

ANA MARIA SAID

Este exemplar corresponde à redação final da Dissertação defendida por ANA MARIA SAID e aprovada pela Comissão Julgadora em 10/04/89.

Data: 10/04/89

Assinatura: Eraldo J. Vieira

O PROJETO POLÍTICO-PEDAGÓGICO DO
TEATRO DE ARENA DE SÃO PAULO

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO

1 9 8 9

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL

Dissertação apresentada como exigên
cia parcial para obtenção do título
de Mestre em Educação (Filosofia e
História da Educação), à Comissão
Julgadora da Universidade Estadual
de Campinas, sob a orientação do
Professor Doutor Evaldo A. Vieira.

Comissão Julgadora

Everaldo A. Vieira

Carvalho

João

A meus pais, pelo constante apoio material e espiritual, pelo amor e dedicação que tornaram possível a realização deste trabalho.

R E S U M O

O presente trabalho é um estudo sobre o Teatro de Arena de São Paulo, dando ênfase aos seus aspectos político-pedagógicos, analisando também o Seminário de Dramaturgia, que era um grupo de estudos dentro do Arena.

Em fevereiro de 1955, inaugura-se o Teatro de Arena de São Paulo na Rua Teodoro Bayma, 94, em frente à Igreja da Consolação. Era o primeiro teatro de Arena, com uma localização fixa na América do Sul.

Em 1956, o Teatro de Arena de São Paulo e o Teatro Paulista do Estudante (TPE) se unem e Guarnieri e Oduvaldo Vianna Filho passam a fazer parte do elenco do Aréna.

Guarnieri diz que é a partir daí que surge dentro do Arena uma proposta de mudar a face do teatro brasileiro. Pessoas do TPE que, juntas com os remanecentes do Arena vão fazer o grande esforço, isto é, preocupar-se com a forma de interpretação brasileira, com a dramaturgia brasileira.

Augusto Boal estréia em setembro de 1956, recém-chegado de um curso de teatro na Columbia University, nos EUA. Ele traz a experiência do Actor'Studio, quando volta de Nova

Iorque, onde cursara Dramaturgia e Direção, que pesquisava um estilo norte americano de interpretação, baseando-se no método de Stanislávski. Com a necessidade que o grupo do Arena sentia para definir um estilo brasileiro de representação, fundado no realismo, vão estudar no Laboratório de Interpretação, formado também pelo Arena, o método de Stanislávski que lhes servia de base.

Com a peça de Gianfrancesco Guarnieri "Eles não usam black-tie", com seu êxito inesperado, encenada por acaso em 1958, para encerrar o teatro que estava muito mal economicamente vai surgir a idéia do Seminário de Dramaturgia e vão se sentir incentivados a continuar escrevendo peças que trouxessem ao palco a realidade do "povo" brasileiro, a principal preocupação do grupo.

Nas discussões dentro do Seminário de Dramaturgia e na maioria das peças escritas por seus integrantes, a marca da ideologia nacionalista do ISEB está presente. O trabalho do Arena vai ser marcado por ela.

E o Seminário de Dramaturgia responde aos anseios dos participantes do Arena que estão vivendo momentos de muita agitação no campo cultural e político brasileiro, em que os intelectuais de esquerda tentam organizar-se de várias formas, discutindo e participando da realidade do país, e vivendo intensamente seus principais problemas. Vai ser na área teatral e estética que muitas questões vão ser respondidas, partindo de suas dúvidas, com teorias novas que se buscava para resolver questões estéticas, integrando questões de forma e conteúdo.

Era o momento de se discutir, questionar e mudar.

E o grupo do Teatro de Arena vive intensamente esse momento.

Como os trabalhos do Arena tinham influência da ideologia nacionalista do ISEB, a maior preocupação dos seus integrantes era com o imperialismo, mais do que com a luta de classes no interior de nossa sociedade, porque esse era o enfoque dos trabalhos críticos do Instituto - Imperialismo X Colonialismo.

Ainda com a influência das idéias do ISEB, veremos que ao invés de se identificar com a classe proletária, a preocupação central de seus trabalhos era com o "povo", noção, que nunca fica muito bem definida. Há uma exaltação romântica de povo, como se este estivesse num estado quase ideal de possibilidade de luta, faltando-lhe somente liderança, que caberia aos intelectuais. Nas peças "Arena conta Zumbi" e "Arena conta Tiradentes", por exemplo, podemos analisar melhor como trabalharam essa noção.

O Arena tem também a influência da obra brechtiana, preocupando-se com um teatro político que levasse ao questionamento sobre a realidade, provocando dúvidas, mostrando as contradições da sociedade em que se insere o espectador.

O Arena teve avanços e recuos dentro do seu projeto político-pedagógico. Ele mais limita do que faz avançar no sentido de produzir arte. A obra de arte sendo *utilizada pa*ra conscientizar, perde a sua especificidade de ser arte, e o estético é relegado a um segundo plano em função do didático e do político.

Não podemos dizer que não nos ficaram excelentes obras de dramaturgia brasileira, e que o grupo do Arena não

levantou questões pertinentes sobre a arte engajada, que é perfeitamente possível. Mas não se pode criar uma obra de arte com função didática. Onde estaria a sua caracterização como arte?

Segundo Croce, citado por Gramsci: "A arte é educativa enquanto arte, mas não enquanto arte educativa, porque neste caso ela é nada e o nada não pode educar".

O trabalho do Arena pode ser analisado como inovador, no sentido de ter criado uma dramaturgia brasileira, de ter sido o grupo cultural que coloca questões políticas e sociais do país, que inova, além da dramaturgia, também a direção, a interpretação, formulações estético-formais do teatro, o significado histórico enfatizado em suas peças e, principalmente a busca do popular embora tenha ficado dentro dos limites da ideologia nacionalista.

Entretanto, o problema de lutar pelo povo, com um projeto político-pedagógico, conscientizando, é muito mais complexo do que colocar seus limites dentro da ideologia nacionalista.

Toda uma concepção de educação está aí contida também, já que só uma parcela da população podia frequentar e entender o teatro que faziam, em sua maioria, estudantes e intelectuais, embora tentassem buscar a classe trabalhadora. Também esse fator limitou o alcance de suas propostas, porque estes não transformariam a realidade, como propunham, pois só teriam idéias. Faltava a classe trabalhadora, com sua força, para realizar esse projeto. E nem o Arena tinha acesso a ela (com excessão de pequenas incursões a fábricas, sindicatos, etc.) e nem a classe trabalhadora a ele.

Também a problemática cultural ia além, já que o teatro trabalha com uma linguagem simbólica, a que tem acesso (não afirmando que o contrário seja impossível, mas mais problemático) quem passou por uma educação formal, e é iniciado nesses códigos linguísticos.

Implica também em ir contra a conscientização política tão defendida dentro da educação nesse período, juntamente com a luta por uma educação popular.

Não importa à classe operária apenas ter consciência de sua situação, mas estar instrumentalizada para poder mudar essa situação. O desenvolvimento do raciocínio, da reflexão crítica, seria importante para que produzissem seu conhecimento.

Isso não quer dizer que a classe trabalhadora não tenha conhecimentos, não participe da cultura. Mas, não se pode negar toda sabedoria adquirida até hoje, e que ela auxilia a entender e transformar o mundo e o homem. Essa sabedoria aí está e não há como fazê-la desaparecer porque há, como nos colocam os defensores do "popular", uma cultura da classe trabalhadora.

O Arena foi um grupo que se preocupou com a classe trabalhadora, mas que não consegue que ela participasse da arte.

Uma maior participação da classe trabalhadora na arte, implica em que ela possa participar do conhecimento que a educação formal pode lhe fornecer. E a educação formal pode ser transformada com a participação da classe trabalhadora. E também a arte. E isso é revolucionário.

Í N D I C E

RESUMO

INTRODUÇÃO 1

CAPÍTULO I

Peculiaridades Educacionais do Teatro 5

CAPÍTULO II

As Inovações do Arena 32

CAPÍTULO III

Os Limites da Dramaturgia do Teatro de Arena 58

CONCLUSÃO 96

BIBLIOGRAFIA 105

I N T R O D U Ç Ã O

O trabalho do Teatro de Arena de São Paulo interessou a várias áreas do saber. Muitos estudos reviram a sua contribuição dentro do quadro cultural das décadas de 60/70.

Um levantamento histórico importante foi realizado por pesquisadores do IDARTE (Instituto de Pesquisa de Arte) e publicado - na Revista Dionysos - do Ministério da Educação e Cultura - DAC-FUNARTE, em outubro de 78, por Maria Tereza Vargas, Carmelinda Guimarães e Mariângela Alves de Lima. Há teses de pós-graduação da UNICAMP e da USP, como a de Cláudia de Arruda Campos, que faz uma análise - das histórias contadas pelo Arena "Zumbi, Tiradentes (e outras histórias contadas pelo Arena de São Paulo)" - 81 - USP, a de Sonia Goldfeder, "Teatro de Arena e Teatro Oficina - O Político e o Revolucionário" - 77 - UNICAMP, uma análise da dramaturgia de Vianninha por Carmelinda Soares Guimarães: "O teatro de Oduvaldo Vianna Filho" - 82 - USP. Sabato Magaldi, que viveu e participou do momento produtivo do Arena, escreve para a coleção "Tudo é História": "Um palco brasileiro - O Arena de São Paulo". Edélcio Mostaço escreve "Teatro e Po

lítica: Arena, Oficina e Opinião". Há também o Suplemento do jornal "O Estado de São Paulo", sobre os "Cem anos de teatro em São Paulo" de 17 de janeiro de 1976, realizado por Sábato Magaldi e Maria Tereza Vargas. Existem artigos de jornal e algumas referências sobre o Arena em revistas ou algumas obras que não tratam especificamente do tema, mas o citam.

Nossa preocupação, entretanto, em revendo todo esse levantamento, é fazer uma análise da obra do Arena, dentro do quadro de efervescência cultural e política dos anos 60. Depois do golpe de março de 64, há ainda a resistência dos artistas, através de suas obras, opondo-se a toda repressão vivida pela sociedade brasileira como um todo.

Nosso objeto de estudo é, portanto, refletir sobre a possibilidade de um grupo de teatro realizar um projeto político-pedagógico, como irá tentar o Arena e, também, sobre o alcance de sua obra e de suas críticas político-sociais dentro do contexto histórico e ideológico em que se formou e atuou o Teatro de Arena de São Paulo.

Utilizaremos como fontes de pesquisas as obras que já foram publicadas sobre o Arena, inclusive teses inéditas sobre ele, seus participantes e suas obras. Também usaremos obras sobre o momento histórico em que surge e se desenvolve esse grupo. Para análise, escolhemos peças do grupo, como "Eles não usam black-tie", que foi a primeira peça brasileira encenada por ele e "Arena conta Zumbi" e "Arena conta Tiradentes", que refletem as preocupações do grupo durante a sua evolução.

A escolha do Teatro de Arena de São Paulo como ob

jeto de estudo, deve-se ao fato de que há a possibilidade de estudar os aspectos educacionais presentes no seu trabalho, relacionando com o seu projeto político e a sua preocupação com a "conscientização" do povo brasileiro e seus problemas, através da arte. O Teatro de Arena é o primeiro grupo a se preocupar com a produção teatral, mudando a forma, com a utilização do palco de arena e produzindo uma dramaturgia brasileira.

O Seminário de Dramaturgia é importante no sentido de que abordava problemas brasileiros do final da década de 50 e da década de 60, discutindo teorias filosóficas e sociais, a valorização e o estudo de temas nacionais, que eram enfatizados em suas peças teatrais, estudando também a realidade artística e social brasileira.

O grupo do Arena era formado por intelectuais preocupados com os principais problemas sociais do país. Mais que isso, sentiam-se comprometidos em levar para o seu trabalho artístico toda essa problemática. Uma problemática brasileira. O que era também um grande incentivador desse grupo, que tentava produzir uma dramaturgia nossa, uma forma de atuação e de direção nacionais.

Preocupados com um teatro nacional, estes intelectuais, fundaram o Seminário de Dramaturgia, que não realizou totalmente os projetos do Arena, mas foi um avanço ao tentar uma organização para, não apenas representar peças, mas criar, e criar uma visão crítica da realidade em que viviam, com embasamento teórico, já que estudavam filosofia, sociologia, teoria estética, teatral, a realidade artística e social brasileira.

Eram autores e atores que viviam o seu momento, que o pensavam. E pensando, por ele eram influenciados e o influenciavam.

Sofreram influência da ideologia nacionalista que refletia os quadros progressistas dos nossos intelectuais de esquerda nas décadas de 50 e 60.

Traziam a experiência de jovens que começavam algo novo, tateando.

Mas inovaram a arte no Brasil, não apenas o teatro, mas também outros setores artísticos. E mesmo os movimentos de jovens desta época receberam a sua influência.

Preocupavam-se com a classe trabalhadora, mas em seus trabalhos a noção que utilizavam é a de povo, uma visão generalizada, que nunca fica muito bem definida. Assim como Paulo Freire, os intelectuais do ISEB, da UNE, com os seus CPCs (Centros Populares de Cultura), por exemplo, ocupavam-se com a "conscientização do povo".

Tinham um projeto político-pedagógico, com uma influência marcante de Brecht, principalmente em seus últimos trabalhos, e o interesse girava em torno do político e do social em suas obras.

Interessa-nos analisar o projeto político-pedagógico do Arena, a influência da ideologia nacionalista e a possibilidade de "conscientização". *Esses são os objetivos que pretendemos realizar no presente trabalho.*

CAPÍTULO I

"PECULIARIDADES EDUCACIONAIS DO TEATRO"

INTRODUÇÃO

A educação é uma manifestação cultural, ao mesmo tempo que possui uma certa autonomia da cultura. Ela capacita para o processo de participação e produção da cultura. A educação determina e é determinada pela cultura, assim como a arte, embora haja uma independência entre elas.

O homem transforma a natureza e também os resultados dessa transformação. E esse processo é a cultura. O homem, na ação de transformação da natureza, autoproduz-se e, ao mesmo tempo e em ação recíproca, produz cultura.¹

A educação, sendo uma manifestação cultural, permite ao homem estar de posse de conteúdos culturais específicos, do saber sistematizado, da capacidade de ler e escrever, que auxiliam na sua formação enquanto cidadão e produtor de cultura. Todo o saber, produzido e adquirido, é transmitido

1. Ver Saviani, Dermeval - "Educação Brasileira: Problemas" in "Educação & Sociedade" - nº 1 - set/78 - SP.

através da educação que possibilita criar mais saber e dominar a natureza com um conhecimento maior sobre ela e sobre sua transformação.

A educação formal, nesse sentido, permite essa sistematização do saber e pode possibilitar uma maior apreensão da realidade.

A educação pode ser uma das vias de transformação da prática social, embora não seja a única. Inserindo-se na prática social, pode também agir como instrumento de transformação, podendo passar uma visão histórica do mundo, das contradições do real.

SOBRE ARTE, POLÍTICA E EDUCAÇÃO

A educação permite à classe proletária que esteja preparada para a produção da obra de arte e também para que lhe tenha acesso. Dessa forma, pode reconhecer-se nos objetos artísticos, reproduzindo na obra de arte, as contradições de sua época, a sua ideologia e valores. Isto implica em ter uma visão de mundo inteiriça e experiente, o que possibilita a consciência de que é possível mudar a situação de classe dominada; uma maior possibilidade de luta.

De que modo a classe proletária pode ter uma concepção de mundo mais ampla e experiente, percebendo as contradições da realidade, se não estiver de posse de conteúdos culturais que lhe dê acesso à contraditoriedade do real?

Para que a classe proletária possa também partici

par efetivamente da cultura, é preciso que haja uma revolu
ção econômica, pois é o sistema capitalista, com o seu modo
de produção e suas relações de produção, que tornam os con
teúdos culturais propriedade da classe dominante.

No sistema capitalista, os meios de produção são do
minados pelos capitalistas e o modo como o homem produz sua
existência, determina suas relações. Existe, portanto, nes
se sistema, uma contradição básica entre capital X trabalho.

Segundo Marx: "As idéias da classe dominante são
também as idéias dominantes de cada época ou, em outras pala
vras, a classe que é a potência material dominante da socie
dade é também a potência espiritual dominante. A classe que
dispõe dos meios de produção material dispõe, ao mesmo tem
po, dos meios de produção intelectual, de maneira que, em
média, as idéias daqueles a quem são recusados os meios de
produção intelectual estão desde logo submetidos a essa clas
se dominante. As idéias dominantes não são mais do que a
expressão ideal das relações materiais dominantes, são as
relações materiais dominantes, colhidas em forma de idéia e,
por conseguinte, são a expressão das relações que fazem de
uma classe, a classe dominante, o que equivale dizer que
são as idéias da sua dominação. Toda a ilusão que consista
em acreditar que a dominação de uma classe determinada é
apenas a dominação de certas idéias cessa naturalmente, por
si própria, quando a dominação de classe em geral deixa de
ser a forma do regime social, isto é, desde que deixa de ser
necessário representar um interesse particular como sendo o
interesse geral, ou de representar o "Universal" como domi
nante.

Os indivíduos que constituem a classe dominante possuem, entre outras, uma consciência e pensam em consequência. Enquanto dominam como classe e determinam uma época histórica em toda a sua amplitude, obviamente esses indivíduos dominam em toda extensão da sua classe, dominam, como seres pensantes, como produtores de idéias e, regulamentam a produção e a distribuição das idéias de sua época. As suas são, pois, as idéias dominantes da época a que pertencem".²

Quando se mudam as condições de existência, formam-se os elementos de uma sociedade nova. Para mudar a ideologia dominante da nossa sociedade, há que se tomar consciência da necessidade dessa revolução. E é nesse sentido que a educação pode contribuir para essa tomada de consciência, possibilitando através do domínio de conteúdos culturais uma maior apreensão das contradições sociais, das lutas de classe para si. Já que podemos entender a educação como uma atividade mediadora no seio da prática social global, ela é importante no sentido de ajudar o artista a apreender essas contradições e, conseqüentemente, conseguir expressá-las em sua obra, mesmo que não esteja consciente de que esteja realizando isso.³

A arte representa uma das manifestações ideológicas através das quais cada classe social expressa a sua maneira

2. Marx e Engels - "A ideologia Alemã" in Marx e Engels - "Sobre Literatura e Arte" - 2ª Ed. - Global Editora - SP-80 - págs. 9 e 10.

