



Título: Contribuições Culturais de Liu Arruda na cultura Mato Grossense¹

Luana Ogiwara Silveira²

Tâmara Moshini³

Juliana Velasco⁴

Universidade de Cuiabá- UNIC, Cuiabá, MT

RESUMO

O teatro é considerado uma arte primitiva como também a arte mais velha da humanidade. É uma forma de comunicação envolvendo artista e telespectador. Algumas manifestações teatrais são designadas como teatro popular, esta modalidade é destinada as camadas menos elitistas da nação. Junto a uma análise sobre o teatro de rua e o popular este artigo tem a finalidade de apresentar trabalhos desenvolvidos por Liu Arruda na década de 80 e 90.

Palavras-chave

Teatro popular; teatro de rua; comunicação social; Liu Arruda.

1 INTRODUÇÃO

As orientações apresentadas neste trabalho são baseadas nas manifestações teatrais como forma de comunicação, por meio da análise de espetáculos do artista Liu Arruda, no palco popular cuiabano. Para tanto, foi necessário um estudo sobre conceitos dos mesmo, passando pelo gênero popular e também, o de rua.

Teóricos como Augusto Boal (1980), que sempre aliou o teatro a ação social e Décio de Almeida Prado (1964), que entende que a arte dramática no Brasil na década de 50 e 60 possuía interesses comuns por temas e personagens populares.

Contará ainda com a colaboração de outros autores, para tanto ira **complementar** completaremos com uma análise sobre a contribuição das expressões teatrais populares no Brasil e em Mato Grosso, através dos espetáculos virgindade contestada e radio oportunidade ambos encenados por Liu.

¹ Trabalho apresentado no XII Congresso de Ciências da Comunicação na região centro-oeste, realizado de 27 a 29 de maio de 2010

² Acadêmica do 7º semestre de Comunicação social, Habilitação em Jornalismo/FACS UNIC. E-mail: luanasilveira53@hotmail.com

³ Acadêmica do 7º semestre de Comunicação social, Habilitação em Jornalismo/FACS UNIC. E-mail: tamaratcc1@gmail.com

⁴ Orientadora do trabalho: professora da Faculdade de Jornalismo da Universidade de Cuiabá – UNIC. Mestre em Ciência da Informação pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Graduada em Jornalismo.



O ator Liu Arruda foi escolhido como tema deste trabalho por estar entre os principais nomes da dramaturgia mato-grossense. Tinha um tipo simples que agradava muita gente; este era a forma como ele achou para ganhar o seu ganha-pão como ator, contribuiu ainda popularizar o linguajar cuiabano, marca registrada nos espetáculos. Em 25 anos de carreira, Liu encenava textos que satirizavam a sociedade cuiabana, criticando os encaminhamentos sociais e políticos da cidade por meio de personagens populares.

O espaço temporal utilizado na pesquisa é entre os anos de 1989 a 1999, época em que ele marcou presença nas ruas e palcos de Cuiabá. Além de se destacar em veículos de comunicação, como jornal impresso e televisão. A coleta de dados que orientam esse trabalho foram conseguidas por meio de arquivos pessoais, entrevistas com familiares e amigos, pesquisa em recortes de jornais impressos e análise das peças que caracterizava a cultura de mato-grosso, como o linguajar cuiabano considerado por muitas pessoas vulgar, além de dois espetáculos que serviram de análise do ator no teatro popular e de rua, sendo eles: “A virgindade contestada” e “Rádio Oportunidade”.

