encenador, professor e teatrólogo mineiro Amir Haddad, ainda no prelo pelas Edições Sesc (São Paulo), e vem dedicando-se à investigação da historiografia do teatro brasileiro moderno, tendo biografado ainda a atriz e diretora Imara Reis e a cantora e atriz Cida Moreira, pela Coleção Aplauso da Imprensa Oficial do Estado de São Paulo. Algumas de suas peças teatrais foram encenadas por diretores como Elias Andreato, Jairo Mattos e Clara Carvalho, com atores como Mariana Muniz, Tuna Dwek, Clovys Torres, Adriana Londoño etc. Atuou também como apresentador, entrevistando personalidades como Dercy Gonçalves, Antonio Candido, Ney Matogrosso, Zélia Duncan, Mônica Salmaso, Beatriz Segall, Ruy Castro, Elisabeth Hartmann, Claudia Mello, Claudia Alencar, Humberto Werneck, dentre outros. www.thiagobechara.com.br

Em 1982, por exemplo, o Serviço Nacional de Teatro lançou um volume de diversos depoimentos, dentre eles o de Haddad, em *Depoimentos VI*, colhido em 1977. Já em 1999, a coletânea de transcrições de encontros com encenadores nacionais e internacionais chamada *Diálogos no palco: 26 diretores falam sobre teatro* publica a conversa entre Aderbal Freire-Filho e Amir Haddad, mediada por Paul Heritage, em valioso registro dialético. Já em 2022, a publicação do livro de Gustavo Gasparani e Claudio Mendes, com sùmula biogràfica de Daniel Schenker, *Amir Haddad de todos os teatros* (Ed. Cobogó, Rio de Janeiro) tenta dar conta de uma reuniã panoràmica de seu percurso e pensamento. A partir de tais obras empreendi reflexões que acredito úteis ao aprofundamento do conhecimento acerca do encenador. No âmbito acadêmico não se avançou significativamente na discussã teórica acerca dessa evoluçã estética considerada globalmente, as análises enfocando aspectos particulares de determinados trabalhos (*Morrer pela pátria*²; *Somma*³; *Dar não dói, o que dói é resistir*⁴) ou o coletivo Tá na Rua⁵.

Este ensaio focaliza as etapas iniciais mais significativas de sua carreira para o esclarecimento das fundações de seu percurso artístico. É importante mantermos na lembrança o fato de estarmos analisando um organismo em constante modificaçã, pois mais do que vivo, Amir Haddad segue bastante atuante, aos 87 anos incompletos. Daí as bases deste texto não estarem postas em seus trabalhos recentes mas, sobretudo, no já realizado, nomeadamente entre as décadas de 1960 e 1980. Em Amir Haddad, particularmente, a prática dialoga constantemente com a teoria. Procurei investigar de que modo se dá esta metodologia de concomitâncias.

II. ROMPENDO A HERANÇA: FUNDAÇÕES

Amir Haddad é um dos primeiros diretores modernos do Brasil, tendo integrado a primeira geraçã de encenadores efetivamente nacionais, aqueles que abriram caminhos determinantes de diversificaçã do espetáculo teatral a partir de um movimento de superaçã da estética profissionalizante implantada, dentre outros, pelo Teatro Brasileiro de Comédia – TBC, em São Paulo (ver: MAGALDI, 1984: 07) – muito mais moderna em seus pressupostos estéticos europeizantes do que propriamente nacional.

Desde os anos 1920, o teatro brasileiro esboçava mostras de iniciativas (ou antes intenções incipientes) precursoras do que viria a ser uma entrada do país na era moderna e na revoluçã do sentido que possuía a funçã do então chamado *metteur-en-scène*, isto é, o diretor, também chamado de ensaiador.

Até a chegada de Z. Ziembinski da Polônia, em 1942, fugindo da II Guerra Mundial, a funçã do ensaiador no Brasil era a de mera distribuçã de papeis e marcaçã de movimentaçã cênica, não sendo o diretor o “autor” da poética cênica em que este viria a se transformar – na Europa, em meados do século XIX; no Brasil, a partir de Os Comediantes e da geraçã TBC, com encenadores europeus como o próprio Ziembinski, e de outros como o belga Maurice Vaneau e os italianos Ruggero Jaccobbi, Adolfo Celi

² GALVÃO, 2009.

³ REBELLO, 2005.

⁴ PERINI, 2012.

⁵ CARNEIRO, 1998; ou DYIONISIO, s/d.

ou Gianni Ratto, por exemplo; e a partir de meados dos anos 1950, com os primeiros encenadores efetivamente nacionais. (Ver: PLUTA, 2016; ou MAGALHÃES JR., 1966).

Amir Haddad é, assim, um dos representantes de todo um contexto de superação de um emblema cultural – o TBC – que em si já simbolizava significativo avanço face ao teatro de companhias profissionais herdado do século XIX e de dramaturgias sobretudo lusitanas e francesas, compostas de comédias de costumes “digestivas” e cujo objetivo principal era o da bilheteria e a vaidade de suas estrelas máximas.

Deste modo, o papel de Amir Haddad junto a seus colegas de geração - José Celso Martinez Corrêa, Flávio Rangel, José Renato Pécora, Augusto Boal, Antônio Abujamra, Ademar Guerra, Antunes Filho e Osmar Rodrigues Cruz - foi o de “concluir” nos anos 1950 o passo dado pelo grupo Os Comediantes no Rio, e pelo TBC em São Paulo, ainda nos 1940.

Já quase não havia mais a figura do ponto, que “soprava” aos atores suas falas. Agora, não só estes deveriam saber todo o espetáculo de cor (não só suas “deixas”), dominando uma compreensão mais ampla e profunda da dramaturgia de maior qualidade artística que se impunha (inclusive com novos autores nacionais despontando desde os anos 1920/30), como passariam a ter importâncias cênicas mais equivalentes, dado que a regência da obra – o espetáculo em si - pelo encenador pressupunha um protagonismo do texto e já não somente do “astro” ou “estrela” que, sozinho(a) justificaria a existência de toda uma companhia, não importando a relevância artística do que fosse levado à ribalta.⁶

Como um dos fundadores do histórico Grupo Oficina em 1958, Amir Haddad partiu de uma formação como espectador tributária dos valores elitistas representados pela encenação com sotaque europeu do TBC⁷ para, somente aos poucos, passando por um viés existencialista nas primeiras montagens do Oficina, chegar à compreensão, como ele afirma, da necessidade do questionamento da “tradicional herança” de uma geração imediatamente anterior à sua:

“[...] esse negócio de herança começa a ser questionado no momento em que você tem contato com outros canais do teatro. Você deixa de mitificar a figura do diretor ou do professor. Passa a ter contato com a realidade do ator, seu dia-a-dia. [...] **E isso mudou meu nível de questionamento, que antes era existencial. [...] Mas a hora que começou a se colocar essa visão que chamamos de política, começaram também a se consolidar coisas dentro de mim, a realidade.** Teatro deixa de ser essa coisa maravilhosa que o homem faz e passa a ser expressão do ser humano mesmo, não é uma coisa mitificada, eterna, entende? [...] já não era mais informação, era formação. Eu me achei com caminhos para descobrir em Belém [do Pará, onde morou de 1962 a 1965]. Houve uma diversificação pra mim dentro do teatro. O teatro pra mim já não era só esteticista, como no TBC, nem radical de esquerda, como no Arena. Mas era o

⁶ Alguns desses nomes que marcaram a época das grandes companhias profissionais são Leopoldo Fróes, Lucília Peres, Procópio Ferreira, Jaime Costa, Abigail Maia, Alda Garrido, Dulcina de Moraes, Odilon Azevedo, Dercy Gonçalves, dentre outros. (Ver: MAGALHÃES JR., 1966; e VIOTTI, 2001).

⁷ Sobre o TBC, ver: LICIA, 2007.

teatro. Eu tinha de optar entre essas duas coisas, e não tinha clareza dentro de mim. Essa clareza começa a pintar quando tive contato com a realidade. **Começo a pensar e não a repensar**, entende? (CRUZ; HADDAD; JUSI; RANGEL; RENATO; ZIEMBINSKI, 1982: 29-30. Negritos nossos).

Não se filiando à perspectiva do teatro elitista (ou antes buscando alternativas para desvencilhar-se dela), isto é, almejando fugir de um teatro feito por e para a burguesia – especialmente a paulistana, a começar pelo mecenas e criador do TBC, o industrial italiano Franco Zampari –, mas recusando também a radicalidade política do Teatro de Arena, que surgira por sua vez como resposta imediata ao esgotado sistema de produção do próprio TBC, restava aos novos diretores da época e, particularmente, para Haddad, descobrir um caminho pessoal que pudesse ser considerado como aquilo o que ele mesmo chama no excerto supracitado de “realidade”: não mistificadora ou mitificadora do fazer teatral, mas reveladora de sua essência.

Em parte estimulado a tal reflexão pelas próprias correntes renovadoras do teatro brasileiro, naquele momento fomentadas sobretudo em São Paulo (embora também no Rio de Janeiro), e também por acasos pessoais que o levaram a lecionar teatro em Belém do Pará, como mencionado na citação acima, mesmo sem ter um conhecimento teórico sistematizado, o diretor recém-saído do Grupo Oficina, e após algumas direções profissionais de sucesso como *freelancer* na capital paulista, vê-se diante da necessidade da construção de uma nova visão sobre o ofício recém-adotado, sobre o trabalho do ator e, conseqüentemente, sobre as novas funções que ele poderia/deveria assumir a partir do rompimento com a dita “herança”, segundo a qual um ator deve, em suas palavras, “render para mim”⁸, após uma eficiente marcação de palco e um bem decorado estudo de mesa do texto dramático.