3. Ver Goldmann, Lucien - "Dialética e Cultura" - Ed. Paz e Terra - 79.

de conceber e explicar a estrutura social, o devenir histórico, e a sua inserção neles em relação à outras classes.

"Na grande arte a realidade se revela ao homem. A arte, no sentido próprio da palavra, é ao mesmo tempo desmistificadora e revolucionária, pois conduz o homem desde as representações e os preconceitos sobre a realidade, até a própria realidade e à sua verdade. Na arte autêntica e na autêntica filosofia revela-se a verdade histórica: aqui a humanidade se defronta com a sua própria realidade".⁴

Kosik continua que a mesma verdade expressa pela arte pode ser alcançada por outra via, mas que sendo assim, esta mesma verdade seria muito menos "sugestiva" já que a arte a colocaria "artisticamente".⁵

E continua: "A obra de arte é parte integrante da realidade social, é elemento da estrutura de tal sociedade e expressão da produtividade social e espiritual do homem". Diz que a obra "acaba sendo, um elemento constitutivo da existência da humanidade, da classe, do povo".⁶

A obra de arte representa as contradições sociais e também a contradição do próprio artista inserido nas relações sociais e a sua elaboração imaginária dessa participação. O artista tanto pode encobrir como revelar o conhecimento das contradições sociais, mesmo que não se conscienti

4. Kosik, Karel - "Dialética do Concreto" - 3ª Ed. - Ed. Paz e Terra.

5. idem - pág. 118.

6. idem - pág. 125.

ze disso.⁷

A classe dominante, ao apropriar-se do saber, do conhecimento, fica de posse também da possibilidade de fazer uma arte mais elaborada e de participar dela. Porque a arte é a forma mais elaborada da cultura, a educação é muito importante para a participação na produção da obra de arte e, também, para que esta seja acessível. Porque a educação permite o domínio de conteúdos culturais que auxiliam na compreensão da realidade, isto é, na maneira de ver e sentir o mundo.

"A cada descoberta que faz época nas ciências naturais, em cada revolução social, cada vez que se cria uma grande obra de arte, transforma-se o aspecto do mundo, e bem assim - especial e essencialmente a própria posição do homem no mundo".⁸

Através da arte, pode-se questionar e analisar a realidade.

Ernesto Sábato fala que há vastos territórios da realidade que estão reservados à arte. Porque, diz ele, se escreve e se faz arte para se analisar a condição do homem no mundo.

"A arte de cada época carrega em si uma visão do mundo e o conceito que essa época tem da verdadeira realidade, e essa concepção, essa visão, está assentada em uma meta

7. Ver Goldmann, Lucien - "Dialética e Cultura" - Ed. Paz e Terra - 79.

8. Kosik, Karel - "Dialética do Concreto" - pág. 195.

física e um *ethos*, que lhe são próprios".⁹

Embora a educação seja muito importante para a participação na produção e no acesso à arte, concordo com Gramsci que coloca que a arte é educativa enquanto arte, e não como "arte educativa".¹⁰

Arte e educação têm especificidades diferentes. A obra de arte educa enquanto obra de arte, expressando idéias, emoções, através de conteúdo e forma. E tanto mais força artística terá essa obra, quanto mais conteúdo e forma se integrem. Não educa entretanto, enquanto projeto didático, já que isso lhe tira a sua especificidade.

SOBRE TEATRO

O teatro é uma das manifestações artísticas que conduz a um contato mais direto com o público, e as peças teatrais podem refletir a realidade vivida por esse público, com a possibilidade de manifestar as contradições sociais através das peças teatrais mais enfaticamente.

Esse é o caso do teatro político. Teria ele, entretanto, uma função pedagógica?

9 . Sábato, Ernesto - "O Escritor e seus fantasmas" - Ed. Francisco Alves - RJ - 82.

10. Gramsci cita Benedito Croce - "Cultura e Vida Moral" - págs. 169-170 in "Literatura e Vida Nacional" - "A arte é educativa enquanto arte, mas não enquanto "arte educativa", porque neste caso ela é nada e o nada não pode educar".

Para Piscator, um dos dramaturgos do nosso século preocupado com o teatro político, deveria haver a subordinação de qualquer objetivo artístico à meta revolucionária. Era preciso propagar, através do teatro, a doutrina da luta de classes.

Entretanto para Brecht, o teatro tem sim uma função político-pedagógica, mas no sentido de permitir a reflexão, deixando ao espectador a possibilidade de tomar decisões a partir dos dados críticos sobre a realidade que a peça teatral reflete, podendo optar de modo crítico e racional sobre esta. Portanto, a sua noção de teatro é uma proposta à reflexão. Embora em suas peças Brecht acentue o aspecto negativo da realidade e coloque constantemente a necessidade de que o mundo deva ser mudado, não deixa nunca claro como, nem em que deva ser mudado. Em nenhuma de suas peças há referência a um mundo sem contradições, sem injustiças. No fundo, Brecht preocupava-se com a condição humana, tendo uma visão mais negativa que esperançosa dela.

Durante a maior parte de sua produção, Brecht se valeu do teatro épico, embora seus últimos escritos passem a falar e a preocupar-se com o teatro dialético, pois diz que o termo teatro épico seria inadequado para o tipo de teatro que realizava.

De acordo com Anatol Rosenfeld: "Segundo a concepção marxista, o ser humano deve ser concebido como o conjunto de todas as relações sociais e diante disso a forma épica é, segundo Brecht, a única capaz de apreender aqueles processos que constituem para o dramaturgo a matéria para uma ampla concepção do mundo. O homem concreto só pode ser compre-

endido com base nos processos dentro e através dos quais existe".¹¹

O teatro brechtiano tem um intuito didático. Pretende mostrar a sociedade e a necessidade de transformá-la, de modo "científico".

É nesse sentido que Brecht preocupava-se tanto com a eliminação da ilusão no teatro, com a identificação emocional do público com os personagens, pois isso o faz esquecer-se de tudo. Ele repugna a teoria da catarse, pois ela torna o público passivo.

Entretanto, o teatro épico não combate a emoção, mas leva da emoção ao raciocínio, segundo Brecht.

Ele pretende, através da mediação estética, a apreensão crítica da vida e, deste modo, a ativação política do espectador, utilizando-se dos mecanismos de distanciamento com um motivo didático.

O teatro político deve levar ao questionamento sobre a realidade, provocando dúvidas, mostrando as contradições da sociedade em que se insere o espectador.

Para Brecht, também a forma é muito importante neste sentido. Diz que para mostrar algo diferente é necessário mostrá-lo de forma diferente.

Descobrir novas formas de revelar a realidade social, denunciando a crise de mostrar o real e, portanto, a

11. Rosenfeld, Anatol - "O Teatro Épico" - Ed. Perspectiva - 85 - pág. 147.

crise deste real, novas linguagens que estejam ligadas ao processo de transformação social surgirão e se fará uma arte "revolucionária".

O trabalho do Teatro de Arena de São Paulo está norteado por esta noção de teatro político-pedagógico, mesmo que não de forma direta, tendo também outras influências em suas obras.

Num primeiro momento, o Teatro de Arena traz para o teatro a ideologia nacionalista, tentando levar para ele um caminho nacional. Radicaliza seu trabalho político, com uma participação mais direta nos trabalhos pós-64, revendo criticamente a História com as peças: "Arena conta Zumbi" e "Arená conta Tiradentes" de Guarnieri e Boal, tratando temas relevantes para a época posterior ao golpe de 64, como opressão, liberdade, etc., e os shows "Opinião", de música, com forte teor de crítica sócio-econômica. Estes trabalhos foram analisados por Cláudia de Arruda Campos em tese de mestrado pela USP - 1981 com o título: "Zumbi, Tiradentes e outras histórias contadas pelo Teatro de Arena de São Paulo".

Inclusive, de 64 a 68, foram os artistas e intelectuais, principalmente, que continuaram a denunciar a situação crítica por que passava o país sendo o Arena um dos principais grupos de resistência, pois, até 68, essa parcela da população não é ainda tão atingida pela censura como passa a ser depois de decretado o AI5, e também procura, de forma dinâmica, ir driblando-a. O Ato Institucional nº 5, decretado a 13 de dezembro de 1968, outorgava poderes ilimitados ao Executivo (que estava nas mãos dos militares), fechando o Congresso Nacional e desrespeitando totalmente a constituição.

O Teatro de Arena de São Paulo refletia, de certo modo, a estrutura sócio-política e ideológica de sua época através de seus projetos. No entanto, tem uma maneira própria de examinar o real inter-relacionando conteúdo e forma a partir de seu modo de representar e apreciar o real.

Principalmente em seus últimos trabalhos podemos ver que o discurso do texto é sempre crítico-didático, proporcionando a possibilidade de reflexão - uma influência bem brechtiana em seus trabalhos. Augusto Boal, um dos seus principais diretores e também dramaturgos, leva para o Arena uma das facetas do teatro pedagógico, com seu estilo de interpretação e sua forma didática.

Havia no Arena, uma preocupação central com a possibilidade de mudança das condições sócio-econômicas, através de uma visão crítico-política do real.

Os trabalhos do Arena tinham influência da ideologia nacionalista do ISEB e, portanto, o principal enfoque de seus integrantes era o imperialismo, mais do que a luta de classes no interior de nossa sociedade, porque veremos, esse era o eixo dos trabalhos críticos do Instituto - Imperialismo X Colonialismo.

Ainda com a influência das idéias do ISEB, veremos que ao invés de se identificar com a classe proletária, o interesse central de seus trabalhos era o "povo", noção que nunca fica bem definida. Há uma exaltação romântica do povo, como se este estivesse num estado quase ideal de possibilidade de luta, faltando-lhe somente liderança, que caberia aos intelectuais. Nas peças "Arena conta Zumbi" e "Arena conta Tiradentes", por exemplo, podemos analisar melhor como

o Arena usou essa noção.¹²

A noção de "povo" é analisada por Sonia Goldfeder em tese de mestrado pela UNICAMP - 77, com título: "Teatro de Arena e Teatro Oficina - O político e o revolucionário".

Para o grupo do Arena, o teatro tinha de ser "revolucionário". Não pretendiam apenas criticar e denunciar as contradições sociais, mas também, propor soluções alternativas para estas contradições, de forma didática. Assim como Brecht, preocupam-se em transformar o mundo tornando-o mais justo e igual. Para alguns integrantes, como Guarnieri e Vianninha, por exemplo, o socialismo seria um caminho.

Os projetos do Arena foram tentativas de nacionalizar o teatro brasileiro, tanto na forma - as experiências com a arena - quanto no conteúdo. O Arena tentou também mudar o modo de dirigir e encenar os espetáculos (principalmente Augusto Boal) inovando, assim, o teatro da época.

O PROJETO DO TEATRO DE ARENA DE SÃO PAULO

Nas décadas de 50 e 60, os movimentos culturais de esquerda acentuam-se no Brasil.

Há uma preocupação com a cultura nacional e, principalmente, com a cultura popular. Ferreira Gullart, Carlos

12. Ver Toledo, Caio Navarro de - "ISEB: Fábrica de Ideologias" - 2ª Ed. - Ed. Ática - 82.

Estevam Martins e outros intelectuais ligados ao ISEB e à ideologia nacionalista, escrevendo obras sobre cultura popular, têm grande influência nos meios intelectuais da época.¹³

Depois do período de repressão do Estado Novo, inicia-se uma época em que os intelectuais voltam-se ainda mais para os principais problemas brasileiros, entre as décadas de 50 e 60. Principalmente, preocupados em "descobrir" a cultura brasileira, como podemos ver nos trabalhos do ISEB.

A partir de "Eles não usam black-tie", peça de Gianfrancesco Guarnieri, encenada em 1958, há um comprometimento do Teatro de Arena em criar uma dramaturgia enraizada na história do país, passando a investigar a vida cotidiana da população relacionada com a organização do poder político e econômico.

Nessa peça, Guarnieri enfatiza os conflitos gerados em uma família da favela, em decorrência de uma greve na fábrica onde trabalha a maioria de seus moradores. O pai, que organiza a greve, entra em conflito com o filho, que por ambição, quer "furar" a greve aproveitando-se para conseguir promoção. Junto com o problema da consciência coletiva X interesses individuais, Guarnieri consegue trabalhar a peça com uma linguagem característica do morro carioca e seus problemas cotidianos, as contradições vividas por essa classe social no seu dia a dia. É a fase da observação e da denúncia

13. Ver Gullart, Ferreira - "A cultura posta em questão" - Ed. Civilização Brasileira - RJ - 65.

cia das condições de vida e da realidade cultural da população brasileira.

O Teatro de Arena de São Paulo "é a única companhia de São Paulo - e talvez do Brasil - que tem um método e um objetivo. O objetivo é a criação de um teatro nacional, compreendendo-se o termo como o conjunto de uma dramaturgia e de um modo de representar distintamente nossos. O método é o da experimentação ousada, através do lançamento constante de novos atores e autores".¹⁴

Sobre a contribuição do Arena há, no Suplemento Centenário do jornal "O Estado de São Paulo", o seguinte texto: "Entre as numerosas contribuições do Arena ao Teatro brasileiro a que sem dúvida o define foi a de ter nacionalizado o nosso palco. Antes dele, mesmo apesar dos sucessos de Abílio Pereira de Almeida no TBC e no TMDC, as empresas não confiavam na dramaturgia brasileira. Havia um quase desprezo pelo teatro nacional. O Arena, apesar de ter levado várias peças de autores novos, sem nenhum sucesso, impôs em definitivo os nomes brasileiros como capazes de encontrar uma correspondência imediata com o público. E seus intérpretes passaram a adotar uma prosódia brasileira espontânea, em contraposição ao estilo europeizante do TBC. Essa alteração teve um alcance profundo, que atingiu conjuntos cariocas (como o Grupo Opinião) e mesmo outros estados. Um reflexo significativo da revolução vitoriosa do Arena foi que o próprio TBC adotou a sua política a partir de 1960, quando Flávio Ran-

14. Citado no jornal "O Estado de São Paulo" de 03/01/60. Autor desconhecido.

gel assumiu a sua direção. Feita pelo TBC a atualização estética do nosso teatro, pelos padrões europeus, o Arena se incumbiu de promover o casamento dessa estética com a nossa realidade. Outras virtudes do Arena prendem-se ao seu empenho de acompanhar a História, nas suas mutações contínuas, e de refletir permanentemente sobre o grupo teatral, a dramaturgia e o espetáculo".¹⁵

A partir de "Revolução na América do Sul" (1960) , de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri, muda-se o foco de interesses, que era observar e denunciar as condições de vida e cultura do povo brasileiro, e a dramaturgia concentra-se sobre a classe proletária, com uma preocupação em mobilizar os espectadores. Há nessa peça uma forte influência da dramaturgia brechtiana, com uma ênfase maior nas relações e na ação do que nos personagens, canções que concluem as ações intercaladas nas cenas.

Nessa fase, o Teatro de Arena passa a preocupar-se com a procura de um novo público, deixando de ser estável e procurando um público popular, ligando-se a outras entidades culturais, como associações estudantis, sindicatos, organismos culturais oficiais ligados à cultura de massa. O grupo do Arena passa, esporadicamente, a viajar para o Sul, para o Nordeste, interior do Estado de São Paulo, embora continuem com o núcleo na Rua Teodoro Bayma, em São Paulo.

Idealmente, seu teatro dirigia-se à classe trabalhadora, que para eles, era a protagonista da transformação que

15. Suplemento do Centenário de "O Estado de São Paulo".
17/01/76. Autor desconhecido.

deveria operar-se na sociedade.

Entretanto, não consegue transferir para as classes populares os meios de produção do teatro. Isso era um problema muito mais complexo do que simplesmente levar para a classe trabalhadora uma dramaturgia preocupada com seus principais problemas.

Três dos integrantes do grupo: Francisco de Assis, Oduvaldo Vianna Filho e Nelson Xavier, movimentam-se constantemente na organização de outros grupos de teatro. Inventam peças-relâmpagos - que tratam de temas políticos que estão preocupando a opinião pública do momento, falando sobre Reforma Agrária, Reforma Universitária, etc., enfim, preocupados com os grandes problemas políticos e sociais do país.

O Teatro de Arena oscilava, portanto, entre fazer uma dramaturgia voltada para um público popular e para a pequena burguesia que os assistia na Rua Teodoro Bayma, com uma grande dificuldade de encontrar uma linguagem comum aos dois.

Importante saber que o grupo sobreviva, principalmente, da afluência de público à sua sede. Um público basicamente formado por intelectuais e estudantes.

Entretanto, centenas de grupos profissionais e amadores formados a partir de 1960, utilizaram-se das aquisições e reflexões do Arena, nas diversas regiões do país por onde atuou, preocupados com o compromisso social entre teatro e público. Ainda mais quando Oduvaldo Vianna Filho saiu do Teatro de Arena e leva para os Centros Populares de Cultura (CPCs) formados pela UNE em 1961, o projeto político-pe-

dagógico do Arena, elaborado no Seminário de Dramaturgia e que o grupo de teatro não consegue realizar. Os CPCs também se frustram a este respeito, embora tenham avançado mais que o Arena.

Tanto o Arena quanto os CPCs elaboravam peças que discutiam os problemas da classe trabalhadora, mas isto não era ainda transmitir a produção da cultura para suas mãos. Também há a falta de tempo para realizar um projeto que exigia organização. Além disso, talvez a maior dificuldade foi conseguir, através de uma comunicação mais expressiva, mexer com os operários. Outro problema foi a escassez de espetáculos para eles, o que não permitia o que pretendiam.