2 TEATRO POPULAR BRASILEIRO

Considerado uma modalidade teatral destinada às camadas menos elitistas, o Teatro Popular no Brasil, teve início em 1946, envolvendo nomes como Hermilo Borba Filho e Ariano Suassuna. Durante sete anos, os dois dramaturgos desenvolveram trabalhos com o Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP). Os espetáculos do grupo eram realizados em barracas montadas em praça pública. As peças escritas por Borba e Suassuna defendiam que o povo era capaz de enfrentar o poder e até de vencê-lo. Sobre essa vertente, Hermilo Borba Filho argumenta que:

todo o nordeste é um drama de primeira grandeza [...]. É o povo sofrendo, é o povo sendo explorado, é o povo lutando. São dramas do povo, que a ele interessa, que ele compreende. [...] O teatro precisa conquistar a alma do povo.” (BORBA FILHO, Hermilo. 1980, p. 60-63).

Outra iniciativa artística que também pode ser considerada popular no Brasil é o Teatro de Arena, que teve início no começo da década de 50, em São Paulo. Tinha como



característica a adaptação de uma sala especialmente para esse novo gênero e, um dos principais aspectos era o seu baixo custo.

Grandes artistas passaram pelo Arena, como Renato José Pécora (José Renato), Décio de Almeida Prado, Geraldo Mateus Tonhoni, entre outros. Alguns espetáculos que fizeram sucesso durante a existência do grupo foi “Esta Noite é Nossa”, de Stafford Dickens e dirigido por José Renato, “Judas em Sábado de Aleluia”, de Matins Pena e “Eles Não Usam Black Tie”, Gianfrancesco Guarnieri, dirigido também por José Renato.

Em 1956, a equipe ganhou reforço com a chegada de Augusto Boal, considerado um dos expoentes do teatro brasileiro, que impulsionou as atividades cênicas do grupo. Boal (1980, p.123) defendia que o teatro não tinha que ser privilégio apenas da elite, mas sim de todos. Sempre aliou a arte a ação social, comprometido com um teatro político e de críticas intransigentes a sociedade capitalista.

Boal (1988,p.59) juntou-se ao Arena depois de voltar dos Estados Unidos, onde se aprofundou na análise das obras realísticas da dramaturgia norte-americana de Arthur Miller, Tennessee Williams, entre outros, além de estudar o método Stanislawski de interpretação. Logo após o seu ingresso no grupo, o ensaísta dirigiu em São Paulo o Seminário de Dramaturgia, desenvolvendo um programa de cinco semanas com palestras sobre teorias e dinâmicas dramáticas, estrutura teatral, caracterização psicológica e diálogo, bem como estudo analítico das peças.

Sobre o cenário teatral brasileiro, Boal ressalta que o mesmo cresceu em bases alienadas, já que o gigantesco desenvolvimento de São Paulo criou uma maior disponibilidade financeira transformando o supérfluo em indispensável e os cadillacs, boates e teatros em objetos necessários. Segundo ele, não havia tempo para a criação de um teatro verdadeiramente brasileiro, não havia pesquisa alguma. Os espetáculos eram traduzidos, dirigidos por estrangeiros que nada sabiam do nosso país. O autor complementa dizendo:

[...] o encanto inicial de uma peça montada com todos os requintes do bom gosto europeu foi se desgastando. A platéia começou a exigir uma integração cada vez maior com o texto, com o seu conteúdo de idéia e emoção. Não mais apenas o prazer estético de uma estética importada, mas os nossos problemas, a nossa forma, a pesquisa da nossa realidade humana e social. É preciso transcrever artisticamente, no teatro, os resultados dessa pesquisa. Chegou o momento de uma dramaturgia brasileira. O dilema do homem de teatro no Brasil é simples e definido: ser autêntico ou terminar.” (VIANA FILHO, Oduvaldo, p.83 abud DE OLIVEIRA, Paulo Roberto Correia, p.102, 1999).



Sobre o mesmo contexto citado acima, Décio de Almeida Prado (1964) entende que a arte dramática no país descreveu na década de 50 e 60 trajetória parecida à do romance nordestino de 1930-40, por possuir interesses comuns por temas e personagens populares e por descobrirem um Brasil cheio de defeitos, mas repleto de virtudes e potenciais políticos e sociais.