Localizemos Amir Haddad, assim, no momento inicial de sua carreira em que os principais influxos de pensamento moderno e nacional começam a ser modulados artisticamente por acontecimentos sociais e pessoais bastante distantes da realidade cultural (embora cronologicamente relativamente próxima) de um Leopoldo Fróes ou de um Procópio Ferreira, propiciando ao novo artista uma forma diversa de abordar o fenômeno do espetáculo. Este se desdobrará, assim, num modelo distinto de direção, integrada por sua vez num pensamento estético mais amplo, inclusive levando em conta o fator comercial (dadas as alterações sociais, econômicas e políticas pelas quais o Brasil vinha passando desde a década de 1930 (crise de 1929, Revolução de 1930). Surge daí, portanto, uma compreensão particular de ator; e, sobretudo, a possibilidade de um desmonte da dramaturgia e do espaço cênico, recursos mais particularizantes das escolhas de Amir Haddad do que reveladores de uma tendência geral.

Passemos aos primeiros tempos em que o teatro se apresentou como alternativa profissional para o mineiro, quando este chega a São Paulo do interior paulista, cidade de Rancharia, onde foi criado, antes de retomarmos o primeiro grande ponto de virada de seu pensamento teatral, que é, parece-nos, a ida para Belém.

“Acho que o teatro pintou para mim devido ao próprio desenvolvimento do teatro em São Paulo, **uma cidade que**

⁸ Amir Haddad em entrevista para este ensaio, dia 06 de fevereiro de 2023, via Whatsapp.

crecia muito e comportava o crescimento do teatro, como o desenvolvimento da burguesia e o grande aumento do número de pessoas. O TBC começa a ter força, a discussão que o próprio Arena começa a despertar, tudo isso me faz despertar para essa atividade. Creio que se não acontecesse isso, eu jamais teria assumido esse lado meu. Se a questão tem alguma importância? Tem. Você pode se ligar ao teatro até por uma razão familiar. Porque tem pai, mãe, parente, quer dizer, as condições culturais dos fatos são importantes. Individuais também. Você pode se interessar por literatura, cinema ou teatro. **Teatro, naquele momento, era a arte que tinha maior projeção.**” (Depoimento de Amir Haddad para o SNT, 1977. In: CRUZ; HADDAD; JUSI; RANGEL; RENATO; ZIEMBINSKI, 1982: 11. Negritos nossos).

Em 1957, ano em que sai do colegial, cursado no Colégio Roosevelt, e entra para a emblemática Faculdade de Direito do Largo São Francisco da Universidade de São Paulo, Amir dirige teatro, amadoristicamente, pela primeira vez. Era *Cândida*, de Bernard Shaw. Amir desejou tornar-se ator, mas não apenas foi reprovado no exame de admissão à Escola de Arte Dramática (EAD) de Alfredo Mesquita naquele ano (a escola foi a expressão máxima da formação de ator a partir daquele período), como Renato Borghi lhe informou que não haveria papel para ele em *Cândida*, mas que poderia dirigir a montagem se quisesse, no auditório do Colégio São Bento, onde Borghi havia estudado e com cuja coordenação mantinha contato.

Amir aceitou a proposta de direção, apesar de almejar um papel no elenco. O resultado foi surpreendentemente bem-sucedido. Ele só contava com a herança tradicional que lhe chegava como espectador; e não tendo uma escola à qual filiar-se, coordenou uma montagem cuja movimentação cênica foi considerada significativamente original. Em entrevista para esse estudo, Haddad reafirma que a fisicalidade e o treinamento corporal são, ainda hoje, dos fundamentos mais importantes da sua linguagem cênica.⁹ Já o eram intuitivamente desde seu início. Como ele assume, nesse primeiro momento não havia “nenhuma visão crítica” a respeito de teatro; tampouco do que fizera em *Cândida*.

“Eu só me apaixonava pelo clima de teatro. Mas o Alfredo Mesquita¹⁰ [a EAD] era uma escola ligada ao TBC. Ligada ao padrão paulista de espetáculo profissional: Adolfo Celi, Gianni Ratto, aqueles diretores italianos [...]. A coisa forte que entrou, em termos de Brasil, foram as peças de Abílio Pereira de Almeida. [...] Eu via, de repente, São Paulo discutida no palco. [...] Além disso, falava mal de uma classe social a que não tínhamos acesso.” (Depoimento de Amir Haddad para o SNT, 1977. In: CRUZ; HADDAD; JUSI; RANGEL; RENATO; ZIEMBINSKI, 1982: 12-13).

A partir de referências a autores como a mencionada acima (mesmo levando em conta que Abílio Pereira de Almeida fosse uma exceção em termos de autor nacional na época,

⁹ Amir Haddad em entrevista para este ensaio, dia 06 de fevereiro de 2023, via Whatsapp.

¹⁰ Sobre a EAD e a importância capital de Alfredo Mesquita para a modernização do teatro brasileiro, ver: GÓES, 2007.

em meio a uma dramaturgia ainda predominantemente europeia, no contexto do TBC), além de outros nomes como Jorge de Andrade e Gianfrancesco Guarnieri, e de dramaturgos estrangeiros levados à ribalta da lendária rua Major Diogo, Amir Haddad pôde encontrar um caminho para sua primeira direção em *Cândida*. Mas não demorou, como dissemos, para que as primeiras reflexões acerca de alternativas para aquele teatro começassem a surgir, implicado que Haddad estava num contexto histórico e num ambiente cultural favorável à renovação e à transgressão.

O contato com José Celso, Renato Borghi e, dois anos depois, com Augusto Boal e o Teatro de Arena¹¹ (que já frequentava como espectador), colocou Amir em um caminho de busca por uma forma própria de direção (notadamente mais livre, característica própria de grupos amadores, em oposição ao excessivo profissionalismo “tebecista”, que enrigecia inevitavelmente o esquema de produção, a despeito de seu luxo e qualidade estética).

“Acho que «sujou» quando o Arena começa a discutir politicamente. Aí você começa a pensar. Acaba a idealização do teatro e começa o questionamento: tudo. A roupa, a cor, o texto, a dramaturgia, o espaço. O significado de tudo, as origens do teatro. Eu achava que o teatro nascia para a burguesia e eu queria chegar lá. Com o Arena essa discussão se coloca. Mesmo no Oficina havia essa contradição dentro da gente.” (Depoimento de Amir Haddad para o SNT, 1977. In: CRUZ; HADDAD; JUSI; RANGEL; RENATO; ZIEMBINSKI, 1982: 16).

A contradição a que Amir se refere, particularmente, prende-se à polarização interna do Oficina, ligado a identificações ambivalentes com a estética do TBC; quando muito, o grupo de Amir era mais existencialista e nacional que esta, mas não muito menos burguês que a companhia criada por Franco Zampari. Despir-se da ordem vigente, do conhecido, de uma estética ideologicamente absorvida e confortável de ser reproduzida, constituiu desafio e libertação imperativos para Haddad e toda sua geração a partir de determinado momento; e solicitou tempo e maturação - afetiva e intelectual.

Segundo Amir, tanto uma quanto outra puderam desenvolver-se graças ao convite que recebeu do casal de amigos e intelectuais Maria Sylvia¹² e Benedito Nunes, numa das emblemáticas edições do Festival Nacional de Estudante promovida por Paschoal Carlos Magno em Porto Alegre – anos depois de Amir já ter ganhado o prêmio de melhor diretor no mesmo festival, edição de 1959, em Santos, pela sua direção de *A incubadeira*, de José Celso Martinez Corrêa - primeira montagem profissional do Oficina, após o grupo ter estreado em 1958 amadoramente com o programa duplo – *A ponte*, de Carlos Queirós Telles, e *Vento forte para um papagaio subir*, de José Celso.¹³

No referido encontro de Porto Alegre, já em 1962, Maria Sylvia Nunes informaria ao amigo que a reitoria da Universidade do Pará ofereceria um curso livre de teatro, e convidou Haddad, já naquela altura fora do Oficina, a passar um ano na capital paraense lecionando – ou, mais precisamente, criando o referido curso.

¹¹ Sobre o Teatro de Arena, ver: MAGALDI, 1984: 37.

¹² Sobre Maria Sylvia Nunes, ver: SANJAD; SANJAD, 2021.

¹³ Embora tenha estreado amadoramente, *A incubadeira* ganhou caráter profissional após ser premiada em Santos e estrear no Teatro de Arena logo em seguida.

Amir se havia incompatibilizado com o Oficina. Dirigira espetáculos de sucesso em São Paulo no início dos anos 1960, sendo aclamado desde então pela imprensa como um dos renovadores da encenação brasileira, integrante do primeiro time de diretores realmente nacionais que surgiam para a cena no fim dos anos 1950 (nos anos 1970, o próprio Procópio Ferreira, cioso do antigo modelo de produção teatral daria o braço a torcer, reconhecendo em Amir um dos notáveis de sua geração).

Porém a rivalidade velada com José Celso Martinez Corrêa, o caráter individual de suas direções – sendo ele um homem propenso a integrar coletivos – e, sobretudo, a consciência de que a importância de seu nome crescia sem que seu conhecimento intelectual, teórico e prático sobre teatro acompanhasse o percurso na mesma proporção; todos estes elementos fizeram com que Amir se sentisse incomodado. Ou, em suas palavras, não totalmente “encontrado”. “Não tinha nada a perder”, portanto¹⁴. Aceitou imediatamente o convite de Maria Sylvia. E a ida para Belém em 1962 terá determinado a primeira grande transformação na trajetória do jovem encenador rumo ao artista em que se tornaria não muitos anos depois.