O grande conflito para os integrantes do Arena era a relação entre a forma, o cuidado da encenação e o conteúdo do texto. Havia uma preocupação muito maior com a divulgação do conteúdo ideológico do texto do que com a encenação da peça. Tentavam uma formulação estética que mantivesse uma comunicação artística com espectadores e, ao mesmo tempo, divulgasse o conteúdo ideológico.

A tentativa nesse sentido, partiu da idéia de encenar obras clássicas, mas que continuassem a mostrar as contradições sociais. Adaptavam as peças aos problemas atuais, mas esta fase do Arena interrompeu o processo de criação de uma dramaturgia brasileira, já que encenavam obras clássicas internacionais. Com isso, puderam prestar uma atenção maior aos problemas estéticos do teatro, que até certo ponto, anteriormente, havia sido preterido ao problema da transformação da sociedade pelas classes trabalhadoras.

Em 1962, encenam três clássicos: "Os fusis da Senho

ra Carrar" de Bertolt Brecht, "A Mandrágora" de Maquiavel e "O Melhor Juiz, o Rei" de Lope de Vega.

A 21 de janeiro de 1964, estréia "O filho do Cão" de Gianfrancesco Guarnieri.

Em setembro, encenam "Tartufo" de Molière.

E a 13 de abril de 1965, estréia o show "Opinião" com João do Valle, Zé Ketí e Maria Bethânia. Com roteiro de Armando Costa, Oduvaldo Vianna Filho, Paulo Pontes e Augusto Boal. A direção musical foi de Dorival Caymmi Filho.

Em maio de 1965, realiza-se a encenação de "Arena conta Zumbi" de Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal. No artigo do Programa, os autores se posicionam assim, sobre a nova maneira de encenarem: "Vivemos um tempo de guerra. O mundo todo está inquieto. Em todos os campos da atividade humana esta inquietação determina o surgimento de novos processos e formas de enfrentar os novos desafios. Menos no teatro (...) Nesta etapa do seu desenvolvimento o Arena desconhece o que é o teatro. Queremos apenas contar uma história, segundo nossa perspectiva (...) Para fazer uma peça assim, precisaríamos (se fôssemos convencionais) de mais pra lá de 100 atores, mais pra lá de 30 cenários (...) Destes fatos concretos surgiram as novas técnicas que estamos usando em "Arena conta Zumbi": personagem absolutamente desvinculado de ator (todo mundo faz todo mundo, mulher faz papel de homem sem dar bola pra essas coisas, etc.), narração fragmentada sem cronologia, fatos importantes misturados com coisa pouca..."¹⁶

16. Vargas, Maria Tereza - "O Registro dos Fatos" - Revista Dionysos - out/78 - nº 24.

Depois disso, a programação continua, em agosto de 65, com peças musicadas. "Este mundo é meu" de Francisco de Assis, "Arena conta Bahia" de Augusto Boal, "Tempo de Guerra" de Guarnieri e Boal.

A partir de 1964, as manifestações artísticas começam a sentir a alteração política do país. O regime político que se instaura no país depois de 64, vai contra o projeto social que o Arena sempre defendeu no seu trabalho. As possibilidades de manifestação de pensamento no país vai mudar radicalmente, e vai provocar uma freada brusca no projeto de trabalho do Arena.

O grupo do Arena, assim como outras entidades culturais do país, passa a procurar outros recursos expressivos que possam continuar a refletir as contradições sociais brasileiras, assim como a ironia.

Além disso, como a utilização da arena enfatiza o ato social do teatro, as mudanças históricas do país, nessa fase, interferem nos contatos do Arena com o público popular - entendendo-se aqui incursões a fábricas, sindicatos, etc. - que estava ainda se formando. Há uma modificação das relações sociais entre o teatro e seu público.¹⁷

São essas mudanças que levam os integrantes do Arena a buscar novas formas de comunicação com esse público que já não é um interlocutor tão ativo quanto na fase anterior ao golpe de 64, e acaba levando à encenação de "Tartufo" de

17. Ver Lima, Mariangela Alves de - in Dionysos, out/78 - nº 24 - págs. 55 e 56.

Molière, utilizando a metáfora ao invés da linguagem direta utilizada pelo grupo até então.

São também essas as mudanças que levam à tentativa dos musicais utilizando mais a linguagem musical. A temática destes musicais desenvolvem-se em torno do tema resistência, baseando-se em pesquisa histórica. Esses musicais são realizados utilizando-se muito mais a ênfase emocional do canto do que a interpretação musical, o que se tem a comunicar é muito mais urgente do que a perfeição da interpretação. Não se procura adaptar os musicais europeus e americanos aos nossos palcos, mas surge uma linguagem musical brasileira.

Embora o período dos musicais seja de retrocesso no processo de trabalho do Arena, é o teatro possível para a época, um teatro contra a opressão, lutando pela liberdade, utilizando-se da associação com fatos da história, que ajudam a se referir às situações atuais.

Nos musicais como "Arena conta Zumbi", por exemplo, desenvolve-se, além da preocupação com a liberdade, a qualidade literária do texto, e também se fazem músicas de melhor qualidade.

Em "Arena conta Tiradentes" procura-se rever o ensino da história no país, desmistificando-a através de pesquisas que antecederiam estes musicais.

Há nestes musicais uma forte influência de Brecht, no que se refere à construção do texto e ao tratamento das personagens com sua função social. A partir desses musicais, Augusto Boal desenvolve o seu Sistema Coringa.

Foi com a peça "Zumbi" que Boal vai propor as primeiras mudanças artísticas e estéticas na montagem de uma peça. Nas palavras de Boal, foi com a peça "Arena conta Zumbi" que ele descoordenou o teatro. Depois com a peça "Arena conta Tiradentes", ele vai propor um novo sistema. Usou quatro técnicas principais: a desvinculação ator-personagem, todos os atores agrupando-se em uma única perspectiva de narradores (interpretação coletiva), o ecletismo de gênero e estilo e a utilização da música.

Reúne as fases de pesquisa anteriores do Arena: o realismo e a nacionalização dos clássicos. Segundo Boal, o realismo limitava, já que reproduzia simplesmente.

Os clássicos eram universais, e através de se contar "fábulas", podia-se mostrar a gente brasileira. Através do Coringa se justapuseram os "universais" e os "singulares", juntando-os: a história mítica com sua estrutura de fábula de um lado, e de outro, o jornalismo, com o aproveitamento dos fatos recentes do país.

Segundo Boal, o "Coringa" é o sistema que se pretende propor como forma permanente de fazer teatro-dramaturgia e encenação. Um sistema teatral se impõe em resposta a estímulos e necessidades estéticas e sociais. "Cada platéia exige peças que assumam sua visão de mundo". Ele diz que no momento em que eles tentam o Sistema Coringa, o teatro brasileiro atravessa sua maior crise: crise econômica, de platéia, de caminhos, de ideologia, de repertório, de material humano. O Teatro de Arena também. E o Sistema Coringa surge determinado por essas características, como resposta a elas.

"Suas metas são de caráter estético e econômico".¹⁸

O Coringa deve ser alguém situado (por exemplo, paulista de 67), que seja afastado dos demais personagens, e que se aproxime bastante dos espectadores.

Ele pode "explicar", como "conferenciar", propondo-se como exegeta.

No "Coringa" se propõe um "sistema permanente" de fazer teatro, segundo Boal, incluindo instrumentais de todos os estilos ou gêneros, resolvendo cada cena, esteticamente, com os problemas que ela apresenta de forma isolada. Só a "Explicação" é elaborada em um mesmo estilo, e todos os demais devem ser referidos a esta.

O sistema, entretanto, deve ter uma mesma estrutura, embora possa ser original em cada cena, capítulo, episódio ou explicação.

No "Coringa", mesmo que os personagens sejam livres, isto é, sua ação derive do livre movimento do espírito do personagem, a estrutura dos conflitos é sempre infra-estrutural, com um esquema de análise social.

Neste sistema é possível montar qualquer peça com número fixo de atores independentemente do número de personagens, já que cada ator pode, na mesma peça, fazer vários personagens. Isso tem uma intenção econômica também, já que diminui, e muito, os custos da montagem.

18. Boal, Augusto - texto sobre o "Sistema do Coringa" in Boal, Augusto e Guarnieri, Gianfrancesco - "Arena conta Tiradentes" - Ed. Sagarana - SP 67 - págs. 30 e 31.

Na peça "Zumbi", por exemplo, todos os atores representam todos os personagens. Em "Tiradentes", cada ator tem sua ação pré-determinada, movendo-se dentro de regras estabelecidas para essa posição. Os atores têm funções dentro da estruturação geral dos conflitos do texto.

A primeira função é a "Protagônica", que vai representar a realidade concreta e fotográfica. Para essa função o ator se vale da interpretação stanislawiskiana, não podendo desempenhar nenhuma tarefa que ultrapasse os limites do personagem enquanto ser humano. Ele deve ter a consciência do personagem e não dos autores. Isso reconquistará a "empatia" em uma montagem com um alto grau de abstração, e nem sempre o protagonista necessita ser o principal personagem do texto.

A segunda função do sistema é o Coringa, que tem uma realidade mágica, criando-a. Os outros personagens aceitam a realidade mágica criada e descrita por ele. O Coringa pode desempenhar qualquer papel na peça, conhece o desenvolvimento da trama e a finalidade da obra. Quando está interpretando um personagem, entretanto, adquire a consciência do personagem que interpreta.

Os atores estão divididos em dois coros: Deuteragonista e Antagonista. Há apenas um figurino para cada papel social, e todos os atores que o fizerem devem estar vestidos igualmente.

Há uma orquestra coral: violão, flauta e bateria, tocando também outros instrumentos de corda, sopro e percussão.

Existe além de uma "estrutura de elenco", uma "estrutura de espetáculo" para todas as peças, dividindo-se em: Dedicatória, Explicação, Episódio, Cena, Comentário, Entrevista e Exortação.

O Sistema Coringa é permanente apenas na transitoriedade das técnicas teatrais. Podem-se adaptar estas estruturas à montagem de cada peça.

Voltando aos musicais que utilizaram esse sistema, a preocupação do Arena ainda é com a transformação da sociedade para uma sociedade sem classes, utilizando-se do teatro para provocar o público.

Em termos teóricos, com os musicais, há um retrocesso com relação à amplitude das mudanças anteriores. Procuram adaptar-se como podem às novas condições históricas. O público que continua afluindo à Rua Teodoro Bayma, não é o público popular que almejavam, mas um grupo que entendia a nova linguagem: intelectuais e estudantes, que tinham as mesmas preocupações sociais.

Depois das experiências com os musicais surge a idéia de organizar um novo Seminário de Dramaturgia que não chega a se realizar. Formam também um Núcleo 2, um teatro experimental que se dedicava à pesquisa do teatro popular, que sobrevive ainda um tempo depois que o Núcleo 1 já havia se desfeito. O Núcleo 1 era o grupo de atores que formava o Arena e o Núcleo 2 surge paralelamente a este.

Em 1968, realiza-se a Feira Paulista de Opinião, reunindo seis autores brasileiros importantes, nem todos do grupo do Arena, mas com a preocupação única de expressar o

momento atual que vivia o país. Foram eles: Lauro Cesar Muniz ("O Líder"), Eraulio Pedroso ("O Sr. Doutor"), Gianfrancesco Guarnieri ("Verde que te quero verde"), Augusto Boal ("A lua muito pequena e a caminhada perigosa"). As músicas foram feitas por: Caetano Veloso, Gilberto Gil, Sérgio Ricardo, Edu Lobo, Ari Toledo, Carlos Castilho. Foi Augusto Boal quem dirigiu essas peças, que foram encenadas fora do teatro de Arena, num palco italiano, na Sala Gil Vicente, na cidade de São Paulo.

Já se sentia nessa fase o conflito com a censura. Os espetáculos procuravam de forma urgente revelar a situação política e social brasileira, que começava a mostrar-se insustentável. Era preciso compreender criticamente e com muita urgência as mudanças que se processavam no país, e o fechamento da sociedade brasileira que se apertava a cada dia. Urgia um posicionamento rápido diante dos fatos, e nestes trabalhos podia-se sentir as diferenças nos estilos, na heterogeneidade de suas influências. Foi uma das últimas tentativas de resistência do teatro brasileiro à ditadura militar que se impunha cada vez mais.

Ainda em 68, o Arena encena "Mac Bird" de Barbara Garson, que tinha um tema político, mas nada de tão interessante ou novo, porque significa uma pausa entre a Feira Paulista de Opinião e a pesquisa para uma outra temporada.

A partir de dezembro de 68, os rumos políticos do país sofrem uma grande alteração com a decretação do Ato Institucional nº 5, que interferia nas formas de manifestação e expressão. A censura passa a atuar da forma mais repressiva que se pudesse imaginar, e o país vive uma de suas

fases mais retrógradas, violentas e repressivas, estando entregue às forças mais obscurantistas de nossa história.

As disposições estatais são frontalmente contra as manifestações artísticas de conteúdo crítico. E o Arena, como um grupo que sempre pautou o seu trabalho no conhecimento crítico da realidade, passa a ter limitado o seu campo de trabalho. Dessa forma, começa a trabalhar dentro do que lhe é possível, mas já não possui a flexibilidade de atualização das suas propostas a partir das mudanças históricas.

O Arena preocupou-se sempre com a mensagem política e social, procurando uma linguagem que fosse acessível ao entendimento popular, embora este acesso não tenha sido totalmente atingido. Essa procura, entretanto, torna-se impossível pelas limitações impostas pela censura.

A sede na Rua Teodoro Bayma vai perdendo cada vez mais o seu público, o grupo excursiona longamente pelas Américas, e o teatro entra numa grave crise financeira.

A partir de 1970, o grupo passa a denominar-se "Companhia de Teatro Popular de São Paulo".

O Núcleo 2, que continua até 1971, sob a orientação de Augusto Boal, sofre um último abalo com sua saída do Brasil.

Augusto Boal, em 1971, com seu trabalho "Categorias do teatro popular", propõe um trabalho com um Teatro-Jornal, dramatização de notícias publicadas na imprensa, cujo objetivo final era transferir para o povo os meios de produção de teatro. O grupo deixa de ser profissional e passa para amãdor, e é essa a única forma de conservar um teatro crítico.

Depois de 1971, desaparece o Arena como núcleo criador, tornando-se apenas um espaço físico alugado a grupos, sem qualquer critério.

Aos poucos, vão se dissolvendo os grupos de teatro ligados por uma linha ideológica, e o teatro retoma o caminho anterior à década de 50, com produções isoladas que se encaixavam nos limites impostos pelo quadro repressivo da década de 70, perdendo-se o processo criativo e inovador das companhias de teatro que surgiram depois do Arena, e foram por ele inspirados, sem preocupação com um projeto político, ou mesmo com a nacionalização do nosso palco.

Alguns poucos espetáculos tentavam fugir da censura utilizando-se de uma linguagem simbólica, mas que não chegava a atingir o objetivo, já que limitava a visão crítica que os autores procuravam apresentar através da simbologia. Um dos componentes do grupo, Gianfrancesco Guarnieri, é um dos autores que procuram este caminho, com "A Semente", por exemplo. Outros autores são Paulo Pontes, Chico Buarque de Hollanda, com "Gôta D'Água", Chico e Rui Guerra, com "Calabar", etc.

Entretanto, como todos os outros movimentos culturais da época - década de 60 - que propunham algo de novo, com propostas críticas da realidade brasileira, com projetos de transformação histórica, também o teatro é atingido pelo silêncio que o AI5 provocou na sociedade brasileira de forma geral. Um silêncio feito de repressão, de torturas, de exílios, de retrocesso histórico no projeto de mudança sócio-econômica da sociedade brasileira, que naquela década, fervilhava entre os intelectuais de esquerda.

CAPÍTULO II

"AS INOVAÇÕES DO ARENA"

O presente trabalho é um estudo sobre o Teatro de Arena de São Paulo, dando ênfase aos seus aspectos político-pedagógicos, analisando também o Seminário de Dramaturgia, que era um grupo de estudos dentro do Arena.

O Teatro de Arena de São Paulo nasce na Escola de Arte Dramática de São Paulo, com uma experiência do então aluno (depois diretor do Arena, e seu fundador) José Renato, sob orientação do crítico Décio de Almeida Prado, professor da Escola, com a peça "O Demorado Adeus" de Tennessee Williams, mudando a forma de encenar, abandonando o palco tradicional e utilizando a arena para fazê-lo. Os alunos da EAD são influenciados pelo livro "Theatre in-the-round" de Margo Jones, que cria uma nova forma de encenação: "Theatre-50" - Dallas - 1947. É nesse livro que se encontram os fundamentos teóricos do Teatro de Arena.

Como a experiência de José Renato teve êxito, ele organiza a primeira companhia profissional de Teatro de Arena juntamente com Geraldo Matheus, Sérgio Sampaio e Emílio

Fontana. Lançam "Esta noite é Nossa" de Stafford Dickens, em 11 de abril de 1953, no Museu de Arte Moderna de São Paulo. No elenco encontravam-se Sérgio Brito, Renata Blanstein, John Herbert, Monah Delacy e Henrique Becker.

Interessante é o fato de que era um grupo organizado e dirigido pelos primeiros formandos da Escola de Arte Dramática (EAD), que havia sido criada para formar novos atores para o TBC (Teatro Brasileiro de Comédia). Uma vez formados, viram a posição difícil do mercado de trabalho e optaram pela forma do Arena, por ser mais econômica.

Em fevereiro de 1955, inaugura-se o Teatro de Arena de São Paulo na Rua Theodoro Bayma, 94, em frente à Igreja da Consolação. Era o primeiro teatro de Arena, com uma localização fixa na América do Sul. A primeira peça encenada é "A Rosa dos Ventos" de Claude Spaak, traduzida e dirigida por José Renato.