Desligam-se do trupe em 1961, Oduvaldo Vianna Filho e Milton Gonçalves, partindo para a criação do Centro Popular de Cultura (CPC), iniciativa de base estudantil com intenções políticas ligado a União Nacional de Estudantes (UNE). Na seqüência, José Renato, um dos fundadores da Arena, foi para a França fazer estágio no *Théâtre National Populaire*, companhia de Jean Vilar. Depois que retornou ao Brasil, inseriu o teatro vivo e participativo. Em 1962, o diretor saiu do grupo para dirigir o Teatro Nacional de Comédia (TNC) no Rio de Janeiro.



Imagem 01: teatro de arena

Fonte: Google imagens

Ainda referindo ao Teatro de Arena, em 1964, a nova realidade a partir do golpe militar fez o grupo elaborar novos planos e repensar o repertório. Na tentativa de se esquivar da censura, que proibia a representação de peças brasileiras realistas, os criadores criaram o “Arena Conta Zumbi, em 1965, tendo como tema a trajetória dos quilombolas no Brasil Colônia.

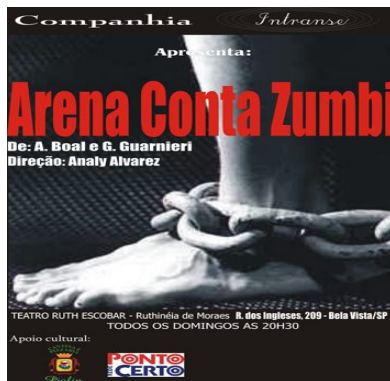


Imagem 02: peça arena conta zumbi

Fonte: Google imagens

O espetáculo marcou o surgimento de um novo modelo cênico-interpretativo, chamado sistema coringa, onde todos os atores fazem todos os papéis, alternando-os entre si. A ligação entre os fatos, a narração dos episódios obscuros ficam por conta de um Coringa, elo entre a ficção e a platéia. Sucesso inquestionável, a peça ficou dois anos em cartaz.

Entretanto, com a instauração do ato institucional número cinco, o AI-5, determinando entre outras coisas a censura prévia a música, ao cinema e ao teatro, o grupo começou a produzir espetáculos pobres, feitos às pressas e obteve algumas experiências frustradas.

Em 1971 foi a vez de Boal (1998, p.59) desligar-se do Arena, época em que foi preso e exilado. O conjunto passou a ser administrado por Luiz Carlos Arutin até o seu fechamento, em 1972.

Seguindo a linha do Teatro de Arena, o Grupo Oficina nasceu em 1958, com objetivos amadorísticos. Conforme o autor Paulo Roberto Correia de Oliveira (1999) comenta que o Oficina não pretendia profissionalizar-se, sempre fez questão de manter o caráter de laboratório, encenando peças de autores brasileiros novos e de dramaturgos estrangeiros considerados não comerciais. Faziam parte do grupo José Celso Martinez Corrêa, diretor da companhia, Amir Haddad, Carlos de Queiroz Teles, Jorge da Cunha Lima, entre outros.

O percurso do grupo foi marcado por uma programação intensa, englobando audições de jazz, concertos de músicas clássicas e populares e recitais de poesias. O Oficina foi extinto em 1973 e foi reativado posteriormente na década de 80.



Imagem3: centro popular de cultura

Fonte: Centro de Pesquisa e documentação de História Contemporânea do Brasil

Não se pode esquecer-se do CPC, um forte exemplo de teatro popular. Com uma vida breve (dezembro de 1961 a abril de 1964), o grupo era composto de artistas estudantes universitários e intelectuais que tinham como propósito a conscientização em massa.