Foi, segundo ele, do impacto cultural, do atrito interno que os contrastes sociais produziram em si, e do desafio de *se* formar ao mesmo tempo em que formava seus alunos – inclusive numa proposição muito própria de pedagogia teatral que desenvolveria por toda a vida -; foi assim que Amir viu-se obrigado a criar um teatro adequado às condições sociológicas, econômicas, culturais e intelectuais de um grupo de alunos pertencentes a um Brasil subdesenvolvido e provinciano que ele só conhecia, quando muito, literariamente. E que em nada poderia ecoar os valores determinados por estéticas como a do TBC, por exemplo, o qual não era o “teatro brasileiro” como um todo, “conforme eu imaginava”. A partir desses primeiros questionamentos, descobertas e contradições, dos quais se conscientiza, é que Amir afirma ter se reinventado:

“«Que estou fazendo em Belém do Pará? Eu vim aqui para ensinar como se faz teatro do TBC? É uma loucura» E me perguntava: **«Há condições sociológicas para o teatro aqui?»** **Aí comecei a discutir o problema do ator, o compromisso de cada um com o teatro, e deixou de existir apenas o diretor. Aí começa a entrar o problema da linguagem, tipo de repertório. Aí sim começa a pintar na minha cabeça uma preocupação com a expressão**, com o quê exprimir. [...] Criou-se um interesse novo, rico, dentro de mim. Verdadeiro. Foi meu caminho mais rico, não das direções profissionais, mas das escolas de teatro. E a partir daí nunca mais deixei de transar com escolas de teatro.” (Depoimento de Amir Haddad para o SNT, 1977. In: CRUZ; HADDAD; JUSI; RANGEL; RENATO; ZIEMBINSKI, 1982: 27. Negrito nosso).

Se por um lado Amir nunca deixou de lembrar que o Oficina nasceu da ajuda financeira de conhecidos da burguesia paulista – que possivelmente não teriam patrocinado o grupo se seus integrantes não fossem oriundos de instituições igualmente elitistas como o Colégio São Bento e a Faculdade de Direito do Largo São Francisco¹⁵ -, por outro, a

¹⁴ Amir Haddad em entrevista para este ensaio, dia 06 de fevereiro de 2023, via Whatsapp.

¹⁵ “Talvez, se fizéssemos teatro no Ipiranga, na Mooca, eles não saberiam da gente. Saímos do Colégio São Bento [entretanto], da Faculdade de Direito [da USP], entende? Desse nível de classe social. Então,

escolha de Amir por sua permanência na capital paraense, após o sucesso do primeiro ano de curso, deu-se graças à percepção da riqueza que aquele universo pouco ou nada burguês traria de possibilidades a partir de uma noção ideológica que começou a se delinear de modo mais concreto e consequente.

Manifestações culturais como o Círio de Nazaré, cujo viés profano encontrava-se em esquecimento (e que Amir ajudou a retomar em cortejos por toda a capital paraense que até hoje perduram) e inúmeras tradições populares, musicais, gastronômicas etc. trouxeram a Amir uma realidade com a qual teve de se relacionar para dirigir espetáculos que em breve estreariam em âmbito amador na universidade de lá, com autores como Edward Albee, Tchekhov, Shakespeare ou Martins Pena, mas de modo coerente com as possibilidades de recepção local.

Com os resultados positivos do curso de interpretação, o reitor da Universidade Federal do Pará resolveu incorporá-lo à instituição como curso superior regular, ampliando as proposições de Haddad, que convidou então colegas de São Paulo para lecionar disciplinas de corpo e voz junto a si nesta nova etapa de sua vida que durará até fins de 1965, marcando a história da universidade e, claro, a de Amir, que aceitou prontamente sua efetivação como professor universitário.

Décadas depois, em 1999, no diálogo com Aderbal Freire-Filho mediado por Paul Heritage, Amir referiu-se a um período posterior ao de Belém, mas utilizou proposições narrativas sobre suas descobertas ulteriores que se prestam à perfeição ao processo que se iniciara com força e de modo bastante evidente por parte do jovem professor na Universidade Federal do Pará.

“[Comecei a perceber que] eu tinha que mexer na produção dos afetos e que **ideologicamente eu sentia as coisas de acordo com o mundo onde eu vivia e que eu refletia esse meu afeto carregado de ideologia na minha forma de trabalho dentro do coletivo**. Passei a ver que apesar de ter um discurso muitas vezes libertário, eu tinha o discurso ideológico de dominação sobre aquele coletivo de trabalho. Eu percebia que a minha palavra era definitiva, era a última, e que os atores perdiam muito da sua capacidade de ação, de predisposição para ouvir o meu discurso. Comecei a ficar muito incomodado com o meu discurso, a questionar o poder. Eu quero deixar claro que essas questões começaram a ficar muito claras na minha cabeça e inevitáveis durante o período da ditadura brasileira. [...] eu [fui] a luz no fim do túnel para mim mesmo.” (DELGADO; HERITAGE, 1999: 131. Negrito nosso).

Espécie de embrião de todos os preceitos que Amir viria a ampliar, aprofundar, complexificar ou questionar, o período paraense em que lecionou e, como consequência da atividade como docente, também dirigiu e atuou como ator em diversos espetáculos amadores de seus alunos, foi e segue sendo fonte inesgotável, como ele próprio reconhece.

tínhamos logo o apoio dessa burguesia para nós [para a formação do Oficina ainda em sua fase amadora, em 1958].” (Depoimento de Amir Haddad para o SNT, 1977. In: CRUZ; HADDAD; JUSI; RANGEL; RENATO; ZIEMBINSKI, 1982: 16).

Embora se lembre pouco, nos dias de hoje, dos detalhes de convívio cotidiano com colegas e alunos, e afirmando ainda que fiou-se parcamente em leituras, baseando-se antes em sua intuição e pulsão de execução prática, para somente depois “entender o que estava sendo feito”, em teoria, e a quais autores poderia estar ou não filiado, Amir garante, contudo, que o acaso de sua ida para Belém definiu todos os seus caminhos. Entretanto, ainda segundo ele próprio, em entrevista de 06 de fevereiro de 2023, leu alguns autores como Strasberg, Stanislávski e Brecht, o que aponta para uma relação com a teoria maior do que aquela que, noutros depoimentos, o diretor faz crer que teve.

A importância de suas leituras se evidencia ainda no levantamento que o autor deste ensaio pôde realizar no próprio escritório de Haddad, em sua casa no Rio de Janeiro, no qual localizei, dentre outras, obras editadas naqueles anos 1960 – algumas em estado bastante precário -, e que apontam para um movimento ativo do diretor rumo à sua formação por meio da leitura ou ao menos da consulta de títulos como: *A preparação do ator* ou *Mi vida en el arte*, de Stanislávski¹⁶; *The Actors Studio*, de Garfield; *Directing the play*, de Toby Colen e Helen Frish; *Diccionario del teatro*, vols. I e II, de Patrice Pavis; *The entertainer*, de John Osborne; *O palco vazio*, de Peter Brook; textos sobre o teatro épico, além de algumas biografias (de Leopoldo Fróes e Ziembinski, por exemplo) e, claro, peças teatrais: notadamente as coleções de Bertolt Brecht e William Shakespeare. Isto para não mencionar edições mais recentes, certamente posteriores ao período paraense, e outras ainda bastante contemporâneas à escrita deste artigo, autografadas por amigos e conhecidos, dentre os livros que restaram em seu acervo, após uma maciça doação feita nos últimos anos pelo próprio Amir da maior parte do que acumulou por toda a vida.

Afinal, mesmo um diretor altamente intuitivo, dificilmente teria atingido o brilhantismo e a excelência artística que Haddad alcançou se não tivesse havido, ainda que de modo não sistemático e autodidata, um processo de apreensão teórica intenso e paralelo ao seu exercício prático como professor e encenador.

Ainda assim, questionado a esse respeito novamente, Amir reitera ter lido tudo de modo fragmentário e a título de consulta, buscando antes testar suas ideias e intuições na prática, para depois identificá-las ou não em trabalhos de outros diretores e/ou teóricos. Jamais, entretanto, segundo depoimento de 15 de junho de 2023, ensinou “as ideias de Stanislávski ou de Brecht” a seus alunos. Quando muito, relacionava sua prática pedagógica a alguns excertos que lhe fossem parecendo de utilidade para a confirmação ou não da adequabilidade de um caminho proposto.

Eu li muito pouca teoria de teatro. Muito pouca. Sou quase exclusivamente autodidata. Obviamente, li as ideias do Brecht sobre o teatro épico. E um livro do Peter Brook – talvez esse seja dos únicos que li por inteiro -, que não é doutrinário, não tenta impor nada a ninguém, um livro curtinho, *O palco vazio*. Mas nunca li o Stanislávski por inteiro, por exemplo. Tenho informações, dei umas folheadas, consultadas. Mas não sou um leitor da teoria teatral. Minha prática sempre foi muito intuitiva.

¹⁶ Amir afirma em entrevista de 15 de junho de 2023, nunca ter lido Stanislávski, por exemplo, na íntegra, mas antes folheando, consultando, se informando, mas legando menos importância à teoria teatral do que à sua prática.

Acontecia de eu ler Brecht e me dar conta de que algo dito por ele correspondia ao que eu estava fazendo com meus alunos ou atores. Mas nunca apliquei teoria apreendida antes. A prática teórica é muito ruim. A teoria é que tem que ser prática. Por isso não preciso do Stanislávski. Nunca quis ensinar Stanislávski aos meus atores. Quis ensinar teatro. E não preciso ensinar Stanislávski para ensinar teatro. Eu sei intuitivamente o que é bom teatro, então íamos tateando e eu ia vendo o que me agradava. Se concordasse com a teoria do Brecht ou de qualquer outro, isso era apenas uma informação, mas que não determinava de cima pra baixo, de fora pra dentro o nosso trabalho. Apenas, quando muito, dialogava com ele.¹⁷

Não desmentindo a metodologia de leitura descrita pelo diretor, bem como seu pensamento sobre a necessidade de a teoria ser prática e não a prática ser teórica, o ator e músico Ricardo Pavão, importante colaborador de Amir desde 1974, afirma categoricamente: “Ele é um intelectual. Leu muito a vida toda.”