Seria então, a mudança da *forma* a primeira inovação do Arena.

A. Accioly Neto, na revista "O Cruzeiro" de 17 de outubro de 1959, falando sobre a primeira temporada do Teatro de Arena de São Paulo, no Rio de Janeiro, posiciona-se sobre seu histórico: "O Teatro de Arena de São Paulo, primeiro no gênero na América do Sul, foi fundado por José Renato, formado pela Escola de Arte Dramática. As primeiras apresentações, em colégios, fábricas e no interior de São Paulo, foram realizadas em 1954. A forma de arena, ao mesmo tempo, solucionava o problema financeiro fundamental, devido à simplicidade de montagens sem cenários, permitia uma excepcional ligação com o público, valorizando a qualidade artís

tica dos espetáculos. Daí surgiram seus grandes e revolucionários sucessos que foram "Eles não usam Black-Tie", "Chape tuba Futebol Clube" e "Gente como a Gente" que serão lançados agora no Rio de Janeiro".

Com a nova forma de representação começa a surgir a necessidade de um novo conteúdo adequado à forma de representação das peças. Isto é resolvido com a junção do Teatro de Arena com o TPE (Teatro Paulista do Estudante), em 1956. Aparece, pela primeira vez num grupo de teatro brasileiro, a preocupação com a função social do teatro.

A 5 de abril de 1955, um grupo de estudantes funda o Teatro Paulista do Estudante, ajudados por Ruggero Jacobbi (diretor italiano), que se preocupava com o significado político do teatro. Faziam parte Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Vianna Filho (Vianninha) que já estavam atentos à realidade brasileira e com ela se inquietavam. Há no TPE a intenção de se discutir a realidade nacional. O TPE partiu da necessidade de organização estudantil, utilizando o teatro como meio.

Em 1956, o Teatro de Arena de São Paulo e o TPE se unem para encenar "Escola de Maridos" de Molière, com Gianfrancesco Guarnieri, Vianninha, Milton Leandro e Leonardo Fernandes, com a direção de José Renato.

Nessa encenação há atores experientes como Waldemar Way, com muita prática e técnica adquiridas no palco italiano do TBC e, também, atores amadores como os do TPE, mas preocupados com a função social do teatro.

O Teatro Paulista do Estudante funde-se com o Tea-

tro de Arena de São Paulo e Guarnieri e Vianninha passam a fazer parte do elenco do Arena.

Os integrantes do TPE estavam atentos a produção do TBC e percebiam que o que era realizado até então, não tinha ligação com a realidade brasileira. Copiavam e faziam o que se fazia fora do país. Na entrevista a Fernando Peixoto, Gianfrancesco Guarnieri assim se expressa sobre a visão do TPE com relação ao TBC: "Mas a gente percebia também que tudo o que era feito pelo TBC não tinha relação consequente com a realidade brasileira. Era um teatro de nível cultural, mas não era aquela a nossa proposta. Os espetáculos deles não tinham uma preocupação com o país, com o público, não se situavam onde estavam sendo feitos. Era quase que apenas uma cópia e mesmo quase que uma imposição daquilo que vinha sendo feito fora".¹

Guarnieri diz que é a partir daí que surge dentro do Arena, uma proposta de mudar a face do teatro brasileiro. Pessoas do TPE que, juntas com os remanescentes do Arena vão fazer o grande esforço, isto é, preocupar-se com a forma de interpretação brasileira, com a dramaturgia brasileira.²

Nos grupos amadores anteriores ao TBC, não se via a preocupação em encenar peças que refletissem de modo imediato problemas políticos e sociais contemporâneos. Apenas o GUT (Grupo Universitário de Teatro) preocupava-se em ence

1. Peixoto, Fernando - "Teatro em Movimento" - Ed. Nucitec - SP - 85 - pág. 46.

2. idem - pág. 47.

nar autores de linha portuguesa, mas encontra sérias dificuldades, como explica Décio de Almeida Prado: "Eu encontrei muita dificuldade em seguir com esse projeto porque naquele momento nenhum jovem escrevia teatro no Brasil. Havia naturalmente autores mais velhos, mas esses faziam um teatro diferente daquele que nos interessava".³

Realmente na década de quarenta, início da década de cinquenta, havia uma grande carência de dramaturgos brasileiros bons.

Sobre as intenções dos amadores que acabam dando origem ao TBC, fala Alberto Guzik: "E, para os amadores, o momento é de busca, de apoio para a renovação qualitativa que almejam. Embora sejam contemporâneos da Segunda Guerra Mundial, seus espetáculos não a refletem. Pensam em conceitos como Arte e Belo com maiúsculas, querem atingir uma perfeição artística que permita ao teatro a ocupação de um lugar realmente destacado no panorama cultural do país. Mas, no caso dos amadores cariocas e paulistas que se encarregam de cimentar as bases da moderna renovação teatral brasileira, não se pode esquecer que atuaram e conviveram com o Estado Novo, sujeitas, pois, às pressões censórias que decorrem das ditaduras".⁴

Esse quadro vai ser também o do Teatro Brasileiro de Comédia.

3. Prado, Décio de Almeida - "Depoimentos II" - pág. 42.

4. Guzik, Alberto - "TBC: Crônica de um Sonho - O Teatro Brasileiro de Comédia" - 1ª Ed. - Ed. Perspectiva - SP - 85.

O TBC, fundado por Franco Zampari em 1948, foi a primeira tentativa de se fazer teatro profissional no Brasil. Mas, embora houvesse uma preocupação em melhorar o nível cultural, trazendo obras qualitativamente melhores do que havia até então, não houve uma preocupação com a dramaturgia nacional.

Não havia uma só linha e motivação para a encenação de peças. Alternavam-se peças de qualidade com "boulevards", onde não havia preocupação com qualidade estética, embora fossem estruturalmente bem construídas. Eram peças leves, superficiais, que tinham apenas o intuito de divertir.

O aprimoramento dos nossos atores se dá com diretores estrangeiros, principalmente italianos como Adolfo Celi, Bollini, Salce, Ruggero Jacobbi, Gianni Ratto e, mais tarde, outros de outras nacionalidades como Ziembinski, Eugênio Kusnet, Vaneau, europeus de qualquer forma.

Além da direção, vão também ensinar interpretação aos atores amadores. Num primeiro momento isto é louvável, pois vai aprimorar o panorama teatral brasileiro. Depois de algum tempo, começa-se a sentir a necessidade do "abrasileiramento" do teatro nacional, a tentativa de se buscar os próprios caminhos.

Décio de Almeida Prado fala no "O Estado de São Paulo" em 21 de janeiro de 1953: "O êxito artístico do TBC, sem dúvida o maior do país, é, em grande parte, um êxito de origem e fundo europeu. Quanto mais os diretores forem se integrando na nossa terra, deitando raízes, recebendo e exercendo influências, formando discípulos, estabelecendo uma espécie de simbiose com o meio, mais se estará a caminho da solu

ção de um tal problema, ou seja, o "abrasileiramento" do nosso teatro".

É claro que não se pode "culpar" o TBC pelo ecletismo, e nem mesmo pelo seu não-nacionalismo. Há todo um quadro histórico determinado por décadas de ditadura do Estado Novo, que vai acabar interferindo no quadro cultural da época, onde a formação intelectual é a mais alienada possível. Somente a partir de meados da década de 50 é que se inicia uma mudança nesse quadro, mas ainda assim, com as limitações que o nacionalismo-desenvolvimentista transmite aos meios intelectuais brasileiros.

O que se pode analisar do período do Estado Novo é que a censura da ditadura vai interferir e possibilitar que a maioria do meio intelectual brasileiro se interesse por teorias estrangeiras, e a burguesia do país, por tudo o que fosse importado e significasse "status", alienação provocada por um período de muita repressão. Claro que com exceções como Graciliano Ramos, Jorge Amado, Guimarães Rosa, Mário de Andrade, Cândido Portinari e Villa-Lobos, por exemplo.

É para a burguesia que o trabalho do TBC vai estar voltado. Isto no entanto, não invalida o fato de o TBC ter conseguido uma grande melhora na qualidade da dramaturgia nacional (mesmo com os limites ditados pelo interesse comercial - afinal era uma empresa), na encenação, na técnica e na direção - surgindo também atores do porte de Paulo Autran, Cleyde Iaconis, Cacilda Becker, etc. Praticamente, a profissionalização, com uma preocupação com a qualidade das montagens teatrais iniciam-se com o TBC. E é também a partir das reflexões sobre o seu trabalho que se começa a perceber a ne

cessidade de uma dramaturgia nacional, embora diretamente o grupo do TBC não tenha trabalhado para isso.

Inclusive, Ruggero Jacobbi, italiano, um dos diretores do TBC, defendia a importância de nacionalizar o teatro. Insistia nisso em suas aulas, palestras, conversas e crônicas. Era a favor do teatro político, e por isso mesmo, chegou até a ser expulso do TBC em 1950, quando tentava encenar "A Ronda dos Malandros" de John Gay. Ele volta a trabalhar no TBC alguns anos depois, insistindo ainda nessas idéias. É interessante salientar que é ele quem ajuda a montar o Teatro Paulista do Estudante e a incentivar a função política e social do seu teatro.

A Escola de Arte Dramática que surge com a necessidade de formar profissionais para o TBC, vai encenar, nos exames públicos no teatrinho de Zampari, peças mais políticas, como textos de Brecht, Kafka, George Shéadé e Thowton Wilder, aproximando-se de outras tentativas de encenação.

Vai ser numa dessas experiências que José Renato ainda estudante da EAD, vai dirigir "O Demorado Adeus" de Tennessee Willians, num palco de arena. Em 11 de abril de 1953, lançou comercialmente a idéia da arena no Museu de Arte Moderna, incentivado pelo professor Décio de Almeida Prado. Embora não trouxesse ainda nenhuma grande inovação, é uma forma diferente surgindo no meio teatral. Uma maneira mais econômica, com gastos reduzidos, ausência de cenários, etc. Essa mudança na forma, entretanto, vai fazer com que haja a necessidade da procura de novos textos que se adaptem a esta nova forma de encenação com um maior contato e participação do público.

A peça de Gianfrancesco Guarnieri "Eles não usam black-tie" encenada por acaso, em 1958, para encerrar atividades do teatro que se encontrava muito mal economicamente, surpreendentemente, teve êxito inesperado o que fez despertar a idéia de se organizar um Seminário de Dramaturgia. A partir do sucesso desta peça, o grupo do Arena sentiu-se incentivado a continuar escrevendo peças que trouxessem ao palco a realidade do "povo" brasileiro.

Nas discussões dentro do Seminário de Dramaturgia e na maioria das peças escritas por seus integrantes, a marca da ideologia nacionalista (do ISEB) está presente. O trabalho do Arena vai ser marcado por ela.

E o Seminário de Dramaturgia responde aos anseios dos participantes do Arena, que estão vivendo momentos de muita agitação no campo cultural e político brasileiro, em que os intelectuais de esquerda tentam organizar-se de várias formas, discutindo e participando da realidade do país, e vivendo intensamente seus principais problemas. Partindo de suas dúvidas muitas questões vão ser respondidas na área teatral e estética com mudanças nas teorias novas buscadas para resolver questões estéticas, integrando questões de forma e conteúdo.

Era o momento de se discutir, questionar e mudar. E o grupo do Teatro de Arena vive intensamente este momento. Buscava-se a verdade do homem brasileiro, como nos mostra Milton Gonçalves num depoimento para a Revista Dionysos. Ele dizia que tendo sido operário, tinha muito trabalho prático e nenhuma teoria. Mas que, por exemplo, Vianninha, Guarnieri e Boal tinham bom material teórico e se utilizavam

disso.

"Começamos a trocar tudo isso e foi um período de uma fertilidade espantosa. O que tínhamos vivido podia ser utilizado, através do trabalho do Boal, para descobrir não só a representação particular da personagem, como a verdade do homem brasileiro".⁵

Parece-nos que ele ressalta a importância do embaramento teórico de alguns participantes do grupo, que foram peças importantes na inovação em termos de dramaturgia e de encenação no Brasil. Ele enfatiza também que o fato de que estivessem preocupados em buscar o povo brasileiro, entender o Brasil, os fez voltarem-se para o Seminário de Dramaturgia e produção de peças que eram paralelas a essa procura e a refletia.

Milton Gonçalves explica: "O Seminário teve um significado interno e outro externo. A par da valorização do autor nacional, havia a preocupação interna do grupo em buscar textos ligados à forma que o laboratório de interpretação julgava correta para uma representação brasileira, textos que exprimissem problemas políticos, sociais e filosóficos do homem brasileiro".⁶

Há nessa fase, fim da década de 50, início da de 60, uma relativa liberalidade do regime político, uma ampla

5. "Milton Gonçalves - Um Depoimento" - in Revista Dionysos SNT - out/78 - nº 24 - pág. 95.

6. Guimarães, Carmelinda - "Seminário de Dramaturgia: Uma Avaliação 17 anos depois" - depoimento de Milton Gonçalves - in Dionysos - out/78 - nº 24 - pág. 75.

mobilização social em todo o país, e a possibilidade de expressar as contradições da nossa realidade. E o Arena se expressa e participa desta mobilização,⁷ embora com um forte conteúdo nacionalista em seu trabalho, influência do ISEB.⁸

O ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros) tem nas suas produções uma raiz nacionalista. O que podemos perceber a partir de um estudo sobre as obras produzidas pe los principais integrantes do Instituto é que "tudo que é nacional é racional" (Álvaro Vieira Pinto).

Carlos Guilherme Motta afirma em "Ideologia da Cultura Brasileira" em nota de rodapé: "Faz-se no âmbito do ISEB, da "consciência nacional" o sujeito último das categorias históricas".⁹

Os pontos principais abordados por autores como Hélio Jaguaribe, Roland Cobisier, Álvaro Vieira Pinto, Guerreiro Ramos, Cândido Mendes, etc., seriam o colonialismo em que se encontrava a cultura brasileira, o imperialismo que impedia de tornar-se uma Nação (era necessário construir a Nação Brasileira), a noção de *povo* muito genérica e que acabava por camuflar o conceito de luta de classes e a teoria do desenvolvimento, que aceitava o capital estrangeiro (embora a grande luta brasileira fosse contra o imperialismo) e a

-
7. Ver Mariangela Alves de Lima - "História das Idéias" - in Dionysos - out/78 - nº 24 - pág. 54.
8. Sobre o histórico do ISEB ver Caio Navarro de Toledo - "ISEB: Fábrica de Ideologias" - 2ª Ed. - Ed. Ática - 1982.
9. Motta, Carlos Guilherme - "Ideologia da Cultura Brasileira - 1933-1974" - 4ª Ed. - Ed. Ática - SP - 80 - pág. 163.

Segurança Nacional que combatia a subversão.

Há nos trabalhos do Arena, e nos seus depoimentos, essa preocupação com o "povo" brasileiro. Acabamos de ver uma citação do depoimento de Milton Gonçalves em que ele se refere a isso.

É nos anos 50 que começa a intensificação das tendências nacionalistas com a preocupação de superar o subdesenvolvimento da realidade brasileira. Até mesmo o pensamento marxista vai ser penetrado por essa ideologia nacional-desenvolvimentista.

Hélio Jaguaribe vai estar preocupado com a "classe média" brasileira, como se a ela coubesse um papel fundamental nas mudanças estruturais de nossa realidade. É sob esta ótica, que ele analisa os acontecimentos das últimas décadas de 50 e 60.

Outro ponto importante em seu pensamento é a sua noção de que vivíamos, na década de 60, uma crise cultural. Achava entretanto, que a nossa tradicional carência cultural era um privilégio, no sentido de que tínhamos a chance de "criar" a nossa cultura, passarmos à etapa da produção ideológica, porque, "um país é sua cultura". O ISEB, se incumbiria disso. E Hélio Jaguaribe seria um dos seus principais representantes neste papel.

A principal luta travada pelos nacionalistas do ISEB era contra a alienação em que vivia o "povo" brasileiro, principalmente Roland Corbisier referia-se a isso, pois, para ele, a saída era a "auto-consciência" nacional.

Roland Corbisier refere-se à necessidade da ideolo

gia do desenvolvimento nacional assim: "À luz do projeto ou da ideologia do desenvolvimento nacional tomamos consciência de nós mesmos, do que somos e do que queremos ser, tomamos consciência da nação como uma tarefa, de uma empresa comum a realizar no tempo". E continua a seguir: "... não seremos mais os gratuitos comentadores do pensamento estrangeiro, mas os intérpretes lúcidos do destino nacional".¹⁰

Roland Corbisier foi o principal idealizador da ideologia da Cultura Brasileira, dentro do quadro nacionalista. Era diretor executivo do ISEB.

Em seu livro "Formação e Problema da Cultura Brasileira", ele afirma que "um povo economicamente colonial ou dependente também será dependente e colonial do ponto de vista da cultura". E isso era a própria condição destas culturas.

Era preciso que se rompesse com o passado colonial para se criar uma Nação.

Deveria existir um movimento de libertação nacional, a superação do subdesenvolvimento e uma revolução "burguesa" nacionalista. E é através da burguesia nacional, com seu apoio, que a "intelligensia" brasileira deveria construir a ideologia da libertação nacional. Os intelectuais do ISEB seriam os arautos da "consciência nacional". Cultura, para ele, é sinônimo de civilização, mas no sentido do que fomos e do que queremos ser. A evolução da nação brasileira deve

10. Corbisier, Roland - "Formação e Problema da Cultura Brasileira" - ISEB - Rio de Janeiro - 58.

ser a passagem das formas agrícolas e rurais para a indus
trialização e urbanização.

Para ele, o intelectual brasileiro era apenas erudi
to, mas não "pensava" sobre o Brasil. Portanto, não tínha
mos uma cultura brasileira. Chega a colocar que esses inte
lectuais viviam "em país sem destino próprio".