Imagem 04: cartaz de um espetáculo no clube de comédia

Fonte: Google imagens

Durante a sua existência, o CPC fez teatro, criou e produziu dezenas de peças representadas em sindicatos, assembléias estudantis, em ruas, comícios políticos, enfim, qualquer lugar onde fosse possível reunir espectadores. As peças eram didáticas e tinham a finalidade de atingir as massas populares, o despertando interesse por situações diversas, destacando as causas e indicações para resolver as dificuldades. Sobre a maneira de a equipe representar, Carlos Estevam Martins opina:



[...] As pessoas faziam parte do CPC porque eram artistas ou porque queriam fazer uma carreira artística, e entraram na aventura do CPC porque achavam ser possível ser artista e, ao mesmo tempo, fazer arte para o povo. Quer dizer: ou se fazia pedagogia política, usando arte para produzir conscientização política, ou então nada feito, voltava para o teatro de elite. (MARTINS, Carlos Estevam, 1980).

Seus integrantes não tinham muito interesse pela criação estética das apresentações, o realmente importante era a expressão do artista, o conteúdo dos textos inseridos em formas populares recheadas com conteúdos ideológicos.

Grandes nomes da classe artística brasileira passaram pelo grupo como Carlos Diegues, Ferreira Gullar, Carlos Estevam Martins, Arnaldo Jabor, entre tantos outros. De acordo com **Julián Boal (2000, As imagens de um teatro popular, p. 122)**, o discurso do Centro era anunciado por jovens intelectualizados pertencentes a classe média, a grande maioria ligada ao Partido Comunista Brasileiro (PCB). O Brasil passava por um período crucial, transitando entre a permanência em ser um país-colônia e a conquista de uma nação independente, e as ações do CPC eram baseadas nesse contexto.

O CPC tinha uma prática voltada para a revolução social. O objetivo era ensinar ao povo um novo vocabulário, proporcionando uma visão política sobre a vida. De qualquer forma, o golpe militar de 1964 interrompe as suas atividades, colocando um fim nas práticas do grupo.

Os dramaturgos do extinto centro popular migram para o Grupo Opinião, formação carioca que centralizou, nos anos 60, o teatro de protesto e de resistência, núcleo de estudos e difusão da arte dramática nacional de popular. Ao final da década de 60, o Opinião e o Teatro de Arena foram os responsáveis pelas mais importantes peças e encenações na linha de um teatro brasileiro voltado para os problemas sociais. Os dois grupos foram dizimados pelo AI-5, durante a ditadura militar.

Durante o regime militar, que durou de 1964 a 1985, a censura promoveu, com exceções de alguns manifestos culturais, um vácuo cultural na história brasileira. A década de 70 foi o período, mas nem por isso o teatro se acomodou, fez o que pode para sobreviver com pensamentos, idéias e maneiras de atuar, sem ter que recuar diante de um governo autoritário e violento.

Na segunda metade da década de 70, intelectuais e artistas se reuniram em prol de um teatro nacional popular. O movimento retomou os princípios de uma dramaturgia crítica e realista, cujos melhores exemplos são “Gota D’Água”, de Paulo Pontes e Chico Buarque em 1975 e “O Último Carro”, de João das Neves, em 1978.



Já os anos 80 foram considerados um período nebuloso para o teatro brasileiro, já que o fim da ditadura criou um inevitável vazio, pois a classe teatral não precisava mais lutar contra o arbítrio. Sábato Magaldi (1996) explica que os autores naquela época precisavam de um tempo para se reabastecerem com novos materiais do interesse do público. O esvaziamento que se deu nesse período foi ajudado pela ausência de um referencial ideológico para os grupos teatrais – características predominantes nas décadas anteriores –, e pela evasão dos atores de teatro que passaram a ser fisgados pela televisão, onde teriam mais prestígio social e oportunidades de maior remuneração.