Foi, em todo caso, em Belém do Pará que as fundações do pensamento estético de Amir Haddad foram construídas (ou pelo menos iniciadas), resultando nas questões primordiais de seus procedimentos de trabalho com o ator, como a da cidadania; da formação crítica; do desmonte dos afetos construídos ideologicamente; da presença em cena que faz do verbo *estar*, para Amir, o mais importante do Teatro; da libertação dos níveis de autoritarismo a que somos consciente ou inconscientemente submetidos; da carnavalização do teatro; das bases religiosas e esportivas, enquanto liturgia e jogo, que o teatro contém em si; da proposição de um teatro anti-burguês que atenua ou desfaz as distinções de classe do público; das experiências de linguagem que ressignificam a mensagem, sendo uma espécie de sinônimo da outra; da arte pública e do teatro de rua, em retomada da experiência grega e do caráter igualmente público do teatro elizabetano, do Século de Ouro espanhol, do Renascimento italiano etc; de Brecht como fundador de uma proposição incontornável de teatro anti-aristotélico, dentre tantos outros pilares que compõem o vasto e rico conjunto instrumental de Amir. Todo esse repertório de que Haddad até hoje lança mão e que constitui o arcabouço de seu trabalho e seu contributo para com as artes cênicas modernas do Brasil, formou significativamente seu longo e ainda vivo percurso de aperfeiçoamento durante os anos de Belém.

Foi ainda no período paraense que Amir recebeu uma bolsa de estudos para um estágio de alguns meses nas principais escolas de teatro dos Estados Unidos. A partir de então, estudou, sistematizou e ampliou horizontes ainda mais, convivendo com figuras importantes do teatro mundial, como o polonês Konrad Swinarski¹⁸ (com quem dividiu apartamento em Nova Iorque), e alguns artistas do Actor’s Studio¹⁹. Amir Haddad passa então a repensar não apenas a figura do diretor mas também um novo conceito de ator. É difícil reconstituir os caminhos dessa elaboração, tendo em vista a ausência de documentos realmente esclarecedores deste processo, assim como a natureza genérica das

¹⁷ Entrevista com Amir Haddad de 15/06/2023 por Whatsapp, feita pelo autor desta artigo.

¹⁸ “Nascido em 1929, Swinarski foi diretor de teatro, televisão, ópera e cinema. Ele também foi cenógrafo e um dos mais destacados artistas teatrais poloneses do século XX. Ele morreu em um acidente de avião em 1975.” (In: <https://culture.pl/en/artist/konrad-swinarski>, acesso em 14/02/2023. Tradução livre do autor deste ensaio).

¹⁹ Amir Haddad em entrevista para este ensaio, dia 06 de fevereiro de 2023, via Whatsapp.

tentativas de esclarecimento por parte do próprio diretor, dado, naturalmente, o longo tempo decorrido desde então – mais de 50 anos. Tudo aponta, contudo, para uma grande riqueza da formação proporcionada pela experiência da bolsa, o que não poderia ser diferente, levada em conta a qualidade das instituições às quais Amir teve acesso.

Já sobre as escolas brasileiras, ele oferece uma visão mais precisa:

[...] Nenhuma escola tinha um conceito de ator na cabeça. Ensinavam as pessoas a representarem mas não tinham um conceito de ator. O que é um ator? Que função é essa? O que significa ser ator? [...] A questão do espetáculo ficou muito maior do que simplesmente uma questão estética de como essa peça vai ser, de como esse ator vai representar, e passou mesmo a ser uma discussão profunda, política e ideológica dentro de mim. O diretor deixou de ter essa função, de ser o sopro divino sobre o ator, para que o ator inspirado por ele criasse, e **passou a ser um facilitador do trabalho do ator, um demonstrador das estruturas ideológicas que impedem o pleno funcionamento criativo de cada um de nós cidadãos.**” (DELGADO; HERITAGE, 1999: 132-133. Negrito nosso).

Quando Amir fala em facilitar uma evidenciação das estruturas ideológicas, está referindo-se precisamente ao “lugar” em que o diretor e o pedagogo encontram-se numa zona híbrida dentro de si, em que a tarefa de instigar o ator, na busca de provocar reflexões próprias acerca de como teatro e ideologia se comunicam ocorre de forma ativa mas não vertical no sentido da imposição hierárquica, segundo seus preceitos ideais, ainda que nem sempre concretizados plenamente em sua *práxis*.

Assim, o salto cronológico que daremos a seguir em hipótese alguma pretende menosprezar a importância de todas as produções cênicas dirigidas por Haddad neste intervalo, tampouco subestimamos os acontecimentos políticos, sociais e biográficos que fomentaram a sequência de seu aprofundamento numa linguagem francamente experimental, calcada menos no produto que no processo, e tendo em vista diversas características sobrenadantes, como a brasilidade, o colorido, o frenesi da movimentação e a busca por um caminho que privilegie, para o ator, a essência do que Amir chama de “Verdade”. Esta seria para ele o elemento principal de toda sua carreira, por mais distintas que suas direções sejam entre si. E aqui acrescento o elemento anti-ilusionista/naturalista, com o qual quase sempre Amir evita colidir.

De um Bernard Shaw talvez existencialista (já que poucos dados restam sobre a montagem de *Cândida*) aos componentes mais genuínos de uma identidade nacional, chamados em causa mesmo nas encenações de autores estrangeiros, o processo gradativo de abertura do teatro de Amir Haddad assumiria o risco de ser tomado como carnavalização esvaziadora de uma discussão política vigente naquele contexto histórico de repressão, não fossem precisamente o caráter libertário, ideológico, antiautoritário do carnaval enquanto símbolo e os elementos a serem acionados pelo jogo cênico que foi por ele desenvolvido no sentido de usar a linguagem do carnaval justamente no sentido mais profundo e consequente que este pudesse ter.

Cumpramos, ainda, que a volta definitiva de Belém do Pará a São Paulo, em 1965, tinha passagem aérea com escala no Rio de Janeiro. Ao saber disso, o amigo e ator

Sérgio Mamberti, então residente no Rio, convida Amir a quebrar a viagem e ficar um final de semana em seu apartamento de Copacabana antes de retornar ao quarto paulistano no bairro da Liberdade que Amir ainda não havia desalugado. Amir aceita. E ao saber da presença do diretor no Rio, a atriz e produtora Maria Pompeu visita-o na casa de Mamberti e convida-o a assumir a direção de um musical. Era *Receita de Vinícius*, colagem de textos e canções do diplomata, poeta e compositor Vinícius de Moraes cuja estreia ocorreu em 1966, e que acabou por estender o final de semana de Amir Haddad por mais de cinco décadas.

Daí em diante, não apenas Amir tornou-se carioca, como radicalizou rapidamente os preceitos trazidos na bagagem ainda em forma embrionária. Espetáculos experimentais que marcaram época com suas lógicas de coletivo como *O coronel de Macambira; A construção* (considerada pelo crítico Yan Michalski como uma das 10 melhores encenações brasileiras da década de 1960, o que não é pouco); *Agamêmnon; Depois do corpo*; ou mesmo de montagens empresariais mais tradicionais²⁰ de que Haddad nem sempre pôde prescindir para compor o orçamento de sua subsistência, garantida sobretudo pelas escolas de teatro em que passou a lecionar no Rio desde que chegou²¹; tais espetáculos fomentaram um período de consolidação do nome de Amir no cenário teatral carioca e nacional, com direito a prêmios, viagens e bajulação da classe, do público e da crítica (mesmo quando estes nem sempre concordassem com suas escolhas, como o amigo Yan Michalski nem sempre concordou).

Apesar da reputação que suas encenações lhe granjeavam, Amir afirma que encontrava-se em crise por não as sentir como suficientes para o que ansiava por realizar.

Os anos de 1966 a 1974, portanto, este artigo definirá como um período inicial do diretor no Rio de Janeiro em que, estruturalmente, Amir se subdividiu em três frentes principais de ação: o professor (Escola Martins Pena e Conservatório Nacional de Teatro), o diretor de coletivos (TUCA carioca e A Comunidade, no MAM), e o diretor profissional (Teatro Senac, Teatro Teresa Raquel etc.) – frentes que de modo geral pautam sua carreira até hoje. E eis nosso salto temporal efetuado, por razões metodológicas.

Em 1974, angustiado pela falta de perspectivas, pelo acirramento da repressão da ditadura militar (desde o AI-5) e por sua demissão do Conservatório Nacional, onde lecionava libertariamente demais para certos padrões, Haddad desestabiliza-se emocional e profissionalmente. E vê na retomada de fragmentos de textos dirigidos por ele desde 1968 até então, uma forma de, ao revisitar-se, encontrar em si a possibilidade de um caminho realmente novo e coerente com seu percurso.²²

É então que nasce o espetáculo *Somma ou Os melhores anos de nossas vidas*, estreado em 15 de maio de 1974 no Teatro João Caetano e que, como o meu artigo²³ procura analisar mais a fundo, não só radicaliza de modo surpreendente as tentativas anteriores que Amir faz para subverter a relação palco-plateia, como também implode de vez o

²⁰ *Fim de jogo*, de Samuel Beckett (1970); *O marido vai à caça*, de Georges Feydeau (1971-72); *Tango*, de Sławomir Mrozek (1972); *Festa de aniversário*, de Harold Pinter (1973), dentre tantas outras.

²¹ Espetáculos empresariais estes a que Haddad nunca deixou de conduzir de um modo mais ou menos experimental, na busca de uma linguagem que pressupunha a criatividade, o processo, o excesso e, claro, o erro.

²² Amir Haddad em entrevista para este ensaio, dia 06 de fevereiro de 2023, via Whatsapp.

²³ Ver: BECHARA, Thiago Sogayar. *Amir Haddad e a linguagem censurada de SOMMA (1974)*, Revue Passages de Paris, nº 22/23 (2021-2022), p. 03-34.

conceito de dramaturgia tradicional utilizado por ele até então. Parte, com os excertos de tantas peças teatrais, para uma proposição de obra aberta, sendo *Somma* a cada dia literalmente um espetáculo diferente, dada a forma intuitiva com que qualquer ator, a qualquer momento, poderia decidir interpretar qualquer personagem de qualquer texto – dando inclusive aos integrantes do público (que ficava sobre o palco misturado ao elenco) a primazia de ler alguma cena também, já que os textos eram espalhados pelo chão, disponíveis ao alcance de todos.²⁴

É evidente que havia na escolha do repertório-base – que podia ou não ser todo usado a cada apresentação - menções veladas ao momento de repressão política vivido no Brasil. Mas o conteúdo da mensagem, mais ou menos explícito, era simples de ser censurado pelo regime, como o foi em algumas ocasiões. Já a fluidez da linguagem proposta, entretanto, e a conseqüente impossibilidade de a censura, mesmo frequentando o João Caetano em todas as sessões, ter qualquer nível de controle sobre a obra, já que a cada dia ela era outra, este sim foi o real motivo que gerou a suspensão do espetáculo por parte da ditadura pouco mais de um mês após o início das apresentações.