Não há uma teoria das classes sociais, mas um "pro
jeto nacional". A nação deve se organizar "culturalmente"
para o desenvolvimento industrial. Junto com isso é preciso
criar uma cultura brasileira voltada para os nossos proble
mas.

Para os intelectuais do ISEB, não havia uma cultura
brasileira, pois nada era produzido aqui. As teorias e os
movimentos culturais vinham de fora e eram copiados pelos
nossos intelectuais. A nossa dependência não era apenas eco
nômica, mas também cultural.

Devíamos fazer uma revolução burguesa no sentido de
deixarmos de ser "colônia". A par com essa libertação em
termos econômicos, devíamos criar uma cultura brasileira que
faria do nosso país uma Nação (que até então, para eles, não
existia).

Os Isebianos não trabalhavam com o conceito de luta
de classes, mesmo na vertente marxista, pois esta se preocu-
pava com o imperialismo. Também se perdia de vista o proce
so dialético para se entender a estrutura social brasileira.
Há uma dicotomia na análise da nossa dependência econômica e
na cultural. Há a noção de "História em etapas" que deviam
ser cumpridas, e logo, a necessidade da "revolução burguesa",

mesmo para os autores de tendência socialista. Acreditavam que se a dependência cultural fosse resolvida, também resolveriam a dependência econômica. A independência cultural se daria através da organização cultural para o desenvolvimento industrial.

De qualquer forma, a revolução burguesa era uma possibilidade que não se devia deixar de ponderar. A sua necessidade, naquele momento, devia ser analisada pelos intelectuais, porque esta se tornava uma realidade.

Sobre a necessidade de conscientização dessa revolução, temos pelo menos duas vertentes.

Para Hélio Jaguaribe, as massas devem ser "conscientizadas" através da "política ideológica" formulada por intelectuais que têm mais possibilidade de entender a realidade, já que possuem um esclarecimento maior, pois ela não têm conhecimento de seus próprios interesses.

Já para Álvaro Vieira Pinto, é necessário dizer às massas o que exprime o ponto de vista delas mesmas, elaborada teoricamente pelos intelectuais.

De qualquer forma, o que se pretende é a consolidação do capitalismo nacional e é para onde se caminha mesmo que se pretenda avançar depois para o socialismo, como pretendiam os pensadores ditos marxistas.

Mas, a principal questão desenvolvida pelos isebianos foi o imperialismo. Esta era, para eles, a contradição fundamental a ser resolvida no Brasil.

Nas principais obras do Teatro de Arena, há a preocupação com o imperialismo. Vão orientar-se pela ideologia

do nacional-desenvolvimentismo. Uma das principais metas a ser atingida pelo grupo, definida no Seminário de Dramaturgia, era levar ao "povo", uma "conscientização sobre a realidade nacional", sobre a necessidade de lutarmos pelo que é nosso, criando uma cultura brasileira e nos livrando do sub-desenvolvimento.

Alguns dos integrantes do Teatro de Arena, como Augusto Boal e Vianninha, por exemplo, vão ser profundamente marcados por essa ideologia nacionalista, com reflexos nas obras que produziram dentro do Arena. Nas discussões do Seminário de Dramaturgia podemos notar a influência desta ideologia, como a preocupação central do grupo.¹¹

Num texto de Vianninha com título "Teatro de Arena de São Paulo - Histórico e Objetivo", provavelmente de 1959, ele coloca: "O Teatro de Arena de São Paulo caracteriza hoje um processo de desenvolvimento de uma nação que baseia sua sobrevivência num método crítico de análise de sua própria realidade - o Brasil hoje precisa, em nome de sua sobrevivência, deixar sua passiva atitude diante da realidade objetiva, criando uma cultura nacional capaz de pensar em termos de Brasil e capaz de praticar sua investigação sobre ela".¹²

Em termos de arte no Brasil, o Seminário de Drama

11. Sobre a ideologia nacional-desenvolvimentista ver: "ISEB: Fábrica de Ideologias" de Caio Navarro de Toledo - 2ª Ed. - Ed. Ática - 82. Ver também "Ideologia da Cultura Brasileira" de Carlos Guilherme Motta - 4ª Ed. - Ed. Ática - SP - 80.

12. Peixoto, Fernando (org.) - "Vianninha, Teatro-Televisão-Política" - Ed. Brasiliense - 83 - pág. 26.

turgia vai ser uma inovação no sentido de agrupar pessoas interessadas em teatro e na realidade brasileira da época. Discutiam teorias filosóficas e sociais, a realidade artística e social brasileira, valorizando o estudo de temas nacionais. É das idéias do Seminário de Dramaturgia que vão surgir os Centros Populares de Cultura (CPCs), principalmente quando o Vianninha junta-se à UNE para ampliar essa realização.

Em outubro de 58, Vianninha explica em um texto sobre o Teatro Nacional: "... Um teatro que procure a realidade brasileira, que apreenda o sentido do seu desenvolvimento e que lute ao lado dele. Essa tomada de posição é lenta. Uma série de fatores econômicos, culturais atrasam e dificultam um processo tão original. A própria condição de jovens dos líderes deste movimento no Brasil dificulta um trabalho mais rápido, mais incisivo. Muitos erros ainda. Muita coisa para aprender, mas, acima de tudo, uma profunda humildade e um profundo amor por aquilo que toca nossa gente, única maneira de fazer teatro e de fazer arte - partir daquilo que compõe o homem no mundo em que vivemos".¹³

Os elementos formadores do Seminário de Dramaturgia que se organiza em caráter permanente a partir do dia 12 de abril de 1958 eram: Augusto Boal, Barbosa Lessa, Beatriz Segall, Flávio Migliaccio, Chico de Assis, Gianfrancesco Guarnieri, José Renato, Maria Tereza Vargas, Manuel Carlos, Miguel Fabregas, Milton Gonçalves, Nelson Xavier, Oduvaldo Vianna Filho, Roberto Santos, Sábato Magaldi e Zulmira Ribeir

13. Idem - pág. 24.

ro Tavares.

"As atividades do Seminário foram divididas em três partes: I - Prática; a) Técnica de dramaturgia e b) Análise e debates de peças; II - Teórica; a) Problemas estéticos do teatro; b) Características e tendências do teatro moderno brasileiro; c) Estudo da realidade artística e social brasileira e d) Entrevistas, debates e conferências com personalidades do teatro brasileiro; III - Burocrática; a) Seleção e encaminhamento de peças inscritas nos seminários e b) Divulgação de teses e resumos dos debates".¹⁴

Juntamente com o Seminário, forma-se também um Laboratório de Interpretação, seguindo o método de Stanislávski, que Augusto Boal traz de experiência do Actors' Studio, USA, quando volta de Nova Iorque, onde cursara Dramaturgia e Direção, na Universidade de Colúmbia, por 2 anos, com John Gassner como seu principal professor. Boal acompanhou em Nova Iorque a experiência do Actors' Studio, que pesquisava um estilo norte americano de interpretação. Com a necessidade de que o grupo do Arena sentia para definir um estilo brasileiro de representação, fundado no realismo, vai estudar no Laboratório de Interpretação o método de Stanislávski que lhe servia de base.

O Seminário de Dramaturgia durou quase dois anos, reunindo-se permanentemente nas manhãs de sábado, com algumas interrupções.

 14. Guimarães, Carmelinda - "Seminário de Dramaturgia - Uma avaliação 17 anos depois" - in Dionysos - out/78 - nº 24 pág. 67.

Além dos integrantes do Arena, reuniam também pesoas não pertencentes ao grupo, interessadas em discutir problemas teatrais, como dramaturgos, críticos de arte, etc. Esse primeiro núcleo teve ramificações em outras cidades como Rio de Janeiro e Recife.

Os seus integrantes ajudaram a montar Centros Populares de Cultura e dentro desses, outros seminários de dramaturgia, inclusive formados por operários. Um trabalho que a UNE, através dos CPCs, irá tentar realizar.

Entretanto, o público popular, alcançado pelo Arena, era muito pequeno. Eram os intelectuais e estudantes que frequentavam o teatrinho da Rua Teodoro Bayma, e as incursões a bairros, fábricas e favelas eram muito pouco frequentes, por problemas de locomoção do elenco, cenário, etc. Assim mesmo fizeram excursões com conferências e debates.

O Arena produzia uma cultura popular, mas que em síntese, não atingia a parcela da população que deveria para concretizar a proposta de conscientização.

Mas, elaborar peças que discutissem os problemas da classe trabalhadora e tentar levar essas peças para esse público, não era ainda passar para as mãos deles a produção de uma cultura sua. O problema era mais complexo do que divulgar e massificar essa cultura popular.

Vianninha coloca em um texto: "... O Arena contentou-se com a produção de cultura popular, não colocou diante de si a responsabilidade de divulgação e massificação". E mais adiante, "O Arena, sem contato com as camadas revolucionárias de nossa sociedade, não chegou a armar um teatro de

ação, armou um teatro inconformado".¹⁵

Embora a sua proposta fosse de um teatro popular, político, o Arena era, entretanto, um teatro de minoria e seus integrantes tinham consciência disso.

Manoel T. Berlink comenta em seu livro "O Centro Popular de Cultura da UNE": "Já em 1959, portanto, o grupo do Arena liderado por Boal, Guarnieri e Vianninha não só tinha realizado uma profunda alteração na dramaturgia nacional, como tinha formulado claramente as bases da produção artística a serem seguidas nos anos subsequentes: fazer um teatro de temas populares, contando as possibilidades ao povo, demonstrando à minoria que vai ao teatro o que ela ignora, realizando vez por outra, espetáculos para as grandes massas e, "na prática, através da luta política, batalharmos pelas reivindicações mais sentidas de nosso povo, colocando entre elas, o teatro", como coloca Boal citado por Berlink.¹⁶

Guarnieri colocava que eles sonhavam com um teatro que atingisse todas as classes, apesar de ter por alvo a classe trabalhadora, embora não o conseguissem. Mas, achava que podiam de vez em quando realizar espetáculos para as grandes massas e, através de textos políticos, insistir nas reivindicações atuais do povo, colocando o teatro entre elas.

15. Peixoto, Fernando (org.) - "Vianninha - Teatro-Televisão-Política" - Ed. Brasiliense - 83 - texto "Do Arena ao CPC"

16. Berlink, Manoel T. - "O Centro Popular de Cultura da UNE" - Ed. Papyrus - 84.

Neste texto, Berlink cita Guarnieri - "O Teatro como expressão da realidade nacional" - Revista Brasiliense - nº 25 - out/59 - págs. 121-126.

Entretanto, a insatisfação provocada pelo limite do alcance de suas propostas faz com que Vianninha acabe levando para a UNE as propostas que foram geradas no Seminário de Dramaturgia, e que já tinham as suas sementes no TPE.

Os CPCs, com suas propostas de levar o debate, o questionamento sobre a realidade brasileira às favelas, portas de fábricas, sindicatos, enfim, atingir uma parcela mais popular da população - os trabalhadores - são uma continuação da proposta do Arena, que fica frustrada, no sentido de que consegue muito pouco na realização deste projeto. Mas, como nos mostra Manoel T. Berlink, fica frustrada também nos CPCs, assim como no Arena. Talvez fosse a falta de tempo para realizar um projeto desse porte, impedindo de se chegar aos resultados. Talvez os participantes não tenham conseguido organizar-se corretamente. Mas talvez, seja principalmente pela dificuldade que nossos intelectuais e estudantes tenham tido de conseguir uma comunicação mais expressiva, que realmente interessasse e agitasse a massa trabalhadora. Outro problema é ter atingido um número pouco significativo de espetáculos e debates com esse público. Quantidade era também um fator importante.

Mais sério ainda, seria não levar para este público um produto acabado - mesmo que preocupado com a cultura popular, mas a possibilidade de que ele fizesse seu próprio teatro, seus próprios debates voltados para seus problemas.

De qualquer forma, para que isso aconteça é necessário um contato maior com conteúdos culturais mais elaborados. É preciso conhecer teatro, literatura, cinema, pintura, etc., para que se entenda, para que passe a fazer parte

do cotidiano, se aprenda a produzir.

Em 1961, Vianninha fixa-se na Guanabara e decide es crever uma peça chamada "A mais-valia vai acabar, seu Edgar". Para entender melhor o conceito de mais-valia e usá-lo na peça, procura o ISEB, encontrando-se com Carlos Estevam Martins, sociólogo, formado em Filosofia pela Universidade do Brasil. Ensaíram e montaram a peça, contando com a colabo ração de Leon Hirsman, no pátio interno da Faculdade de Ar quitetura da Universidade do Brasil. Partindo "dessa as sociação e das preocupações comuns desses jovens intelec tuais que surgiu a idéia do CPC da UNE".¹⁷

Vianninha reconhece que o Arena, com um teatro de cento e cinquenta lugares não poderia ser porta-voz das mas sas populares. Reconhece que havia no Arena autores que es creviam sobre temas populares, com talento, mas não é isso que mobilizaria o povo, a massa. As obras excepcionais enri quecem um movimento de cultura popular, mas este, não pode viver dessas obras. Deve atingir massa, multidão. O movi mento é que deve ser excepcional. Ele resume essa idéia so bre o Arena: "O Arena contentou-se com a produção de cultura popular, não colocou diante de si a responsabilidade de di vulgação e massificação. Isto sem dúvida repercutiria em seu repertório, fazendo surgir um teatro que denuncia os ví cios do capitalismo mas que não denuncia o capitalismo ele mesmo".¹⁸

17. Idem.

18. Peixoto, Fernando (org.) - "Vianninha-Teatro-Política-Te levisão" - Ed. Brasiliense - texto - "Do Arena ao CPC" de 1962.

Portanto, as idéias de conscientização popular, através do teatro, surgidas no Arena, acabam sendo levadas para o CPC da UNE para serem melhor efetivadas, terminando por esbarrar também com outras dificuldades que não deixam que seu campo de ação seja extenso o suficiente para o que pretendiam. De alguma forma, no entanto, ampliou-se o debate em torno dos principais problemas sociais da década de 60, que eram preocupações dos integrantes do Arena, e que continuam a ser debatidas pelo CPC da UNE.

Ainda era a ideologia nacionalista do ISEB a inspirar agora o CPC. Seus integrantes continuam a preocupar-se, assim como o Arena, com o subdesenvolvimento, o imperialismo, a alienação (analisada sob o prisma da dependência), a reforma agrária.

E vai ser essa experiência, do Arena continuada pelo CPC, embora não atingindo o seu principal objetivo de conscientização operária, para provocar mudança, que possibilita a autores como Carlos Estevam Martins e Ferreira Gullart teorizarem sobre a cultura popular, a partir das suas experiências, conceituando-as e fazendo uma análise crítica das próprias atuações.

Berlink fala: "Vianninha, Carlos Estevam, Leon Hirsman, Ferreira Gullart, etc., puderam criar um saber não só pelo gênio, senão sobretudo porque participaram pessoalmente da prática da cultura popular e das discussões teóricas envolvidas nessa prática; sem esta última condição nenhum deles poderia ter produzido o saber que foi realizado".

O Arena, além de ter uma importância vital para o CPC da UNE, influenciou diretamente outros grupos de teatro

que produziram um importante trabalho dentro do panorama cultural brasileiro, como o Teatro Oficina e o Teatro Opinião, que continuam com um teatro político, embora com uma atuação diferenciada.

O Teatro de Arena é um dos principais grupos de intelectuais brasileiros a pensar a realidade brasileira e tentar colocá-la em sua arte. Uma das inovações no seu trabalho é o grupo de estudo que é formado, no Seminário de Dramaturgia, percebendo a importância do embasamento teórico do artista, e a necessidade de se discutirem os principais problemas do país. A preocupação com um projeto político-pedagógico é também inovadora, numa fase de discussão, de intensos movimentos culturais, embora, em sua grande maioria, influenciados pelo nacionalismo.

O fato de não conseguir atingir a parcela da população - a classe trabalhadora - que pretendia refletir a grande contradição que vivia esse grupo. Preocupava-se com a classe trabalhadora e com a libertação nacional, mas produzia ainda para a classe pequeno-burguesa, da qual fazia parte.

Além disso, o Arena tinha esse embasamento teórico, mas a classe operária não. Como atingí-la então? Era ele que produzia arte, não a classe trabalhadora, que não convivia com ela, e em sua maior parte, não havia nem mesmo passado pela educação formal e o contato com conteúdos culturais era muito precário.

De que modo então, provocá-la para entender a sua realidade? A questão se colocava mais complexa. Não era apenas necessário falar a realidade dela, mas lhe dar condições para que ela pudesse falar.

O Teatro de Arena de São Paulo consegue colocar conscientemente alguns aspectos da nossa realidade, uma consciência maior da nossa identidade nas participações artísticas, dentro da efervescência que foi este período - metade da década de 50 até 60 - no sentido de entender melhor o país, de questionar a nossa história, de lutar pela libertação da classe operária, embora a tônica fosse a noção de povo utilizada pelo ISEB muito genérica.

Por volta de 61, começa-se a perceber que havia uma tentativa de manter esse processo preso ao perímetro urbano, para não haver o risco de expandir esse movimento. Surge a necessidade de se buscar o povo, o que é tentado pelo CPC, e frustrada também.

O que é inquestionável, é que o projeto político-pedagógico do Arena vai marcar e influenciar os projetos e produções artísticas da sua época, provocando movimentos que se voltavam para a classe trabalhadora brasileira, embora todo esse caminhar no sentido de refletir a realidade nacional tenha sido cortado pelo movimento militar, com o golpe de 64, e, principalmente, com o Ato Institucional nº 5 (dez./68).

Nessa fase (início da década de 60), já se armava o golpe que viria a acabar com todo esse processo que apenas havia começado.

A partir de 68, reduz-se muito esse processo, inclusive com a resistência artística, e o Arena, embora ainda continue por mais algum tempo, não tem mais nem o projeto do início nem os seus principais integrantes. Mas é o principal grupo a resistir ainda, até o AI5, tentando mostrar no

palco o que estava acontecendo - o fechamento da sociedade brasileira - com peças e com o show "Opinião", de música.