Apesar da década de 80 ter enfrentado dificuldades no meio teatral brasileiro, houve uma intensa produção artística nesse período, o que resultou em um eficiente sistema de organização grupal. Exemplo disso foi o grupo porto-alegrense “Ói Nós Aqui Traveiz” que rompe a divisão palco-platéia e consagra como prática de construção cênica o processo de criação coletiva. Outro destaque foi a formação carioca Asdrúbal Trouxe o Trambone, cujo processo criativo foi desenvolvido baseado em improvisações que permitiu aos atores levarem suas experiências pessoais transformadas para a cena. Outros conjuntos que se apropriaram desse novo modelo de criação cênica, nos anos 80, foram o Pod Minoga, Ventoforte, Mambembe, entre outros.

Vale ressaltar que com os processos de democratização pós-ditadura, os artistas dos anos 80 puderam desfrutar da liberdade de expressão, algo que as gerações anteriores não possuíam. Alguns grupos teatrais fundados anos atrás conseguiram resistir ao contexto político em que se encontrava o Brasil durante o regime militar, como o já citado. Confira na tabela abaixo, nela na primeira coluna está o nome do grupo, ou do evento e na posterior o ano e o estado:

Pod Minoga	SP, 1970
Grupo Imbuça	SE, 1977
Teatro Popular e Olho Vivo	SP, 1970
Piolim	PA, 1970
Pessoal do Cabaré	RJ, 1980
Pessoal do Vitor	SP, 1975
Teatro Ventoforte	RJ, 1974
Teatro do Ornitorrinco	SP, 1977

O teatro popular também teve espaço na década de 90. Os grupos Folias D’Arte, Companhia do Latão e Companhia de Arte de Malas-Artes foram alguns representantes



voltados a essa tendência, demonstrando que uma visão do “popular” ainda permanecia em cena. Companhia do Latão, grupo teatral de São Paulo interessado na reflexão crítica da sociedade ainda é atuante. Seu trabalho inclui espetáculos, atividades pedagógicas, revistas entre outros experimentos artísticos.

3 TEATRO BRASILEIRO DE RUA

O teatro de rua é uma das manifestações mais antigas de cultura popular. Pode ser considerada uma modalidade teatral militante, pertencente ao campo de ação política e se constitui como poderoso instrumento da reconstrução da democracia no país. Nesse estilo artístico é permitido comer e beber durante o espetáculo, dá para sair no meio e, também, contracenar com os atores. A intenção é criar encenações para serem apresentadas em espaço público.

A história do surgimento do teatro de rua e o popular é a mesma, com um dos primeiros registros no Brasil em 1946, em Pernambuco, idealizado por, entre outros artistas, Hermilo Borba e Ariano Suassuna. A modalidade é repetida nos anos 60, com o Movimento de Cultura Popular (MCP) também em Pernambuco, por Paulo Freire e Suassuna, além de ter sido realizada pelo CPC no Rio de Janeiro. Outros exemplos foram o grupo “Tá Na Rua”, de Amir Haddad e Ventoforte, de Ilo Krugli.

A estética no teatro de rua era influenciada pela *commedia dell’arte* – gênero surgido na Europa, famoso pelo uso de máscaras que identificavam os personagens – e pela presença marcante do visual do circo tradicional, além da habilidade de comunicação de iniciativas populares como o maracatu. Os códigos não verbais também são bastante utilizados, pois são muito atrativos para o público e importante para o ator. Esses artifícios são fundamentais, já que nesse tipo teatral o público não necessariamente acompanha a peça toda.

Essa modalidade contribui para a relação do cidadão com a cidade, pois ao assistir um teatro na rua ele está usufruindo um espaço público. Desta forma, o público não é selecionado e a peça se torna democrática.

O teatro de rua se relaciona com a cultura popular, sendo uma manifestação que acontece em local de circulação pública, ao contrário das salas teatrais, que enclausuraram os espectadores e selecionam o público devido às limitações físicas. Nas ruas podemos encontrar



um leque de identidades, pois passam por elas desde marginais até trabalhadores. André Luiz Antunes Netto Carreira (2002), ao analisar a rua como palco de encenações, conclui que:

É neste território híbrido que se dá a aproximação entre o teatro de rua e a cultura popular. De fato, esta aproximação não é somente temática. Pelo contrário, ela se dá no sentido das regras de funcionamento do espetáculo e das modalidades de atenção do público. Isto é, a interferência da audiência tem, neste caso, uma influência muito grande na constituição do espetacular. (CARREIRA, 2002, p.8).