Desta experiência estética seguida de uma suspensão – a única proibição levada a cabo que a ditadura impôs à carreira de Amir²⁵ – e de um período atordado de buscas vacilantes e tentativas infrutíferas de montagens amadoras ou profissionais, foi que nasceu o Grupo de Niterói (1974-1978), composto por ex-alunos e ex-atores de *Somma* - essencialmente um grupo de estudos e pesquisas teatrais, isento portanto do pressuposto de apresentar-se publicamente, o que, só muito mais tarde faria.

É da fusão entre os remanescentes do Grupo de Niterói com os remanescentes de um curso de teatro que Amir ministrou no Teatro dos Quatro em 1978-79, que nasceu, entre fevereiro e março de 1980 o ainda existente Grupo Tá na Rua – não apenas a fase mais avançada do pensamento de Amir Haddad, como ele afirma²⁶ mas, depois do Oficina (de 1958), o mais longo e radical coletivo por ele criado e coordenado, hoje Patrimônio Imaterial do Estado do Rio de Janeiro.

Objetivamente falando, portanto, é de *Somma*, do Grupo de Niterói e, anos depois, do próprio Tá na Rua (1980), que nascem os princípios mais consistentes e ainda vigentes do trabalho, sempre em mutação, do encenador mineiro. Serão alguns destes fundamentos que procuraremos evidenciar a partir de agora.

III. “MAS NÃO ESPEREM UM MÉTODO”: FUNDAMENTOS

“Não esperem um método Amir Haddad de teatro. É justamente o contrário disso! Não há método. O que há é liberdade. Liberdade e bom senso! Nem Bertolt Brecht, nem Peter Brook, nem mesmo Constantin Stanislávski escreveram métodos ou regras para «treinar» atores. Mas pensaram o teatro profundamente e modificaram sua prática ao longo do século passado. É disso que se trata.” (HADDAD; GASPARANI; MENDES, 2022: 79).

²⁴ Sobre *Somma*, ver ainda: REBELLO, 2005.

²⁵ Em 1969, o espetáculo *A construção*, apresentado no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro pelo grupo A Comunidade, liderado por Amir Haddad e Paulo Afonso Grisolli, sofreu dificuldades de aprovação junto à censura, que chegou a proibir a estreia. Entretanto, após negociações do elenco, com destaque para o papel que exerceram a atriz Jacqueline Laurence e o cenógrafo Joel de Carvalho, junto aos militares, o trabalho conseguiu ser apresentado, diferentemente de *Somma*, que estreou e foi suspensa posteriormente.

²⁶ Amir Haddad em entrevista para este ensaio, dia 06 de fevereiro de 2023, via Whatsapp.

“O teatro é filho da história, não da ideologia.”
(Amir Haddad).

É a partir da premissa de que “Meu teatro não tem nada a ver com repetição, com ensaio, com decorar texto” (HADDAD; GASPARANI; MENDES, 2022: 79), que Amir proclama frequentemente, de modo impactante – o que não chega a se tornar polêmica, como se verá – que “odeia quem faz teatro”. Está implícita na afirmação do diretor a distinção entre quem faz o que ele define como “teatro vivo” e quem, ao contrário, entende o palco como a “repetição exaustiva que levou os franceses a chamarem ensaio de *répétition*”, o que, segundo Haddad, torna o exercício do ofício numa “prisão estéril, necrosada” – o contrário daquilo em que ele afirma crer:

“Meu teatro é um jogo em que há muita liberdade controlada por pouquíssimas regras, como no futebol. Essas regras os nossos atores descobrem quando estão no jogo. Meus atores conhecem suas posições dentro do campo, conhecem o espaço no jogo, sabem se locomover no espaço, e trabalham com os princípios fundamentais do futebol: quem pede recebe e quem se desloca tem a preferência. [...] **Outra fonte importante do meu trabalho é a cultura religiosa do povo brasileiro.** Notem que não falo de religião, mas de cultura religiosa. Principalmente a de origem africana. As religiões monoteístas me deixam angustiado [...]. **O carnaval, a festa do Momo, é outra manifestação popular a partir da qual meu trabalho se desenvolve.** [...] **Então meu trabalho é resultado da liberdade do carnaval, a agonia do futebol e a inspiração de uma gira de candomblé.** O carnaval é uma forma espetacular, popular; o futebol é um espetáculo popular dos mais glorificados para além do jogo; os rituais religiosos também são espetaculares, as grandes procissões, as missas solenes... e o teatro tem muito a ver com tudo isso!” (HADDAD; GASPARANI; MENDES, 2022: 85-86. Negritos nossos).

A partir, portanto, deste tripé futebol-religião-carnaval estrutura-se, como síntese de um percurso de décadas, os pilares de linguagem do espetáculo haddadiano. Cada um dos três elementos renderia um ensaio, se analisado isoladamente ou em relação com os outros dois. Tratam-se de metáforas que Amir reconhece no cunho nacional do seu trabalho (mesmo na direção de obras estrangeiras). Outros fundamentos, ainda, sempre de natureza processual e ideológica, regulam a relação com seu teatro que é jogo, ritual e liberação dos afetos, a um só tempo.

Ao investir energias na compreensão ideológica do conteúdo dramaturgico ou da temática proposta pelo roteiro do espetáculo, o processo haddadiano mantém-se fiel ao texto apropriando-se de sua essência, e liberta-se das suas imposições que podem eventualmente limitar o trabalho do ator, tratado aqui como jogador e, portanto, treinado para o exercício do improvisado a partir das “poucas regras” que regem o procedimento teatral.

O sentido ritual e carnavalesco, longe de evocar um estímulo “populista” e/ou opioide, pretende, por meio da dialética entre seus elementos, revelar o caráter popular da cultura brasileira que eles contêm, valorizando os elementos espontâneos e públicos de manifestações que, acima de qualquer coisa, tiveram em suas origens ambas as características como base.

Assim, a conjugação do improvisado do jogo cênico com o colorido libertário do carnaval e a pluralidade de crenças que o sincretismo religioso brasileiro possui resulta, no espetáculo de Haddad pós-fundação do Tá na Rua sobretudo, numa expressão colorida, alegre, litúrgica, celebrativa, sem negligenciar o olhar crítico bem como os recursos de linguagem capazes de salientar dialeticamente o quão autoritária pode ser uma sociedade em que a profusão “livre” do carnaval é símbolo e tradição. Do mesmo modo, o quão repressora e moralista pode ser uma cultura em que a pluralidade religiosa se faz presente de modo muitas vezes estruturador de um pensamento social.

Assim é o modo como Haddad se vale dos elementos que muitas vezes são usados como “anestésiantes” de sua cultura precisamente nos fazer sentir; para expressarem o modo como as ideologias dominantes se valem deles para preservar valores reacionários, conservadores e evidentemente elitistas. Neste sentido, talvez uma das funções sociais mais analisadas por estes verdadeiros estudos humanos (que acabam sendo os espetáculos de Haddad com seu grupo) seja, exatamente, a dimensão da *cidadania* que se problematiza por uma lógica de contrários, muitas vezes afirmando-se o oposto do que se acredita, para resultar numa revelação irônica, dialética e humorada, capaz de suscitar reflexão e revelação de camadas de sentido por trás de um pensamento. Seja nos ensaios, seja nas próprias apresentações.

Partindo dessas premissas, “todo ator em cena tem de dar testemunho”, segundo a compreensão de Haddad, para quem seria “esquizofrênica” a identificação total do ator com o personagem. Amir filia-se declaradamente a Brecht e menos, muito menos, a Stanislávski. E, neste caso, o testemunho a que o encenador se refere é, claro, de natureza social e política, mas sem ser panfletário ou partidário. O intérprete precisa, para Amir, saber-se a si e ao mundo em que vive, para dar à palavra *interpretação* o seu sentido real e essencial. Isto é, o ator “mostra” como ele próprio vê o mundo, e como agiria se estivesse na pele e na circunstância daquela determinada personagem. “Meu ator não incorpora, ele excorpara”, repete sempre o diretor.

Neste sentido, a encenação de Amir é indissociável do processo pedagógico e formacional que o artista adquiriu como procedimento básico desde os anos paraenses (1962-1965). A vertente pedagógica da ação artística do diretor é não apenas um ofício destacado do de encenador, mas a reflexão de um pressuposto ético que ele coloca a si e ao outro, diante do desafio de buscar a análise de um texto, roteiro ou tema, antes de transformá-lo em espetáculo. O professor-Amir *está* no diretor profundamente visível, provavelmente até como pressuposto.²⁷ E não à toa muitas de suas encenações têm início em oficinas e cursos ao longo de suas mais de seis décadas de trabalho. Ambas as dimensões em Amir são interdependentes e, em última análise, uma coisa só.

Dentre os preceitos trabalhados por Haddad junto a seus atores-alunos-discípulos, a “derrubada da vaidade” é um dos importantes pontos em que insiste. “É difícil porque

²⁷ Segundo Haddad em entrevista para este ensaio, dia 06 de fevereiro de 2023, via Whatsapp, “o que eu sou, na realidade, é professor. Essa é a essência do meu trabalho, o local onde me realizo e realimento.”

ataca todos os conteúdos e valores ideológicos que construíram seu afeto. [...] Nós não somos educados para sermos melhores cidadãos. Nós somos educados para servirmos à sociedade em que vivemos.” (HADDAD; GASPARANI; MENDES, 2022: 80).