Vai se calar, porque suas bocas serão caladas, juntamente com o restante da população brasileira. O silêncio se impõe aos brasileiros, exatamente no momento em que há muito o que dizer.

CAPÍTULO III

"OS LIMITES DA DRAMATURGIA DO TEATRO DE ARENA"

Para analisarmos a obra do Teatro de Arena, necessário se faz que entendamos melhor o que foi o Seminário de Dramaturgia.

O Seminário de Dramaturgia surgiu em 1958 da inquietação dos integrantes do Arena, que procuravam mudança para a dramaturgia do país. O grupo se forma utilizando a arena ao invés do palco tradicional, e a partir daí surge a necessidade de adequar as peças que montavam a essa forma de palco. Questionavam-se sobre os problemas nacionais, o modo de viver brasileiro e, principalmente, procuravam uma linguagem brasileira, para que o teatro pudesse realmente ter a participação do público. Com "Eles não usam black-tie", Guarnieri consegue levar para a dramaturgia uma linguagem e uma temática nacionais.

Em 1957, a situação financeira do Arena era economicamente muito ruim, e José Renato pensava seriamente em encerrar as atividades do grupo. Pensando nisso, resolveu

cenar uma peça de um dos jovens atores, peça essa, que refletia de certo modo as inquietações e questionamentos do Arena. Em 22 de fevereiro de 1958, estréia "Eles não usam black-tie" de Gianfrancesco Guarnieri. Foi encenada num momento de desespero, para encerrar atividades, no entanto, tornou-se um marco histórico no teatro brasileiro.

Os líderes do Arena na época, Boal, Nelson Xavier e Vianninha anunciavam no Programa do Espetáculo de "Eles não usam black-tie": "Já fizemos enormes progressos no teatro de imitação, no teatro importado; já montamos belíssimos espetáculos alienados de nossa realidade humana e social. Agora, precisamos errar nossos erros".

A peça fica um ano em cartaz, provando que estavam certos. A preocupação do grupo com a descoberta de novos autores e da montagem de textos nacionais era anterior à montagem de "Eles não usam black-tie". E foi essa preocupação, mais o sucesso da encenação da peça, que levou os atores do Arena a planejar o Seminário de Dramaturgia. No Suplemento do Centenário de "O Estado de São Paulo" sobre teatro, de 17 de janeiro de 1976, temos o seguinte texto sobre o Seminário do Arena:

"Na euforia trazida por "Black-tie", o Arena inaugura, em abril de 1958, o Seminário de Dramaturgia, assim planejado: a) técnica de dramaturgia; b) análise e debate de peças (seria a parte prática); c) problemas estéticos do teatro; d) características e tendências do teatro moderno brasileiro; e) estudo da realidade artística e social brasileira; f) entrevistas, debates e conferências com personalidades do teatro brasileiro (seria a parte teórica). À Secretaria do

Seminário competiria fazer a seleção e o encaminhamento de peças escritas pelos seus membros e a divulgação de teses e resumos dos debates. Foram fundadores do Seminário: Augusto Boal, Barbosa Lessa, Beatriz de Toledo Segall, Flávio Migliaccio, Francisco de Assis, Gianfrancesco Guarnieri, José Renato, Maria Thereza Vargas, Manuel Carlos, Miguel Fabregues, Milton Gonçalves, Nelson Xavier, Oduvaldo Vianna Filho, Roberto Freire, Raymundo Duprat, Roberto Santos, Sábado Magaldi e Zulmira Ribeiro Tavares".

Resolvem também, um pouco depois ainda, em 1958, organizar um "Laboratório de Interpretação", utilizando os textos de Stanislávski e os métodos do Actors' Studio, tentando adaptá-los ao teatro brasileiro. Lia-se o texto de Stanislávski e em seguida representava-se uma cena da peça do jeito como fora escrita e depois como poderia ser melhor trabalhada para se conseguir melhores resultados, utilizando-se o método em questão.

Nos depoimentos posteriores do grupo¹ que participou do Seminário, sente-se que não alcançou a maior parte dos objetivos pretendidos. Os integrantes estudaram aspectos culturais e estético-formais do teatro, mas as críticas às peças produzidas por eles eram sempre muito violentas, sem método e negativas. Mas, num certo sentido, foi válido o Seminário, já que trazia à tona discussões a respeito de uma problemática brasileira, e grande parte dos dramaturgos brasileiros que iniciavam a produção nessa época tomava con

 1. Guimarães, Carmelinda - "Seminário de Dramaturgia: uma avaliação 17 anos depois" - Revista Dionysos - nº 24 - 78.

tato com teorias novas. Flávio Migliaccio diz no seu depoimento que: "O tempo foi muito curto para se definir alguma coisa. No entanto, discutiu-se e se levantou muito problema, e principalmente discutiu-se e analisou-se muito método: o Kabuqui, Comédia De L'Arte, Shakespeare, Brecht, Piscator, Circo, tudo enfim".²

Quanto às peças discutidas no Seminário, nenhuma das que foram encenadas foram aprovadas pelo grupo. Encenaram: "Chapetuba Futebol Clube" (Oduvaldo Vianna Filho), "Gente como a gente" (Roberto Freyre), "Revolução na América do Sul" (Augusto Boal), "Pintado de Alegre" (Flávio Migliaccio), "O testamento do cangaceiro" (Chico de Assis), "Fogo frio" (Benedito Ruy Barbosa) e "A farsa da esposa perfeita" (Edy Lima).³

O Seminário dava condições para que o autor novo es crevesse através dos debates sobre a cultura nacional e o contato com novas teorias filosóficas e sociológicas, etc. Mas era muito exigente nas discussões sobre as peças produzi das pelos integrantes do Seminário, como já colocamos.

As discussões do Seminário tinham várias, influências como o nacionalismo do ISEB e a preocupação com o "nacional", as idéias socialistas de alguns integrantes do grupo como o Guarnieri e Vianninha e também as idéias de

2. Depoimento de Flávio Migliaccio in Guimarães, Carmelinda - "Seminário de Dramaturgia: uma avaliação 17 anos depois" Revista Dionysos - nº 24 - out/78.

3. Ver Guimarães, Carmelinda - "Seminário de Dramaturgia: uma avaliação 17 anos depois" - Revista Dionysos - nº 24 - 78.

Stanislávski e da obra brechtiana sobre teatro político.

Interessante era a contradição entre o trabalho do Laboratório de Interpretação, em que estudavam e experimentavam o método de Stanislávski, através da interpretação do Actors Studio (que Augusto Boal trouxe para o Arena na sua volta ao Brasil) fundamentado no trabalho do ator, burilando melhor o subconsciente, levando o ator a integrar-se com o personagem, conseguindo representar cada vez mais o emocional, assumindo suas características psicológicas, e o trabalho do Seminário de Dramaturgia, preocupado com a função político-social do teatro, com uma forte influência de teorias socialistas e de Brecht.

O Teatro Paulista do Estudante já trazia para o Arena essa preocupação de levar para o teatro uma visão socialista. "Eles não usam black-tie" traz para o palco a preocupação de revelar a luta de classes, mostrando o cotidiano da vida brasileira.

O Laboratório de Interpretação foi importante no sentido de aperfeiçoar a atuação do grupo, e a perspectiva de manter um grupo estável.

Os dois livros de Stanislávski⁴ preocupavam-se em tornar melhor a atuação do ator, a criação psicológica do personagem aproveitando-se destas idéias. Os membros do laboratório liam um capítulo a cada vez que se reuniam tentan

4. Stanislávski, Constantin - "A preparação do ator" - Ed. Civ. Brasileira - 5ª Ed. RJ - 82.

Stanislávski, Constantin - "A construção da personagem" - 3ª Ed. - Ed. Civ. Brasileira - RJ - 83.

do aplicar o que acabavam de discutir às suas atuações.

O grupo do Arena aproveitava as idéias de Stanislávski e seus seguidores em propostas de, por exemplo, ter uma companhia estável, com um diretor, com dramaturgos no grupo fornecendo as peças. É o que diz Sir John Gielgud na apresentação do livro de Stanislávski, "A preparação do ator": "Se ao menos houvesse companhias de atores que permanecessem juntos sob um mesmo diretor, com dramaturgos trabalhando para fornecer-lhes peças e prepará-los num teatro de repertório estabelecido".⁵ Neste aspecto, o Seminário de Dramaturgia parece utilizar essas idéias, sendo um grupo estável, produzindo peças, com os mesmos diretores, discutindo as peças criadas pelo grupo, e que iam de encontro a suas idéias teóricas e político-sociais, sendo a atuação de Boal muito importante nesse sentido.

Agora, sobre a atuação do ator e sobre o significado do teatro, Stanislávski e Brecht diferem nas suas opiniões, já que para Brecht o ator deve estar sempre consciente do que está representando; deve, mesmo na peça, refletir e comentar sobre o personagem que representa, nunca se deixando levar totalmente por ele. É contra a atuação do ator que leva à catarse. O trabalho do ator deve ser provocar o público, fazendo-o refletir criticamente sobre a realidade em que vive, e que a peça deve representar de modo crítico. Entretanto, não negou completamente a identificação, já que

5. Stanislávski, Constantin - "A preparação do ator" - 5ª Ed. - Ed. Civ. Brasileira - RJ - 82.

sem ela não poderia haver distanciamento.⁶

Fernando Peixoto, falando sobre o efeito de distanciamento em Brecht, e a influência que o teatro chinês tem sobre ele, já que se utiliza disso, coloca: "Surge assim o efeito de distanciamento para conduzir o espectador a uma consciência histórica. Não como ausência de emoções, mas sim como afirmação de que as emoções da cena não têm que co incidir com as do personagem representado".⁷

A grande diferença entre Brecht e Stanislávski, é que o interesse deste último é com o psicológico, com o emo cional, e para o outro é fundamentalmente o significado his tórico que deve ser destacado na encenação. Sua preocupação é com o significado político-social do teatro.

O distanciamento, para Brecht, servia para mostrar a "historicização" dos acontecimentos representados.

"Este é afinal o simples e verdadeiro sentido do teatro épico: as cenas devem ser representadas de forma que o significado histórico, nelas encerrado, seja evidenciado. E também as falas devem ser ditas de forma a sublinhar o ca ráter histórico de um determinado estado social. Qualquer acontecimento precisa ser exibido como único, para que um comportamento ou costume seja exposto de forma a permitir que deles se extraíam conclusões sobre toda a estrutura so

6. Ver Brecht, Bertolt - "Estudos sobre teatro" - Ed. Nova Fronteira - RJ - 78.

7. Peixoto, Fernando - "Brecht - uma introdução ao teatro dialético" - 1ª Ed. - Ed. Paz e Terra - RJ - 81 - pág. 93.

cial (portanto transitória e transformável) de uma época es
pecífica".⁸

Brecht afirma que o novo teatro necessitará do efeito
de distanciamento para exercer a crítica social e para re
latar historicamente as transformações já efetivadas.

Sobre o teatro burguês (e Stanislávski encontra-se
nessa crítica) Brecht coloca que tem uma visão idealista e
metafísica do homem, negando a História e a transformação.
Afirma "... esta concepção pode admitir a existência da Histo
ria. Mas continuará prescindindo da mesma. Algumas circun
stâncias se modificam, o meio se transforma, mas o homem
não muda. A História vale para o meio, não para o homem.
O meio é alguma coisa curiosamente carente de importância ,
considerado como um simples pretexto. É uma quantidade va
riável e desumanizada. Na realidade existe separado do ho-
mem, confronta-o como uma unidade autônoma, enquanto o homem
é uma quantidade invariável e fixa. A concepção do homem co
mo uma variável do ambiente, e do ambiente como uma variável
do homem, isto é, a compreensão do ambiente em relação ao
homem, é fruto de uma nova maneira de pensar: o pensamento
histórico".⁹

Para ele, o teatro deve ser uma forma de dizer a
verdade. O dramaturgo e o ator têm o dever de levar a sério
a busca da verdade. É o que se vê neste texto:

"Quem, hoje em dia, quiser combater a mentira e a

8. Idem - pág. 95.

9. Idem - pág. 95.

ignorância e escrever a verdade tem de vencer, pelo menos, cinco obstáculos. Tem de ter coragem de escrever a verdade, muito embora por toda parte ela seja encoberta; tem de ter a arte de a tornar manejável como uma arma; tem de ter capacidade para ajuizar, para seleccionar aqueles em cujas mãos será eficaz; tem de ter o engenho de a difundir entre estes".¹⁰

Walter Benjamin, falando sobre o teatro épico de Brecht, sobre qual seria o papel do ator: "... No teatro épico, a educação de um ator consiste em familiarizá-lo com um estilo de representação que o induz ao conhecimento; por sua vez, esse conhecimento determina sua representação não somente do ponto de vista do conteúdo, mas nos seus ritmos, pausas e ênfases". Citando Brecht, diz sobre o programa de "Um homem é um homem": "No teatro épico o ator tem várias funções, e seu estilo de representar varia de acordo com cada função". Estas possibilidades são regidas por uma dialéctica à que têm que se submeter todos os elementos estilísticos. Benjamin enfatiza que para Brecht a mais alta realização do ator é "tornar os gestos citáveis"; "(...) A tarefa maior da direcção épica é exprimir a relação existente entre a acção representada e a acção que se dá no ato mesmo de representar". Se todo o programa pedagógico do marxismo é determinado pela dialéctica entre o ato de ensinar e o de aprender, algo de análogo transparece no teatro épico, no confronto constante entre a acção teatral mostrada e o *comportamento*

 10. Brecht, Bertolt - "Estudos sobre teatro" - coligidos por Siegfried Unseld, Lisboa, Portugália Editora - s/d - pág. 44.

teatral, que mostra essa ação. O mandamento mais rigoroso desse teatro é que "quem mostra" - o ator como tal - deve ser "mostrado".¹¹

A dialética no teatro, para Brecht, está no gesto, na seqüência contraditória dos gestos, e não nas palavras e ações.

Stanislávski não pensa assim. Para ele, melhor para o ator é se deixar levar totalmente pela peça. A tarefa do ator "(...) não é simplesmente apresentar a vida exterior da personagem. Deve adaptar suas próprias qualidades humanas à vida dessa outra pessoa e nela verter, inteira, a sua própria alma. O objetivo fundamental da nossa arte é criar essa vida interior de um espírito humano e dar-lhe expressão em forma artística".¹²

Brecht preocupa-se mesmo é com o problema didático do teatro. Sobre isso ele coloca em uma anotação de 25 de fevereiro de 1951, no seu Diário de trabalho: "na esfera da estética, que por sua vez seria errado considerar como "superior" à doutrina, o problema do didático se converte em problema essencialmente estético, que se resolve, por assim dizer, de forma autárquica, o utilitarismo aqui desaparece de forma singular: só emerge na afirmação de que o que é útil é belo, as reproduções fiéis da realidade simplesmente estão conformes com o sentimento de belo, tal qual é definido em

11. Benjamin, Walter - "Magia e técnica, arte e política" - 3ª Ed. - Ed. Brasiliense - SP - 87.

12. Stanislávski, Constantin - "A preparação do ator" - 5ª Ed. - Ed. Civ. Brasileira - RJ - 82.

nossa época, os "sonhos" dos poetas simplesmente se dirigem a um espectador novo, vinculado à prática de uma maneira diferente dos homens do passado, e são estes os homens de nossa época, este é o giro dialético da quarta noite da Compra do Latão. Aí o projeto do filósofo, usar a arte para fins didáticos, se confunde com o projeto dos artistas, incluir na arte seus conhecimentos, suas experiências e suas questões de natureza social".¹³

Não há em Stanislávski uma preocupação com a função pedagógica do teatro. Preocupava-se, isto sim, em ensinar o próprio teatro. Relevante para ele, era o fator psicológico e estético. Seus dois livros são pedagógicos sim, mas de forma a preparar melhor o ator para atuar esteticamente e psicologicamente melhor, integrar-se mais ao personagem que representa.

Fernando Peixoto comenta que no ato produtivo que é o teatro, Stanislávski preocupa-se com o espectador que se reconhecerá na sua subjetividade, e Brecht com o conhecimento da sua existência como ser social.¹⁴

Para Stanislávski, a peça servia ao ator, para que este conseguisse transmitir toda sua arte. Já Brecht parte da peça, de suas necessidades e exigências.

O encenador russo montava espetáculos naturalistas,

13. Brecht, Bertolt - Anotações no Diário de trabalho de 25/02/51 in Peixoto, Fernando - "Brecht, uma introdução ao teatro dialético" - 1ª Ed. - Ed. Paz e Terra - RJ - 81.

14. Peixoto, Fernando - "Brecht, uma introdução ao teatro dialético" - 1ª Ed. - Ed. Paz e Terra - RJ - 81 - pág. 37.

de grande força artística, mas que não permitia a discussão e a reflexão, pois a realidade era mostrada tal qual era - demasiadamente natural. Descrevia-se a sociedade, em obras quase sem ação, onde o ponto central recaía na construção psicológica de alguns indivíduos.

Brecht, embora não deixe de se preocupar com o estético, afirma a primazia do sociológico no teatro. Mas não deixa de preocupar-se com a forma, pois para ele, conteúdo e forma são dialeticamente inseparáveis. E sociologia, para Brecht, seria a sociologia marxista. O teatro está mais preocupado com o comportamento dos indivíduos entre si. Mas existe um princípio básico do marxismo que deve nortear essa idéia, que a consciência dos homens depende do ser social que vive em permanente evolução e, portanto, está constantemente transformando a consciência.

É por isso que defende também a idéia de que o teatro não deve ser dogmático. Deve ser crítico, e os acontecimentos que forem mostrados só poderão ser esclarecidos diante de outros acontecimentos. Não se pode esquecer o processo histórico.