Carreira (2002, número 4) diz ainda que a arte dentro das salas de espetáculos faz parte da cultura capitalista, já que ao cobrar entrada vira mercadoria e gera lucros. Desta forma, as peças de rua podem ser consideradas manifestações transgressoras.

Por ser uma modalidade contraveniente, a existência de atividades de teatro de rua foi praticamente nula no durante a ditadura militar (1964-1985). Seu retorno aconteceu ao final do período ditatorial por meio da articulação de artistas na reconstrução do movimento artístico nas ruas, levando em consideração o novo regime político democrático.

Os artistas que ajudaram a reconstruir esse estilo teatral depois da ditadura militar foram incentivados pelo sentimento de liberdade presente na sociedade a partir das campanhas políticas que ajudaram a por um fim no regime autoritário, como os Comitês pela Anistia e Diretas Já. Pelo fato de ter sido uma fase pós-repressão, as práticas teatrais nas ruas foram muito bem aceitas pela sociedade. Surgiram, a partir daí, novos grupos de teatro de rua que ganharam a simpatia do público, que considerava as apresentações como contribuições aos assuntos políticos e sociais enfrentados pela sociedade. Essa realidade, presente na segunda metade da década de 80, fez com que essa arte popular ocupasse um novo lugar no panorama brasileiro. Após esse período, o teatro de rua começou a se ploriferar, com a criação de vários grupos em diversos estados brasileiros.

4 O teatro de Liu Arruda como ferramenta de comunicação social

Eleonil Arruda, conhecido por Liu Arruda, imortalizou 40 personagens, todos valorizavam o linguajar e as histórias cuiabanas. O primeiro contato com o teatro foi aos 14 anos, no colégio Salesiano São Gonçalo, onde era estudante do segundo grau, atualmente ensino médio.



Graduou-se em Publicidade e Propaganda na Universidade Gama Filho, no Rio de Janeiro, onde participou do espetáculo “Planeta Azul” e de uma oficina teatral com o dramaturgo Amir Haddad, momentos que despertou o interesse pelo teatro de rua.

De volta à capital, Liu focou-se em suas representações artísticas. Sempre foi irreverente, um crítico “ácido” do cotidiano. Tinha uma língua bestial e sempre satirizava a classe política e personagens da sociedade. Era nas encenações que aproveitava para expor as mazelas e carências da cidade, com interpretações cômicas e agradáveis.

Junto com Ivan Belém, Mara Ferraz, Claudete Jaudy, Meire Pedrosa, Roberto Villalobos, Toty Martins, integrou o Grupo Gambiarra, de teatro de rua. Com essa trupe, Liu encenou o espetáculo “A Virgindade Contestada”, dirigido por Luiz Carlos Ribeiro. A peça era uma crítica debochada ao agronegócio, sempre abusando da crítica e sátira. O diretor Luiz Ribeiro acredita que “o teatro político não pode ter o riso só pelo riso, se não perde o tom de crítica inteligente.” (Luis Ribeiro, 2010).

“A Virgindade Contestada” é uma peça especialmente para teatro de rua, não precisava de cenário, era improvisada em plena praça pública, geralmente na Praça da República, em Cuiabá. O grupo aproveitava o final do dia, hora em que a população saía do trabalho e retornava aos seus respectivos lares, para dar início ao espetáculo. Os atores chegavam apenas maquiados, a troca de roupas era feita no próprio local. O foco era a interação entre os atores e o público e em poucos minutos as pessoas já se tornavam telespectadores fazendo uma grande roda em torno da praça.