Artisticamente, Amir afirma que tal postura crítica resulta numa tipologia de compreensão mais consciente da função política do ofício do ator, o que se reflete numa outra qualidade humana sobre o palco. Para Amir Haddad, como mencionamos, “ator tem que dar testemunho”. E a qualidade da atuação, segundo o teatrólogo, bem como as implicações éticas e afetivas do espetáculo, dependem da qualidade da reflexão que gera o testemunho.

A construção de afetos é, assim, permeada pela imposição de valores ideológicos, sem que se perceba. E a vaidade, como princípio de individualismo, não apenas se oporia ao caráter social, coletivo e cidadão do próprio teatro, como obstruiria canais de afetos necessários para que o ator veja melhor – a si, ao outro, ao mundo. Nada mais distante que a geração de atores-empresários dos anos 1920.

“Não há como formar *indivíduos* para uma manifestação que é *coletiva*. [...] Eu não tenho ensaio individual. Meus ensaios são sempre coletivos e abertos.” (HADDAD; GASPARANI; MENDES, 2022: 83 e 85).

“Não posso imaginar um ator que não tem a menor noção do mundo em que ele vive. O ator deve conhecer a sua realidade social, conhecer as pressões a que está submetido, entender qual o teatro que ele vem recebendo como herança e ter uma visão abrangente de si mesmo e do mundo à sua volta. **Você romper com os padrões de consumo que nos são impostos é uma atitude política.**” (HADDAD; GASPARANI; MENDES, 2022: 82. Negrito nosso).

Na medida em que Haddad menciona no excerto acima, de modo relacionado, as ideias de “padrões de consumo”, “imposição” e “atitude política”, problematiza a predominância de uma ética da concentração de poder – tendo ele próprio assumido em diversas ocasiões ter sido um diretor autoritário e centralizador, por insegurança, personalidade ou herança orgânica. Contudo, é o mesmo diretor quem reconhece:

“Embora, naturalmente, eu tenha um poder, mas o meu poder quem me garante é o meu saber. E isso não significa que eu exclua outros saberes, de qualquer pessoa. Existe uma hierarquia de saber: se você sabe menos, vai ter menos discurso do que aquele que sabe mais.” (HADDAD; GASPARANI; MENDES, 2022: 83).

Mesmo assim, Haddad afirma a possibilidade de um tipo de verticalidade de todos, advindo de uma primeira etapa de horizontalidade na relação entre o líder do coletivo e seus atores.

“Quando eu comecei a mexer com essa questão da verticalidade ao propor ao ator uma horizontalidade, eu comecei a perceber a

contradição que havia no meu discurso: eu verticalmente propunha horizontalidade para o ator. Não, isso não é possível! Que deus eu sou? Porque eu proponho aos atores isso e, no mínimo, eu tenho que descer da minha postura de criador do espetáculo, desse que dá o sopro de vida, e tenho que tentar descobrir qual é a horizontalidade possível na minha relação com o ator. Eu não acreditava que um processo de verticalidade pudesse provocar um espetáculo de horizontalidade, então eu tive que começar a mexer principalmente na minha relação com o ator e foi daí que as mudanças todas começaram a vir. Sempre me preocupei muito com as estruturas de poder que se produzem dentro de um elenco, dentro de um coletivo de teatro. Além do espetáculo, eu sempre me preocupei demais com a forma de produção do espetáculo, então houve um momento para mim em que o meu resultado já não me interessava e fui abandonando a ideia de autoria totalmente. É como se eu estivesse tendo uma grande náusea com a minha assinatura.”²⁸ (DELGADO; HERITAGE, 1999: 130).

De sua autoanálise e conseqüente busca pela libertação do jugo ideológico dos valores autoritários de uma classe social por meio do rompimento com “padrões de consumo”, eclode no teatro de Haddad a premência de uma arte pública que, no gesto de retomada de sua ancestralidade (em última análise grega), recoloca o teatro como arte “filha da história, não da ideologia”²⁹, o que não significa que lhe seja simples, até hoje, obter o resultado de horizontalização pretendido entre si e seus atores, sendo este, antes, um ideal perseguido e de obtenção nunca totalmente garantida, dada a essência centralizadora do papel em si do diretor e toda a vaidade intrínseca à atividade de quem, naturalmente, lidera.

Sobre sua célebre frase acima mencionada, em torno da filiação do teatro estar ligada à História e não à ideologia, devemos ainda discutir o fato de que é, entretanto, de uma implicação ideológica que o diretor parte quando retoma o caráter público que se encontrava no teatro grego, elizabetano, renascentista e em tantos outros.

Tal ponderação não pretende deslegitimar o que o diretor quer afirmar com tal sentença – o desvinculamento da arte teatral da ideologia, e sim sua relação com a expressão de uma historicidade que aceita as mais diversas ideologias – mas antes destrinça-la esclarecendo aspectos que possam nela se achar dúbios. De bom grado, diríamos que Haddad, com tal assertiva, afirma que o teatro não se pode condicionar pela ideologia, mas sim que existem potencialmente tantos “teatros” quantas ideologias o Homem puder criar. Daí a noção de que existe uma transversalidade do teatro por todas as épocas da humanidade, sem restringir-se à expressão de uma classe social. Questionado sobre esta minha interpretação de sua frase, Amir Haddad respondeu categórico: “Você definiu perfeitamente”.

²⁸ “O que aconteceu, que é maravilhoso, é que, à medida que eu fui me despreocupando de ser autor e ia trabalhando, ficava cada vez mais clara a minha assinatura nos meus espetáculos. [...] Não é que não tenha assinatura, mas não assino em cima dos atores, eu assino embaixo.” (DELGADO; HERITAGE, 1999: 135).

²⁹ HADDAD; GASPARANI; MENDES, 2022: 116.

Afirmando, portanto, que o teatro é filho da História e não da ideologia, Amir não deixa de questionar valores burgueses, buscando a sementeira de novos valores possíveis (“as coisas são assim mas podem ser de outra maneira”³⁰); e promove por meio da linguagem do teatro aberto e público um gesto político, ao incluir o povo numa manifestação ainda tida atualmente como elitista: metáfora para a utopia que afirma trazer na cabeça em termos de organização da sociedade. Daí o título de minha biografia sobre Haddad ser precisamente *A utopia representada*. Levar seu teatro para a rua, rompendo paredes, valores e estigmas foi a maneira que Amir encontrou de conjugar todos os seus pressupostos básicos.

“A manifestação artística só foi privatizada no início dos tempos modernos, a partir do fim da Idade Média e do início do Renascimento, sendo privatizada completamente a partir da ascensão da burguesia mercantilista ao poder. Uma classe intermediária de atravessadores que fazia a ponte entre os produtos de bens e o mercado. [...] **Com a ascensão da burguesia e o estabelecimento dos procedimentos que levariam à construção da sociedade capitalista, desaparece a instituição do mecenato [...] e os artistas passariam a sobreviver da venda de suas obras** a quem as quisesse comprar. O desenvolvimento da sociedade capitalista [...] acabou transformando nossa atividade pública em privada [...]” (HADDAD; GASPARANI; MENDES, 2022: 124-125. Negritos nossos).

Para Amir, portanto, a essência da obra artística é pública³¹. Embora passível de questionamentos ou reflexões críticas que relativizem a afirmativa, levando em conta a História da Arte na civilização ocidental, é imperioso que partamos da compreensão do diretor para perseguirmos a evolução e o desdobramento de aspectos de seu trabalho que se foram retroalimentando e dialogando com a sociedade ao longo dos anos.

Cumpramos ainda não dissociarmos de nosso percurso narrativo o modo como Amir Haddad foi compreendendo as implicações de seu trabalho no contexto sócio-cultural em que ele se formou enquanto diretor. Segundo ele, “aquele momento histórico não apenas permitia como ensejava possibilidades de linguagem que antes seriam impensáveis”:

“A partir dos anos 1950, a insatisfação com a formalidade do palco italiano faz com que o local dos espetáculos se pulverize e se multiplique em várias outras possibilidades arquitetônicas ou espaciais, desde as arenas mais simples até as salas polivalentes, comuns hoje em dia. **O espaço do teatro se fragmentou porque o mundo que ele queria representar também se fragmentou**, e novas relações, novas dramaturgias, novos espaços são necessários para poder se falar dessas fragmentações e modificações que o teatro privatizado e expropriado pela burguesia vinha sofrendo. E sonhar com o outro. [...] [Desde então] **a rua naturalmente se apresentou como alternativa possível e viável para apresentação e fruição teatral**. Como era

³⁰ Amir Haddad em entrevista para este ensaio, dia 06 de fevereiro de 2023, via Whatsapp.

³¹ Idem.

antes. [...] Experimentadas todas as formas de arena, circulares, retangulares – todos os espaços possíveis – [igrejas, quadras esportivas,] quadrados, galpões, velhos edifícios, presídios, hospitais abandonados, até trens e ônibus -, ficava faltando somente experimentar o espaço urbano livre de qualquer conformação ou limite: a cidade com suas ruas e suas praças, especificamente, os espaços públicos.” (HADDAD; GASPARANI; MENDES, 2022: 137-138. Negritos nossos).

Assim, de uma propensão ao experimentalismo que os anos 1950 legaram às décadas futuras, vendo saturadas as antigas formas de apresentação teatral dos também velhos – porque anacrônicos - conteúdos, Amir chega aos anos de chumbo da ditadura militar (dos quais afirma que seu trabalho é filho, como reação à repressão³²) e, afinal, a março de 1980 com a fundação de um grupo pioneiro de teatro de rua, o qual, em suas palavras, finalmente volta a eliminar a estratificação social, como num retorno ao passado³³ – e também ao futuro – do teatro. (HADDAD; GASPARANI; MENDES, 2022: 139).