Ele não é contra o estético e a favor do sociológico, mas coloca, isso sim, que deve surgir uma nova estética, destruindo a velha. Porque não é importante apenas cultivar o belo, já que um drama "falso" pode ser belo, mas é um espetáculo falso. Coloca: "vivemos numa situação onde uma coisa pode ser errada mesmo possuindo uma forma estética admirável. O belo não deve continuar a nos parecer verdadeiro, pois o verdadeiro não é percebido como belo. É necessário

desconfiar fundamentalmente do belo".¹⁵

Esse seria para ele o papel do filósofo, que faria teatro para não apenas descrever a realidade como o naturalista o faz, mas provocar inquietação e reflexão no espectador. Filósofo é aquele que sabe desferir golpes durante o combate, escreve Brecht em "A arte de filosofar". O filósofo é aquele que transforma a sua sabedoria em utilidade. Isso entretanto, não quer dizer que a arte deva ser escravizada a princípios negadores da estética em seu significado histórico amplo.

Ele se reporta ao materialismo dialético e ao materialismo histórico para uma análise da realidade que o teatro deve refletir. Mas, coloca que o teatro detém-se mais em demonstrações do comportamento dos indivíduos entre si. Isso, entretanto, implica em rever Marx e Engels que colocam o princípio básico "segundo o qual a consciência dos homens depende do ser social, sendo que este vive em permanente evolução e assim continuamente transforma a consciência".¹⁶ Dessa forma, o teatro permite um pensamento crítico ativo, fundamentado na reflexão constante, na indagação concreta e profunda.

Brecht preocupa-se principalmente com o entendimento da História à que o processo histórico dá acesso.

15. Brecht, Bertolt - "Sobre a Crítica" - citado por Peixoto, Fernando - "Brecht, uma introdução ao teatro dialético".

16. Ver Peixoto, Fernando - "Brecht, uma introdução ao teatro dialético" - 1ª Ed. - Ed. Paz e Terra - RJ - 81.

Para ele, o teatro deve se aproximar da ciência e do marxismo. É preciso estudar economia e política para compreender as ações humanas; é necessário estar atento ao processo histórico, para o entendimento da História.

No Teatro de Arena de São Paulo, temos Guarnieri e Vianninha, entre outros, com essa intenção. "Eles não usam black-tie" de Guarnieri, além de ser inovador no sentido de colocar a vida na favela, o cotidiano do brasileiro, tenta trabalhar a questão da luta de classes em uma favela do morro carioca.

Vianninha também se preocupa com o político e o social. Isso se reflete em suas obras¹⁷ do período Arena, e também nos textos que escreve sobre teatro, embora seja fortemente influenciado pelo nacionalismo, e tendo contato com os integrantes do ISEB, por exemplo quando escrevia "A mais-valia vai acabar, seu Edgar", teve vários encontros com Carlos Estevam Martins.¹⁸

Também nos últimos textos de Guarnieri e Boal, "Are na conta Zumbi" e "Arena conta Tiradentes" há a tentativa de utilizarem o materialismo histórico. Mas estão múlto preocupados também em criticar o momento posterior ao golpe de 64,

17. As peças de Vianninha são: "Chapetuba Futebol Clube" (encenada em março de 1959), "Bilbao, Via Copacabana" (encenada em maio de 1959), "A mais-valia vai acabar, seu Edgar" (encenada no Rio, em 1961), Show Opinião (abril de 1965), juntamente com Armando Costa, Paulo Pontes e Augusto Boal.

18. Ver Peixoto, Fernando (org. e sel.) - "Vianninha-Teatro - Televisão-Política" - 1ª Ed. - Ed. Brasiliense - 83.

a repressão política, falando sobre repressão e sobre a luta pela liberdade - dos negros ou de Tiradentes - fazendo uma analogia com o seu presente. A preocupação com a liberdade é muito maior. É com o imperialismo norte americano.

Se a 2ª Guerra Mundial é tão importante para entender a obra brechtiana, fundamental é também o momento histórico em que se formou o Arena.

Muito se tem falado sobre o Arena inovar quanto à produção de uma dramaturgia brasileira, mas a ênfase na sua obra deve ser colocada na atenção ao teatro político. As inquietações e questionamentos do grupo sobre o político e o social não diminuem a preocupação com a qualidade e o estético.

A preocupação com a qualidade da dramaturgia produzida e encenada, que havia se iniciado com o TBC, em 1948, preocupado em encenar peças qualitativamente melhores, não é abandonada pelo Arena.

Uma das lições básicas de Brecht é utilizar a observação no teatro, assim como é utilizada na ciência, embora saibamos que não apenas com observação se produz a ciência e nem arte. Para ele, instinto e razão devem ser compreendidos e utilizados dialeticamente no teatro.¹⁹

O Teatro de Arena de São Paulo utiliza-se disso. Existem depoimentos de Milton Gonçalves, por exemplo, falando de como observavam tipos: "Uma das coisas malucas e interes

19. Ver Peixoto, Fernando - "Brecht, uma introdução ao teatro dialético" - 1ª Ed. - Ed. Paz e Terra - RJ - 81.

santíssimas que nós fazíamos na época: cada vez que a gente encontrava um tipo interessante na rua, seguíamos essa pesoa como uma sombra, procurando observar e descobrir os menores gestos, a maneira de andar, etc. Era um trabalho extremamente absorvente e quase obsessivo".²⁰

Também Guarnieri, Vianninha, Boal etc., estão preocupados em observar o cotidiano para mostrá-lo em suas peças. Mas não importa apenas mostrar o observado, mas as suas contradições de modo a provocar reflexão crítica no espectador.

Fernando Peixoto analisando as tendências contemporâneas sobre expressão teatral fala: "Se durante muitos anos, no plano das tendências contemporâneas da expressão teatral, a contradição, em nível internacional, parecia situar-se entre os partidários do realismo psicológico stanislavskiano e os defensores do teatro épico ou dialético de Brecht, nos anos mais recentes (talvez a partir das revoltas nem sempre apenas estudantis de 1968) a contradição mais nítida, divisora de águas no movimento internacional do teatro moderno, está entre os que retomam os estímulos e alguns dos princípios idealistas de Artaud e os que, situando-se no pólo oposto, materialistas dialéticos, procuram revisar criticamente os postulados encaminhados por Brecht".²¹

O Teatro de Arena de São Paulo, que no início utiliza Stanislávski no "Laboratório de Interpretação", aos pou-

20. Revista Diáspora - nº 24 - out/78 - MEC - DAC - FUNARTE
pág. 92.

21. Peixoto, Fernando - "Brecht, uma introdução ao teatro dialético" - 1ª Ed. - Ed. Paz e Terra - RJ - 81.

cos vai definindo melhor seu projeto político-pedagógico. Brecht não descarta a utilização de construção de personagens: é necessário imaginar a pessoa que será imitada na cena, aproveitar, no início, as sugestões que o texto proporciona, por causa das ações e reações necessários à trama encenada e todas as suas situações. O ator deve assumir o aspecto físico e a maneira de pensar do personagem, mas esta é só a primeira etapa, e o ator tem que sair desta pele, distanciando-se do personagem que esboçou, a partir do momento em que o compreendeu. Esta é a diferença fundamental entre Brecht e Stanislávski. A idéia brechtiana é de que não se forja uma ilusão, mas uma fantasia, o que é muito diferente, porque a fantasia requer lucidez, imaginação.

Utiliza-se então nos ensaios, a identificação e a empatia, mas nunca durante o espetáculo, pois neste, deve haver um "distanciamento" um "estranhamento" entre espectador e ator.

Mas isso não impede a emoção e sentimentos. Diz Brecht "... não se deve impedir a participação emocional do público nem do ator. Não se deve também impedir que os sentimentos sejam representados, nem que as emoções sejam empregadas pelos atores. Apenas "uma" das numerosas fontes de sentimentos, a identificação, deve ser abandonada ou convertida em fonte secundária".²²

Curioso que a arena, utilizada como palco por eles, ajudava na sensação de estranhamento, auxiliava no afastamen

22. Citado por Peixoto, Fernando - "Brecht, uma introdução ao teatro dialético" - 1ª Ed. - Ed. Paz e Terra - 81 - p.67.

to entre atores e espectadores, por causa da proximidade que dificulta a empatia que, por exemplo, um palco tradicional auxilia. Mas não se pode afirmar com certeza que esta tenha sido uma influência brechtiana, porque já havia sido iniciada por José Renato, logo no começo do grupo, mas auxiliava a passar uma visão crítica da realidade e era mais fácil provocar a reflexão a partir dos conteúdos mais críticos, auxiliada pela forma da arena.

A forma de arena ajudava a recusa da ilusão, o grupo se preocupava em romper com a gramática tradicional, assumir objetivos sociais concretos, tentando aprofundar contradições, fatos reproduzidos, preocupando-se mais com a análise da realidade, mesmo em textos que eram escritos com a preocupação de rever a história, como em "Arena conta Zumbi" e "Arena conta Tiradentes", já que a preocupação fundamental era com os problemas vividos por brasileiros na fase imediatamente posterior ao golpe de 64, como a repressão, a liberdade, a dominação, o imperialismo. Importante para Brecht e para o grupo do Arena é atingir a consciência do espectador.

Fernando Peixoto, numa análise de "A cena de rua", de Brecht, conclui: "Ou seja, atingir a consciência do espectador. Desenvolver, através do prazer da reflexão crítica, sua consciência de classe".²³

Por exemplo, em "Arena conta Tiradentes", o coro canta sobre a Derrama, imposto a ser pago sobre o ouro retirado do Brasil - algo que muito tem a ver com a situação bra

23. Idem - pág. 77.

sileira pós-64, e os autores aproveitam a analogia, em toda a peça:

"As leis que foram impostas
 não atingem o meu quintal;
 enquanto se fecham fábricas,
 cresce meu canavial!

Mas em épocas de crise
 não se pode confiar;
 quando trocam uma lei,
 muitas mais podem trocar!

E o espectro da derrama
 não me deixa mais dormir.
 Se se cobram os atrasados
 Vou lutar ou ... fugir!

Ou então, na letra dessa música da peça:

TODOS EM CORO

Confiamos no Brasil!

Apostamos no Brasil!

Critique menos e trabalhe mais!

CORO

Calado trabalhe mais!

Se o governo é bom ou mal....

Vamos todos melhorar:

Dê seu ouro a Portugal.

Existem muitas colônias,
 Que se tornam florentes,
 Quando pagam suas dívidas
 E à Coroa são tementes.

Trabalhe sem entender,
 Dê dinheiro e seja ousado.
 Pagando somos felizes
 Num país escravizado
 Num país escravizado
 Num país escravizado.²⁴

Há a analogia com a situação pós-64 (estamos no ano de 1967 quando encenam "Arena conta Tiradentes") que era da perda do direito à livre expressão, à livre ação. E não havia escolha, era lutar contra a situação, ou fugir dela, comodamente.

O discurso do texto é crítico-didático. Sônia Goldfeder diz que, "em termos genéricos, o texto Tiradentes se compõe de três níveis que se intercalam e se interrelacionam: o da exposição da situação, o de crítica e o de convocação à mudança. Nestes três níveis a recorrência ao didático é crucial".²⁵ E mais adiante, "Desta forma cumpre-se desde o

24. Boal, Augusto e Guarnieri, Gianfrancesco - "Arena conta Tiradentes" - 1ª Ed. - Ed. Sagarana - SP - 67 - págs. 97 a 84, respect.

25. Goldfeder, Sônia - "Teatro de Arena e Teatro Oficina - O Político e o Revolucionário" - UNICAMP - 77 - mimeog.

princípio a proposta didática: será ela mesma o eixo condu
tor do texto. Em outras palavras: o texto sofrerá seu des
dobramento, antes em função de uma necessidade de explicita
ção das idéias propostas - há uma incidência de explicações
e reexplicações - do que pelo próprio desenvolver da trama
episódica. O episódio é, portanto, a nosso ver, secundário,
sendo usado como móvel, como meio para se atingir determina
do fim, o didático; é inclusive transfigurado, modificado
(não há intenção plena, cremos, de fidelidade absoluta à His
tória), em função de transmitir determinadas mensagens dos
autores".²⁶

Para Sônia Goldfeder, "Arena conta Tiradentes" apre
senta a forma melhor acabada que os autores Boal e Guarnieri
atingiram criando uma dramaturgia nacional. E analisa a in
fluência brechtiana nessa última fase do grupo: "A tentativa
de nacionalizar a proposta brechtiana, isto é, adaptar para
as condições e perspectivas brasileiras o teatro épico re-
criado pelo autor alemão se configura plenamente em "Tiraden
tes". Quanto a Boal e ao estilo de interpretação que ele
adota no Arena, através do seu Sistema Coringa, diz que se
"aproximava por demais às propostas brechtianas: o chamado
efeito de distanciamento, ou seja, levar o espectador a con
siderar os acontecimentos com olhos de investigador e críti
co é largamente utilizado".²⁷ Também se utiliza da música,
do narrador, do caráter explicativo do discurso adotado, tu
do isso confirmando a preocupação com o didático do teatro.

26. Idem - pág. 26.

27. Idem - pág. 29.

Entretanto, nessa, como em outras obras do grupo, há o caráter maniqueísta no desenvolvimento da trama, e uma dificuldade em colocar as contradições sociais como aparecem na realidade. Há sempre a oposição entre o mal e o bem.

Mesmo em "Arena conta Tiradentes", a última obra elaborada, bem acabada do grupo, inclusive coroamento das grandes questões e mudanças colocadas pelo Arena, não aparece a luta de classes. Embora tentem fazer uma analogia com o que acontecia em 67, não conseguem tratar o problema da burguesia nacional X classe trabalhadora, mas preocupam-se, sim, com o imperialismo, a corrupção do governo local.

Mesmo na fase final do Arena nota-se a influência da ideologia nacionalista, onde o imperialismo, a noção genérica de povo, a conscientização, são essenciais, e não estão devidamente definidas, nem mesmo colocadas como conjunturas. A estrutura social não recebe o tratamento central que deveria ter nas análises. Nem no ISEB, nem no Arena.

Brecht preocupa-se em incentivar "uma reflexão que contribua para aumentar, revelar ou consolidar a consciência de classe do proletariado, acreditando na necessidade da transformação revolucionária ser realizada de forma consciente".²⁸

A preocupação maniqueísta do Arena não permite a revelação da luta de classes, pois seus integrantes estão mais preocupados em mostrar a opressão dos dominadores (maus) so

28. Peixoto, Fernando - "Brecht, uma introdução ao teatro dialético" - 1ª Ed. - Ed. Paz e Terra - RJ - 81 - pág. 88.

bre o povo (sofredor e bom). Quem é o "povo"?

O trabalho do Arena, embora tenha sido uma tentativa de aplicar o materialismo histórico, com a crítica da realidade brasileira, não deixou de ser influenciado pelo pensamento pequeno-burguês da intelectualidade da esquerda do período. A crítica do Arena, como da maioria desses intelectuais, ficava no terreno do clássico, esquecendo as respostas práticas às contradições estruturais da sociedade brasileira. Portanto, uma crítica estéril que não conseguia uma conexão entre o real e a totalidade.

Na peça "Arena conta Tiradentes" é que Boal se utiliza plenamente do Sistema Coringa. Neste sistema ele se utiliza do método de Stanislávski vivenciando uma experiência, através do seu naturalismo, e comentando-a para o espectador usando o método defendido por Brecht. A função do Coringa seria épica, e a função protagônica, a dramaticidade naturalista (que Brecht já havia criticado como teatro burguês). O protagonista tem como função, dentro da poética coringa, reconquistar para o personagem (Tiradentes) a empatia. "Reconquistar" a função empática não pode ser aplicada a Brecht, já que ele não chega a negar a empatia, mas o que pretende é diminuir-lhe a força, com o distanciamento. Não há distanciamento, se não houver empatia. E o Coringa, que comenta a peça e pode ocupar o lugar de qualquer personagem, tem como função o distanciamento.

Problemática é a utilização do naturalismo num palco de arena, principalmente no palco do Arena, pequeno demais, pois é muito difícil criar aí uma "total" ilusão da realidade, pois vê-se mais o ator do que o personagem.

Anatol Rosenfeld comenta: "Boal, de fato, exige do seu público muito mais que Shakespeare do seu. Este, com seu palco quase sem cenografia, pelo menos se apoiava no estilo mais ou menos homogêneo da cena elizabetana, ao passo que o público atual tem que haver-se todo dia com outro estilo e concepção cênicas, visto não frequentar somente o Teatro de Arena".²⁹

Há uma contradição na experiência de apresentar um herói, um mito, através do naturalismo. O mito não permite o naturalismo. E também o palco de arena, com sua proximidade, impede que se forme o mito, já que é possível ver o ator muito de perto, suando, tocando-o com a mão.

Anatol Rosenfeld, embora faça uma crítica à utilização do herói mítico por Boal em suas peças "Arena conta Zumbi" e "Arena conta Tiradentes", dizendo que Hegel já afirmava a impossibilidade do herói em nossa época, já que a vida complexificada em que vivemos não permite o herói, que deve principalmente ser a personificação dos desejos coletivos e expressar os sentimentos deste coletivo, que o mito não é racional, afirma que a utilização do herói mítico pode ser utilizado desde que com uma visão crítica, com ironia. Parece-nos, entretanto, que essa não é a intenção de Boal que leva a sério o herói.

Mas Rosenfeld comenta que "apesar de todas as dúvidas, é preciso destacar que dificilmente se encontrarão no

29. Ver Rosenfeld, Anatol - "Heróis e Coringas" - in "Arte em Revista" - nº 1 - 2ª Ed. - Ed. Kairós - SP - maio/81.

teatro brasileiro dos últimos anos experimentos e resultados dramaturgicos e cênicos tão importantes como "Zumbi" e "Tiradentes", como proposição renovadora do teatro engajado".³⁰

Embora haja uma influência brechtiana nestas peças, a preocupação de Guarnieri e Boal é com a liberdade, com o "imperialismo" que os preocupavam naquele período. Utilizam-se da trama de Tiradentes para criticar o Brasil-67. Mas não nos parece que consigam utilizar-se da preocupação que tem Brecht, com relação às relações sociais que os homens estabelecem entre si. Na interação dialética entre a componente subjetiva e a objetiva, a ênfase maior é com a subjetiva, que é a preocupação com a escolha e opção dos personagens. Mas não há atenção à componente objetiva.