A peça, tinha duração de 45 minutos, continha elementos circenses, além de muito improvisado. O ator de teatro de rua tem que pensar muito rápido, é um constante exercício para o ator, que engrandece ao agregar com o público que o assiste.

Sob essa análise, Augusto Boal (1980, p.126.), que sempre vinculou o teatro ao povo defendendo que o artista tem que encontrar na população a sua inspiração e o seu destino comentam que:

Por isso eu creio que o teatro não é revolucionário em si mesmo, mas certamente pode ser um excelente “ensaio” da revolução. O espectador liberado, um homem íntegro, se lança a uma ação! Não importa que seja fictícia: importa que seja uma ação. (BOAL, 1980, p.126, 127).

Liu Arruda era um artista multifacetado e tinha o humor como matéria-prima. Apimentado e com domínio absoluto de palco, Liu constituiu uma família imaginária, com a



qual explorava o cotidiano cuiabano. comadre Nhara, compadre Juca e os filhos Ramona e Gradstone. Dessa forma, o ator cuiabano ensinou à cuiabania a rir de si mesma, sem deixar de valorizar seus próprios traços culturais.

Vale destacar a peça “Rádio Oportunidade”, com estréia em 14 de abril de 1994, no Bar Nó de Cachorro, de propriedade do próprio Liu Arruda. O objetivo do local era realizar espetáculos e oportunizar aos artistas regionais suas apresentações, oferecendo à sociedade cuiabana, sem distinção de classe social, todas as manifestações culturais.

A peça, dirigida por Chico Amorim, com textos do Chico e também do próprio Liu, relembra os antigos programas de auditório da década de 60. Durante o espetáculo, Liu dava vida a 22 personagens, 11 delas eram novas figuras no currículo do ator. Sobre os nomes das personagens, Liu explicava que:

Por isso eu creio que o teatro não é revolucionário em si mesmo, mas certamente pode ser um excelente “ensaio” da revolução. O espectador liberado, um homem íntegro, se lança a uma ação! Não importa que seja fictícia: importa que seja uma ação. (BOAL, 1980, p.126, 127).

Liu Arruda era um artista multifacetado e tinha o humor como matéria-prima. Apimentado e com domínio absoluto de palco, Liu constituiu uma família imaginária, com a qual explorava o cotidiano cuiabano. comadre Nhara, compadre Juca e os filhos Ramona e Gradstone. Dessa forma, o ator cuiabano ensinou à cuiabania a rir de si mesma, sem deixar de valorizar seus próprios traços culturais.

Vale destacar a peça “Rádio Oportunidade”, com estréia em 14 de abril de 1994, no Bar Nó de Cachorro, de propriedade do próprio Liu Arruda. O objetivo do local era realizar espetáculos e oportunizar aos artistas regionais suas apresentações, oferecendo à sociedade cuiabana, sem distinção de classe social, todas as manifestações culturais.

A peça, dirigida por Chico Amorim, com textos do Chico e também do próprio Liu, relembra os antigos programas de auditório da década de 60. Durante o espetáculo, Liu dava vida a 22 personagens, 11 delas eram novas figuras no currículo do ator. Sobre os nomes das personagens, Liu explicava que:

Todos os personagens, principalmente os novos, levam sobrenomes de políticos, porque como um programa de calouros que se prezem, num país que cultua a prática dos “bilhetinhos”, os calouros acreditam que se tiverem um “padrinho” forte terão mais chance no início de suas carreiras. (ARRUDA,Liu 1994,.entrevista realizada com a família)



O espetáculo é um musical e prestava uma homenagem ao programa de auditório, que levava o mesmo nome, apresentado pelos radialistas Alves de Oliveira e Avelino Tavares, pela antiga rádio A Voz do Oeste nos anos 60, de onde surgiram nomes que se consagraram na noite cuiabana e nas rádios locais.