IV. CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Eu nunca trouxe de cara as regras prontas, pois acredito que se você quer conhecer uma nova ordem, terá de viver momentos de desordem, porque se você quer impor uma nova ordem com os recursos da ordem vigente, você vai repetir a ordem vigente, por mais que você queira mudar. Eu não estou propondo a desordem e nem propondo também uma coisa espontaneísta, mas estou propondo às vezes momentos de desorientação e paciência, porque **acredito que o ser humano, através da liberdade, é capaz de encontrar novas maneiras, diferentes daquelas que ele vinha usando até então para se comunicar, se expressar, se relacionar.**” (DELGADO; HERITAGE, 1999: 144. Negrito nosso).

As linhas em negrito do excerto acima apontam para uma percepção que, se não é conclusiva em si, ilumina um aspecto do processo de evolução do pensamento de Amir: o biográfico, do qual sou particularmente tributário, sem excluir as chaves de leitura oriundas de demais áreas do saber. Levando em conta que toda proposição estética tem mais ou menos influência da vida de seus artífices, na intersecção inevitável com a dinâmica social e histórica do seu em torno, não é de se surpreender que assim seja.

Entretanto, a maneira como determinados acontecimentos se engendram e como determinados dados da própria personalidade do diretor ora analisado se foram transmutando ao longo dos anos, pode revelar a fonte primeira de uma pulsão estética que redundou na construção de todo um anti-sistema, por não encerrar-se em si mesmo, embora tenha seus pressupostos elementares, como procurei apontar. Mas que, em todo caso, funciona como rol de valores a balizarem o trabalho.

³² Idem.

³³ “A organização de vida pública está na origem mesmo da história humana. Tribos, grupos, crenças, religiões, costumes, raças, etnias. Tudo que nos confirma que somos mais, muito mais que indivíduos competindo entre si pela supremacia ou vitória individual. [...] E o teatro é o paraíso perdido, o possível equilíbrio final das forças que representam os interesses coletivos e os interesses privados.” (HADDAD; GASPARANI; MENDES, 2022: 140).

Referimo-nos particularmente a características pessoais como uma visão de autodidatismo *versus* os autores que Amir leu e o contexto de expansão dos referenciais estéticos do país que também o (con)formaram; os valores burgueses e certo autoritarismo centralizador que, em compendo um traço identitário primeiro daquele Amir “pré-Grupo Oficina”, encontram, contudo, sobretudo a partir de Belém de Pará, terreno fértil onde se subverterem ou, ao menos, serem repensados e reassimilados noutros níveis de consciência que trariam para o profissional novos horizontes e até certos pontos de honra. Afinal, se Haddad mantém a natureza experimental e a prática de suas experiências artísticas e pedagógicas, por outro lado parece purgar a si mesmo, numa espécie de catarse profissional de elementos pessoais, os quais passou a pretender superar com o apoio da Arte.

Naturalmente, esta análise não ignora, como dissemos, nem diminui todo um contexto histórico no qual a vanguarda e a ebulição das experiências estéticas e comportamentais do país se conjugam e marcam inexoravelmente todos aqueles que pretendiam expressar-se artisticamente de modo moderno. Apenas associamos a tal observação, uma outra que consubstancia o histórico e o sociológico aos elementos biográficos e muitas vezes até ocasionais (como o encontro com Maria Sylvia Nunes em Porto Alegre, que redundaria em sua ida para o Pará). Desta comunhão, resulta um vetor particular de ação no trabalho de Amir Haddad, como no de todos os artistas verdadeiramente criadores daquele período de eclosão da primeira geração de encenadores nacionais à qual me referi.

Esteticamente, o abandono por parte de Amir da referência que foi o TBC para todo o processo de desconstrução do seu elitismo (apenas iniciado no Oficina) até chegar à proposição de um teatro de rua, deliberadamente pobre de elementos, celebrativo e litúrgico (grotowskianamente, embora mais uma vez Amir recuse tal influência, ainda que tenha conhecido pessoalmente, de modo breve, o célebre diretor polonês Jerzy Grotowski), evidencia a subversão profunda daquilo que seria seu próprio destino, se tivesse se mantido fiel à doutrina do palco italiano ou à Faculdade de Direito, seguindo, por exemplo, a carreira de diplomata ou advogado de sucesso – como já lhe era acenado por meio de contatos profissionais obtidos por irmãos mais velhos e influentes.³⁴

Ideologicamente, o encontro com o teatro de rua como reunidor de todos os valores anti-burgueses com os quais foi se identificando ao longo dos anos representou em Haddad uma tentativa de cisão com a noção do diretor tradicional que centraliza, ordena, detém mais conhecimento ou, literalmente, “dirige” seus atores, ao invés de integrar-se horizontalmente ao processo, “correndo os mesmos riscos”.³⁵

É, afinal, o próprio encenador quem insinua tal interpretação explicitada aqui ao afirmar, em diálogo com Aderbal Freire-Filho e Paul Heritage:

“Todas as minhas inquietações partiram do excesso de verticalidade que eu sentia no teatro, de como eu aprendi a fazer teatro e como eu via o teatro sendo feito. **Era uma verticalidade que ao mesmo tempo me impressionava e me deixava muito incomodado como espectador, porque era uma verticalidade da qual eu não fazia parte.**” (DELGADO; HERITAGE, 1999: 125. Negrito nosso).

³⁴ Amir Haddad em entrevista para este ensaio, dia 06 de fevereiro de 2023, via Whatsapp.

³⁵ Idem.

Esta dualidade entre fascínio e incômodo pela exclusão/verticalização gerou a propulsão que fecundou a consciência de Amir Haddad acerca de uma necessidade de superar, em si mesmo e nos coletivos que coordenou, a premissa do autoritarismo. Autoritarismo este ainda mais em pauta no Brasil dos “anos de chumbo” (1964-1985), os quais, sem dúvida, tornaram ainda mais urgente a síntese daquelas tese e antítese que habitavam sua personalidade.

Não significa que tenham sido definitivamente superadas ou que ainda hoje não possa existir no homem Amir Haddad qualquer resquício desta dualidade, como é evidente. Quer dizer, entretanto, que o pedagogo, encenador e teatrólogo, com maior ou menor diálogo com a teoria teatral, estetizou e ressignificou temáticas pessoais e sociais, de modo geral por meio de seus pontos de intersecção, de maneira a canalizá-las a um objetivo artístico com pressupostos éticos e, portanto, ideológicos.

Nada, entretanto, foi criado ou produzido de modo isolado, gratuito ou solitário, a partir de dados pessoais ou unicamente biográficos. Daí que o resultado de tantos vetores não seja o fruto de um questionamento de natureza existencial, já que todos os processos de descoberta de Haddad se deram no seio dos coletivos que criou, dirigiu e junto aos quais sentiu-se sempre mais “amparado, protegido e realimentado”, como afirma.

“Eu acho essencial, se você quer desenvolver um trabalho consciente, trabalhar com um grupo. Você tem que ter continuidade de trabalho, tem que ter coletividade no seu trabalho, precisa experimentar de maneira sistemática, precisa ter interlocutor e diálogo dentro do próprio trabalho e não interlocutor com o crítico, ou com a opinião pública. Trabalhar em grupo é muito importante.” (DELGADO; HERITAGE, 1999: 147).

Assim, até o próprio individualismo de Amir parece ser superado de modo coletivo, estetizando tal superação, comprometendo o interesse dos outros em suas próprias buscas, e revelando ideologicamente todo um sistema de compreensão do ser humano que extrapola a origem pessoal e se amplifica no que ele chama de “circo etéreo”. Complexo, profundo, sempre na busca da possibilidade plena da horizontalidade ou de uma verticalidade que seja para todos e não apenas para “os eleitos”, *Amir usa o teatro como metáfora e utopia de uma organização social mais justa*. Daí o caráter também sociológico de uma obra que pode ser lida sob diversos prismas, sem perder o componente original e profundamente popular do teatro: a comunicabilidade e o entretenimento.

De suas contradições pessoais para uma elaboração artística que as purgue, supere e reelabore, Haddad produz a imagem *espetacular* de uma organização humana ideal a ser buscada, justamente por ainda não ter tido condições históricas e sociais de se realizar plenamente. Esperamos, assim, com mais este trabalho, ter podido apresentar também um estudo que, observando um percurso em processo e almejando a construção de um sentido a ele intrínseco, não se esgote em si mesmo, mas aponte caminhos de reflexão que possam ser ainda discutidos e ampliados, acerca do indivíduo, da arte e da civilização humana.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVES JR., Dirceu (coautor); MAMBERTI, Sérgio. *Sérgio Mamberti: senhor do meu tempo*. 1. ed. São Paulo: Edições Sesc, 2021.
- BECHARA, Thiago Sogayar. *Amir Haddad e a linguagem censurada de SOMMA (1974)*. *Passages de Paris*, nº 22/23 (2021/2022): Dossier Varia, Paris, 2023.
<https://www.apebfr.org/ojs/index.php/passadesdeparis/article/view/65> (Acesso em 15/06/2023).
- , Thiago Sogayar. *Cida Moreira: a dona das canções*. 1. ed. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2012. (Coleção Aplauso Perfil).
- , Thiago Sogayar. *Imara Reis: van filosofia*. 1. ed. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2010. (Coleção Aplauso Perfil).
- , Thiago Sogayar. *Luiz Carlos Paraná: o boêmio do leite*. 1. ed. 2. reimp. São Paulo: Edição Independente, 2012.
- BOAL, Augusto. *Hamlet e o filho do padeiro: memórias imaginadas*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- BORGES, Antonio Pedro. *To play or not to play: o trabalho teatral do CETE*. (Orelha: **Amir Haddad**; Prefácio: Zeca Ligiéro). Rio de Janeiro: TopBooks Editora, 2008.
- BRITTO, Sergio. *O teatro & eu: memórias*. 1. ed. Tinta Negra: 2010. (Prêmio Jabuti). Menções a Amir nas páginas 175, 178-179, 181-182, 184-185, 188-189, 195-197, 301 e 324.
- BUENO-RIBEIRO, Eliana. *Tonico Pereira: um ato improvável: uma autobiografia não autorizada*. 1. ed. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2010. (Coleção Aplauso Perfil), prefácio de **Amir Haddad** e citações a ele ao longo do livro.
- CARDOZO, Joaquim. *O coronel de Macambira (Bumba-Meu-Boi)*. (Posfácio do autor; Introdução de Osmar Barbosa; Ilustrações e capa de Poty). 7. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998. (Menção à montagem dirigida por Amir Haddad em 1967 na página 12).
- CARNEIRO, Ana Maria Pacheco. *Espaço cênico e comicidade: a busca de uma definição para a linguagem do ator (Grupo Tá na Rua – 1981)*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Teatro do Centro de Letras e Artes da Universidade do Rio de Janeiro – UNIRIO. Rio de Janeiro, 1998.
- CLÁUDIO, Edson; LEITE, J. R. Teixeira; LIMA, Luís de; OLIVEIRA, Aloysio de; VIANY, Alex. *Gente nova nova gente*. Rio de Janeiro: Editora Expressão e Cultura, 1967, p. 52-53 e 59-62. (fotos da montagem de *O coronel de Macambira* e dois depoimentos de **Amir Haddad**).
- CORRÊA, Zé Celso Martinez; STAAL, Ana Helena Camargo de (seleção, organização e notas). *Primeiro ato: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974)*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- CRUZ, Eugênia Rodrigues; CRUZ, Osmar Rodrigues. *Uma vida no teatro [uma biografia teatral]*. São Paulo: Hucitec, 2001. (Teatro; 43).
- CRUZ, Osmar Rodrigues; HADDAD, Amir; JUSI, Leo; RANGEL, Flávio; RENATO, José; ZIEMBINSKI. *Depoimentos VI*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura - MEC/SEC - Serviço Nacional de Teatro, 1982. (Coleção Depoimentos). (O depoimento de **Amir Haddad** foi dado em 08 de setembro de 1977).
- DELGADO, Maria M.; HERITAGE, Paul. *Diálogos no palco: 26 diretores falam sobre teatro*. 1. ed. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 1999. (Depoimento de **Amir Haddad**/Aderbal Freire-Filho, p. 125-151).
- DYONISIO, Ana Paula Menoti. *Tá na Rua: carnaval e redemocratização do Brasil (de 1989 a 1999)*. Artigo da Doutoranda em História Comparada na UFRJ e Docente do Colégio Pedro II, s/d.