Ao analisar o antigo programa de calouros, Chico Amorim comenta que:

Aquele era o único espaço na época que dava oportunidade aos novos talentos. Não havia critérios rígidos, apresentava-se o cantor afinado e o desafinado, o imitador de passarinhos, o dançarino, enfim, qualquer um que achava que tinha ou não talento e queria se apresentar subia ao palco do “Rádio Oportunidade” para ganhar uma chance ou um presente como uma caixa de pasta de dente, um sabonete, um perfume Diamante Negro ou Seiva de Alfazema. (AMORIM,Chico, 1994,p.1E).

O espetáculo era muito trabalhoso, já que 22 personagens entravam em cena. O trabalho de camarim era fundamental, a pessoas responsáveis pelos figurinos tinha um papel fundamental. Sobre essas pessoas, Liu disse:

É ela que sabe a ordem de entrada dos personagens e é ela que cuida de todos os detalhes da roupa, coisas que na hora me ajudam a entrar no personagem. Além disso, existem os ensaios, a hora em que ensaio sozinho, quando realmente dou forma aos personagens e os ensaios de palco. (ARRUDA,Liu, 1994).

“Rádio oportunidade é formado basicamente por onze cantores e todo o contexto que envolve o programa. Da casa de Compadre Juca e Comadre Nhara (antigos e famosos personagens de Liu Arruda) dá para ver o palco do programa que além do concurso de calouros, era recheado de críticas aos movimentos culturais e sociais que aconteciam na cidade e os exageros cometidos pelos políticos.

Considerações Finais

Após um breve estudo as origens do teatro, chega-se a conclusão que em Mato-grosso os gêneros que mais foi utilizado nas décadas de 80 e 90 foram o teatro popular e o de rua.



Porem foi analisado também a vida e duas peças do ator Cuiabano Eleonil Arruda, mas era conhecido somente como Liu Arruda.

Contudo notamos no decorrer deste trabalho que o ator se preocupava em fazer um teatro de qualidade, ou seja, produções que eram voltadas para todos os tipos de publico, em suas apresentações era comum ver casas sempre cheias e algumas vezes com até lista de espera, pois a procura era muito grande. Em suas produções o que se observava também era a presença do linguajar típico cuiabano, esta forma de falar que é considerada por muitas pessoas que não conhece a cultura de mato-grosso como sendo vulgar, estranho ao se ouvir.

Para tanto em seus vinte e cinco anos de carreira Liu apresentava textos na maioria das vezes que satirizavam a sociedade cuiabana e políticos, porém sempre de uma forma leve, sempre teve uma ótima interação com o seu publico e como consequência disso era o sucesso que as peças faziam em plena praça da republica, ali a população podia interagir com os atores, por isso que era conhecida como teatro de rua.

Em meados dos anos 80 o teatro passa por uma fase nebulosa, mas nem por isso ele para, tem que se diminuir as coisas, pois a ditadura censurava, porem no final da década de 80 o teatro vai voltando aos poucos ao que era antes.

Portanto pode-se concluir que após tempos difíceis o teatro continuou a existir, e ser a arte que o povo mais gostava, e podemos afirmar ainda que ainda gostam, pois ela tem a função de te fazer rir.

Conclui-se que em Mato-Grosso Liu Arruda exercer enorme influencia na cultura local, pois como já foi citado no decorrer deste artigo ele sempre teve este *feedback* por conta da simpatia e da simplicidade.



Referencias

BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido: E Outras Poéticas Políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

PRADO, Décio de Almeida. **Teatro em Progresso**. São Paulo: Martins, 1964.

Boal, Julian **As imagens de um teatro popular**. São Paulo; Hucitec. 2000

Urdimento, Revista de estudos teatrais na América Latina, número 4, dezembro de 2002, (Teatro popular no Brasil: a rua como âmbito da cultura popular)



Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação

XII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Centro-Oeste – Goiânia – GO 27 a 29 de maio
de 2010