- FARIA, João Roberto (direção, projeto e planejamento editorial); GUINSBURG, J. (planejamento editorial). *História do teatro brasileiro. Vol. 2: do modernismo às tendências contemporâneas*. São Paulo: Edições Sesc/ Ed. Perspectiva, 2013.
- GALVÃO, Renata Silva de Oliveira. *Morrer pela Pátria: a construção da linguagem teatral do grupo Tá na Rua*. Monografia apresentada ao curso de Graduação em História do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia, como exigência parcial para obtenção do título de Bacharel em História, sob a orientação da Prof^a Dr^a. Kátia Rodrigues Paranhos. Uberlândia. Dezembro de 2009.
- GASPARANI, Gustavo; MENDES, Claudio (orgs.); HADDAD, Amir (autor); SCHENKER, Daniel (texto biográfico). *Amir Haddad de todos os teatros*. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2022.
- GÓES, Marta. *Alfredo Mesquita: um grã-fino na contramão*. São Paulo: Editora Terceiro Nome/ Loqui Editora/ Albatroz Editora, 2007.
- 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.
- KASSAB, Ygor. *Ruth de Souza: a menina dos vaga-lumes – 100 anos de história*. São Paulo: Giostri, 2021, p. 81-85.
- LICIA, Nydia. *Eu vivi o TBC: Teatro Brasileiro de Comédia*. 1. ed. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007. (Coleção Aplauso).
- MAGALDI, Sábato. *Um palco brasileiro: O Arena de São Paulo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.
- MAGALDI, Sábato; STEEN, Edla Van (pesquisa, seleção e org.). *Amor ao teatro*. São Paulo: Edições Sesc, 2014.
- MAGALHÃES JR., Raymundo. *As mil e uma vidas de Leopoldo Fróes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966. (Coleção Vera Cruz, vol. 110).
- MENDES, Oswaldo. *Ademar Guerra: o teatro de um homem só*. São Paulo: Editora Senac, 1997.
- MILARÉ, Sebastião. *Antunes Filho e a dimensão utópica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1994.
- PERINI, Lígia Gomes. *Dar não dói, o que dói é resistir: o grupo de teatro Tá na Rua – entre memórias, imagens e histórias*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), como requisito parcial para obtenção do título de mestre em História, sob orientação da Prof^a Dr^a Kátia Rodrigues Paranhos. Uberlândia, 2012. Capítulo 2 dedicado a *Somma* entre p. 27-36.
- PLUTA, Aleksandra. *Ziembinski: aquele bárbaro sotaque polonês*. (Trad. Luiz Henrique Budant). 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2016.
- PRADA, Jorge. *Amir Haddad y el teatro popular*. Revista Colombiana de las Artes Escénicas, nº 09, 2015, p. 224-236.
- PRADO, Décio de Almeida. *O drama romântico brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. 3. ed. 2. reimp. São Paulo: Perspectiva, 2009. (Coleção Debates).
- PRADO, Décio de Almeida. *Procópio Ferreira: a graça do velho teatro*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

REBELLO, Ângela. *Somma ou Os melhores anos de nossas vidas: arqueologia de um exercício teatral*. Monografia de Graduação. Departamento de Teoria do Teatro. Curso de Bacharelado em Artes Cênicas. Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/UNIRIO. Rio de Janeiro, 2005.

SANJAD, Andrea; SANJAD, Nelson (org.). *Daquela estrela à outra: cartas a Maria Sylvia Nunes*. Belém, PA: Guardalettras, 2021, p. 107 (depoimento-carta de Amir Haddad a Maria Sylvia Nunes).

SEIXAS, Élcio Nogueira. *Renato Borghi: Borghi em revista*. 1. ed. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/Coleção Aplauso Perfí, 2008.

SIQUEIRA, José Rubens. *Viver de teatro: uma biografia de Flávio Rangel*. 1. ed. São Paulo: Nova Alexandria, 1995.

Tango/ Teatro Teresa Rachel. Programa do espetáculo *Tango*, de Slawomir Mrosek, direção de **Amir Haddad**. In: *Programa em revista: a leitura favorita do público de teatro com circulação nos principais espetáculos do Rio de Janeiro e de São Paulo*. Ano II – nº 26, de 15/4 a 15/5/1972. Um empreendimento da PROTEATRO, p. 11, 14-15, 18-19, 22-23 e 26.

THOMAS, Gerald. *Entre duas fileiras: autobiografia*. Rio de Janeiro: Record, 2016.

TRINDADE, Jussara; TURLE, Licko. *Teatro de rua e espaços abertos para a cena*. Salvador: UFBA, Escola de Teatro; Superintendência de Educação a Distância, 2020.

VERSIANI, Cláudia. *Bodas de sangue: a construção e o espetáculo de Amir Haddad: fotografias*. (Projeto gráfico: Arthur Fróes). 1. ed. Booklin, 2010. [ensaio fotográfico numa espécie de caixa-envelope que acondiciona 24 lâminas com imagens captadas durante ensaios e espetáculos do clássico de García Lorca, dirigido por Amir Haddad.]

VIOTTI, Sérgio. *Dulcina e o teatro de seu tempo*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2001.

WEBGRAFIA

<https://www.youtube.com/watch?v=puRLgYvuhcE>

Studio Primus 07 – Amir Haddad encontra Camilla Amado (Acesso em 16/10/2021).

<https://www.youtube.com/watch?v=nBsSeaEvArQ>

Studio Primus 02 – Amir Haddad encontra Jacqueline Laurence (Acesso em 02/11/2021).

<https://www.youtube.com/watch?v=E6UxzgSw5Bg&t=29s>

Palestra de Amir Haddad na SP Escola de Teatro (Acesso em 20/11/2021).

<https://www.youtube.com/watch?v=qo2MdrqH9XE>

Cerimônia de entrega do título de Doutor *Honoris Causa* a Amir Haddad (Acesso em 23/11/2021).

<https://www.youtube.com/watch?v=5BiQFSyO3XE>

Samba enredo sobre Amir Haddad da Unidos do Cabral (Acesso em 25/11/2021).

<https://teatroderuaeacidade.blogspot.com/2016/07/dramaturgia-contemporanea-teatro-de-rua.html>

“Dramaturgia contemporânea: teatro de rua e de espaços fechados”, de Licko Turle, 2016. (Acesso em 01/03/2022).

https://issuu.com/marcoscorrea7/docs/revistatnr_1

Revista Tá na Rua #1, desenvolvida em 2008 dentro do projeto Memória Tá na Rua. (Acesso em 01/03/2022).

http://teatrocapixaba.blogspot.com/2008/10/4-edio-do-festival-nacional-de-teatro_17.html

4ª Edição do Festival Nacional de Teatro da Cidade de Vitória, 2008. (Acesso em 01/03/2022).

<https://www.youtube.com/watch?v=djUggJktpE>

Programa Metrópolis com Andrea Beltrão sobre *Antígona* (Acesso: 05/04/2022).

<https://www.youtube.com/watch?v=OFHdz9HNgek>

Programa Persona com Amir Haddad – TV Cultura (Acesso em 17/04/2022, data da exibição).

<https://www.youtube.com/watch?v=BJp5xMEcwsU&t=605s>

Desfile de carnaval completo, escola: Beija-Flor, 1989. (Acesso em 21/04/2022).

<https://culture.pl/en/artist/konrad-swinarski>

Sobre Konrad Swinarski. (Acesso em 14/02/2023).

ENTREVISTADOS

Amir Haddad

Ricardo Pavão

AGRADECIMENTOS ESPECIAIS

Amir Haddad, Célia Tolentino e Eliana Bueno-Ribeiro.



Thiago Sogayar Bechara e Amir Haddad na sede do grupo de teatro Tá na Rua, Rio de Janeiro, em 25/10/2022. Crédito da fotografia: João Marcos Batista.