Fernando Peixoto fala sobre a posição brechtiana: "Sempre há um espaço histórico determinado que é objeto de estudo: são as relações de produção de um instante preciso que servem de fundamentos - Brecht possui lúcida consciência da totalidade da estrutura de uma formação social, por isso todo seu teatro analisa o modo de produção capitalista como um complexo integrado pelo nível econômico mas também pelas inseparáveis contradições político-ideológicas".³¹ Para ele, o artista mais lúcido é aquele que mostra a compreensão histórica justa e possível dos setores progressistas que estão debruçados sobre a transformação da estrutura social. O teatro, imitando, desencadeia paixões e emoções e, segundo

30. Idem

31. Peixoto, Fernando - "Brecht, uma introdução ao teatro dialético" - 1ª Ed. - Ed. Paz e Terra - RJ - 81 - pág. 107.

Brecht "... paixões e emoções podem ajudar a tornar a realidade dominável".³² A tentativa de Brecht é de, através do teatro, reforçar os fatores ideológicos que são imprescindíveis para a ação transformadora.

O Arena preocupa-se com o político-social, mas tem, como limite, a influência da ideologia nacionalista.

Suas peças refletem a procura de deixar de ser um país colonizado e, portanto, para isso seria necessário procurar a raiz brasileira, permitindo que colonizado se reconhecesse em oposição ao colonizador. Havia um complexo de colonizado refletido em grande parte dos movimentos nacionalistas da arte brasileira.

Mariângela Alves de Lima comenta sobre o Arena: "Sem se preocupar com esse complexo, o Arena passou a investigar a vida cotidiana da população do país. Não operou uma distinção forçada entre a pureza de uma cultura própria e a contaminação das importações. Deixou de lado, portanto, a preocupação de natureza ética em relação às origens do nacional. E procurou descobrir o país através das relações cotidianas entre o homem do povo e a organização do poder político e econômico. Nesse sentido, o Arena tomou efetivamente uma posição a favor da descolonização, uma vez que investigava as causas, e não os efeitos".³³

O trabalho do Arena encontra-se bem dentro do qua-

32. Idem

33. Lima, Mariângela Alves - "História das Idéias" in Revista Dichyses - out/78 - nº 24 - pág. 45.

dro nacionalista do ISEB. Utilizando-se dos conceitos que o ISEB formulava com relação ao nacional, ao popular, ao imperialismo, a nossa condição de colonizados.

A preocupação maior é utilizar o teatro para conscientizar o povo. Primeiro uma noção genérica de povo, sem conseguir atingir a análise dialética da luta de classes, as contradições do cotidiano da vida brasileira. Para quem estava preocupado com a transformação da realidade, não deveria deixar de definir que transformação se efetivaria e para quem? Para o povo? Mas quem era o povo?

Para o ISEP, povo seria o conjunto da população de um país que formaria uma Nação, seria o que nomeava genericamente de massas. Onde estava a configuração da contradição entre a classe trabalhadora e burguesia nacional? A atenção à análise crítica do imperialismo escamoteava essa contradição básica.

E o Arena, influenciado pelo pensamento dos principais intelectuais que formavam o ISEB, não superou esses limites. Trabalhou dentro deles.

Maria Sylvia Carvalho Franco define assim as determinações sociais do pensamento iseibiano: "suas concepções de cultura, de realidade, de história, são as legadas pelo patrimônio intelectual burguês".³⁴ Também o são as do Arena.

34. Ver Franco, Maria Sylvia Carvalho - "O Tempo das Ilusões" in Chauí, Marilena e Franco, Maria Sylvia Carvalho - "Ideologia e mobilização popular" - 1ª Ed. - Ed. Paz e Terra - RJ - 78 - pág. 156.

Referíamos-nos à conscientização do povo. Mas, conscientização não seria uma forma de dominação se pensarmos que as pessoas estão recebendo prontas as idéias sobre a realidade? De que forma se pode mostrar as contradições da realidade, de forma dialética, se são "ensinadas" as análises do real, prontas, "acabadas"?

A ideologia isebiana incorpora os cânones do entendimento científico: "a realidade é exterior, objetiva, apresentando regularidades que permitam nela intervir racionalmente, por meio de um saber manejado conforme fins "dados", isto é, possibilidades contidas no próprio real. Embora surjam confusos e imprecisos, os fundamentos, os métodos e os objetivos da atividade intelectual do ISEB têm por modelo essa representação do mundo centrada na consciência, que o conforma segundo seus princípios e categorias".³⁵

Para a ideologia isebiana, "o intelectual é a encarnação da consciência e do demiurgo".

E essa construção só é possível porque consciência e realidade aparecem relacionadas de modo abstrato, sem suas determinações particulares.

"Se como vimos, as sociedades hegemônicas consistem num ponto fixo, no extremo oposto há outro ponto imóvel, as sociedades dependentes, onde a consciência é inerte, passiva, conformada, refletindo a condição colonial".³⁶

35. *Ideas* - pág. 155.

36. *Ideas* - pág. 155.

O Teatro de Arena procura a "descolonização" do Brasil como nos coloca Mariângela Alves de Lima afirmando que o "Arena tomou efetivamente uma posição a favor da descolonização, e não dos efeitos".

Para entender a atuação do Arena no sentido de conscientizar a população da sua situação de oprimidos, utilizando-se de um projeto político-pedagógico, precisamos entender qual seria o papel do intelectual neste sentido. E nos esclarece Álvaro Vieira Pinto, coincidindo com a atuação do grupo: "O intelectual é a consciência da realidade dispendo de uma atividade racional que organiza a História, dá corpo à Nação, funda o poder. É ele, em suma, o chamado para pôr as condições daquilo que *é* e *deve ser*: sua figura aparece hipostasiada com o transcendental, enquanto aquela que dá forma ao mundo, de outro modo inexistente".³⁷

"Zumbi" e "Tiradentes", como heróis míticos nas peças de Guarnieri e Boal, "falam" as consciências dos autores, que parecem encarnar a consciência privilegiada da realidade. Consciência reificada apresentada como consciência crítica?

Porque o eixo central das peças é o imperialismo. A contradição entre as classes aparece escamoteada pela luta contra a dominação estrangeira, assim formulada: nós, que somos "colonizados", a favor do "povo" oprimido, lutando pela

37. Ver Franco, Maria Sylvia Carvalho - "O tempo das ilusões" in Cláudio, Marilena e Franco, Maria Sylvia Carvalho - "Ideologia e mobilização popular" - 1ª Ed. - Ed. Paz e Terra - RJ - 78 - pág. 156, citando Álvaro V. Pinto.

liberdade para sermos *nós*, povo brasileiro livre. É, portanto, a questão da luta nacional que estáai embutida.

Tiradentes confessa, na peça "Tiradentes":

"É verdade que se premeditava o levante. É verdade que me encontrei com Maciel no Rio e lhe disse que o Brasil não necessitava do domínio estrangeiro. É verdade que a to dos falava de um Motim e Sedição contra a Coroa Portuguesa. (...) É verdade que o povo ignora que se pode libertar a si mesmo e que induzi muita gente a que armasse o povo para que se libertasse. É verdade que eu queria para mim a ação de maior risco e é verdade que se existissem mais brasileiros como eu o Brasil seria uma Nação florente. É verdade que eu desejava meu país livre, Independente, Republicano. (...)"³⁸

Na "praxis" do Arena, principalmente nas suas últimas peças produzidas e encenadas, a arte tem uma "função", é um instrumento conscientizador, um instrumento de luta.

Se vivíamos o imperialismo, devíamos lutar pelo que era nosso, nacional. O fundamento do nacionalismo estava no ideário sobre o imperialismo. O ISEB, assim como, o Arena em suas peças, era contra o estrangeiro e não contra o capital, ou menos com o capital. Porque, para eles, o Brasil precisava deixar de ser um país subdesenvolvido, precisava ser sujeito da história. Para isso, era preciso que se desenvolvesse, fundando a sociedade brasileira, que era amorfa até então.

38. Boal, Augusto e Guarnieri, Gianfrancesco - "Arena conta Tiradentes" - 1ª Ed. - Ed. Sagarana - SP - 67 - pág. 158.

Mesmo o Partido Comunista Brasileiro, outra influência do Arena, comungava com essas mesmas teses. Em 1958, promulgavam uma Declaração Política dizendo: "a revolução no Brasil não é ainda socialista, mas anti-imperialista e anti-feudal, nacional e democrática", e colocando a necessidade de se formar "uma frente única nacionalista e democrática, integrada pelo proletariado, o campesinato, a pequena-burguesia interessada no desenvolvimento independente e progressista da economia nacional e mesmo setores de latifundiários em contradição com o imperialismo norte-americano na disputa de mercados ou grupos da burguesia ligados a monopólios rivais dos monopólios norte-americanos e que são por este prejudicados".³⁹

Nos países pobres, para os isebianos, não existe uma cultura própria, é preciso criá-la. Quem detém a cultura, segundo Álvaro V. Pinto, são as Nações metropolitanas, pois têm o poderio econômico.

Maria Sylvia Carvalho Franco afirma: "Sem corpo social, sem economia, sem cultura, sem pensamento nem idéias, desprovida mesmo de linguagem, a sociedade brasileira não existia antes do desenvolvimento e do nacionalismo, vale dizer, antes do ISEB e do projeto de constituição social que promoveram como consciências e demiurgos do real".⁴⁰

Bem, se não existe a sociedade civil, não existe

39. Citado por Mostaço, Edélcio - "Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião" - 1ª Ed. - Proposta Editorial - 82.

40. Chauí, Marilena e Franco, Maria Sylvia Carvalho - "Ideologia e Mobilização Popular" - 1ª Ed. - Ed. Paz e Terra - RJ - 78 - pág. 187.

também homem.

Álvaro V. Pinto afirma que o homem do "mundo subdesenvolvido não é verdadeiramente homem, pois não está senão no grau último de atualização das virtualidades de ser humano". E continua: "humanismo e nacionalismo são expressões correlatas e homogêneas, ambos significando superar uma alienação, num caso a alienação do homem, noutra a da Nação. E vemos que essas duas formas de alienação têm, como raiz comum, o subdesenvolvimento".⁴¹

Para ele, as "massas" não têm consciência e não são ser social, e a "consciência política alienada pertence por natureza à classe dirigente do país pobre". As massas atrasadas não têm nem mesmo o nível mínimo de cultura que possa lhes possibilitar conhecer os esquemas de dominação internacional postos em prática pelos dominadores. Quando adquirem condições para ter consciência, vão se integrar à consciência nacionalista porque "o nacionalismo identifica-se com a superação da alienação".⁴²

E o desenvolvimento industrial, moderno, nacional, será benéfico para todas as classes, porque trará o progresso.

Sobre esse assunto, é interessante a análise de Mirian Limoeiro Cardoso, sobre a ideologia do nacionalismo

41. Citado por Franco, Maria S. Carvalho - "O Tempo das Ilusões" in Chauí, Marilena e Franco, Maria S. Carvalho - "Ideologia e mobilização popular" - pág. 182.

42. Idem - pág. 183.

desenvolvimentista em Juscelino Kubitschek e Jânio Quadros. Representa as idéias dominantes da segunda metade da década de 50 e início da década de 60 no Brasil.

Mirian Limoeiro Cardoso define desta forma o nacionalismo juscelinista, afirmando que este, dentro da ideologia desenvolvimentista, define-se pelo desenvolvimento. A relação dos países desenvolvidos para os subdesenvolvidos não é de exploração, de países dominantes e países dominados mas como países subdesenvolvidos com inferioridade, é de receio e subserviência. Para Juscelino Kubitschek, o nacionalismo é o "que consiste em desenvolver, enriquecer e tornar respeitado o Brasil", porque para ele, "o verdadeiro nacionalista é aquele que procura apressar o desenvolvimento econômico, sem o qual a nação continuará fraca e pobre".⁴³

O nacionalismo inteligente é o que racionalmente busca os meios para a consecução dos objetivos nacionais, e para Juscelino o mais alto deles é desenvolvimento. Portanto, o nacionalismo não pode se opor ao estrangeiro.

O nacionalismo implica identificação com a Nação, principalmente em relação à sua defesa, e portanto, a sua definição se vincula com a de segurança (oposição à subversão). O nacionalismo desenvolvimentista é anti-comunista.

Já para Jânio Quadros, acima de qualquer interesse vem a salvaguarda da soberania da Nação e o atendimento do

43. JK - Discursos - 1957 - citado por Cardoso, Mirian Li-
moeiro - "Ideologia do Desenvolvimento - Brasil - JK -
JQ" - 2ª Ed. - Ed. Paz e Terra - RJ - 78.

interesse nacional. Para Jânio, cada nação só se desenvolve plenamente quando pode dispor do comando de seus destinos, ter liberdade. Portanto, é contra o colonialismo, porque este impede a nação de conseguir uma real afirmação.

O desenvolvimento é também uma meta janista, mas um desenvolvimento *nacional* e para isso deve-se identificar todas as nações subdesenvolvidas.

Jânio afirma em um dos seus discursos: "Sobressaem certos pontos que podem ser considerados básicos para a política externa do meu Governo. Um deles é o reconhecimento da legalidade da luta pela liberdade econômica e política. O desenvolvimento é um objetivo comum ao Brasil e às nações com as quais nós nos empenhamos em ter relações estreitas, e a rejeição do colonialismo é o corolário inevitável e imperativo deste objetivo".⁴⁴

Para ele, só fora das relações colonialistas é que é possível atingir o desenvolvimento, porque o colonialismo tende a manter estagnados os povos a ele submetidos, impedindo ou atrasando o seu desenvolvimento.

Há uma real diferença entre a sociedade subdesenvolvida e a sociedade desenvolvida. A sociedade é pensada como uma abstração, que paira no vazio, "enquanto não se percebem os grupos básicos que a formam e as suas relações nos meca

44. JQ - "Diretrizes do Governo", discurso pronunciado em 18 setembro de 1960 em Recife, p. 1 - citado por Cardoso, Miriam L. - "Ideologia do Desenvolvimento - Brasil - JK-JQ" - 2ª Ed. - Ed. Pallas Lemos - RJ - 78.

nismos de poder".⁴⁵

É a partir da pobreza que as sociedades subdesenvolvidas encaram o mundo, mundo de desigualdades.

Jânio Quadros ignora a separação ideológica que existe no mundo, e diz que a separação deve ser econômica.

Afirma que as limitações da nossa econômica confundiam-se com as limitações na política externa do Brasil.

A questão da Nação é uma questão central para a ideologia de Jânio. Diz Mirian Limoeiro Cardoso: "no plano interno pela sua unidade e pela sua integração econômica e social; no plano externo pelo seu fortalecimento e pela sua afirmação face às demais nações do mundo".⁴⁶

A cooperação internacional tem um papel fundamental na política, mas refere-se à cooperação entre os países subdesenvolvidos, solidários na busca do desenvolvimento, que os afasta dos países ricos.

Logo, o nacionalismo supõe uma oposição real ao estrangeiro.

Jânio pretende a formação do povo brasileiro, que seria para ele a sustentação de toda a política pretendida, que se voltaria para ele. Para isso, era necessário a politização e a elevação de consciência da população, que a faria um articulado de cidadãos formando uma Nação.

45. Ver Cardoso, Mirian L. - "Ideologia do Desenvolvimento - Brasil - JK - JQ".

46. Idem - pág. 307.

Para ele, havia vários grupos dentro da sociedade (não classes sociais definidas enquanto tal), mas o povo seria toda a sociedade, e ele pretendia defender o interesse de todos. Ele se dispõe a enfrentar "problemas de toda ordem de todas as classes" que formariam a população. Precisava então, da organização global destes grupos em torno da nacionalidade, com sua consciência e com o despertar da coesão necessária para a funcionalidade do social.

Para Quadros, não se pode falar apenas de desenvolvimento econômico, porque para ele, o econômico, o social e o político estão ligados de forma indissolúvel.⁴⁷

Maria Sylvia Carvalho Franco afirma que: "O processo de mudança social a que esteve vinculado o ISEB se cumpriu com o desenvolvimento econômico realizado durante um período de "liberdades democráticas", no interior do qual se gestou, contudo, a figura de um Estado autoritário, firmado sobre a centralização das decisões e no planejamento econômico, no crescimento e fortalecimento de uma burocracia tecnocrata, na acentuação do sentimento nacionalista".⁴⁸

A burguesia consegue o desenvolvimento econômico que pretendia, mas não pode impedir o movimento do capital estrangeiro, e nem um progresso nacional que fosse equilibrado, voltado para o povo, como pretendiam os seus intelectuais. O que se conseguiu foi um Estado forte, aparelhado,

47. Ider - págs. 287 a 318.

48. Franco, Maria S. Carvalho - "O Tempo das Ilusões" in Chacó, Marilena e Franco, Maria S. Carvalho - "Ideologia e mobilização popular" - 1ª Ed. - Ed. Paz e Terra - RJ -

que garante os fins da classe dominante, com suas instituições e liberdades burguesas, mas ficou muito difícil limitar suas ações e seu poder.⁴⁹

A análise do Arena, do momento político em que viviam, limita-se dentro desse quadro ideológico.

O Arena teve avanços e recuos dentro do seu projeto político-pedagógico.

Sobre três obras de Guarnieri: "Black-tie", "Gimba" e "Semente", Edélcio Mostaço analisa: "A 'Semente' é, talvez, a mais política obra teatral brasileira: descreve o interior do Partido Comunista, seu funcionamento interno e a preparação e posterior repressão de uma greve operária". E mais adiante fala: "A trilogia "Black-tie", "Gimba" e "Semente", constitui-se num ciclo de preocupações com a realidade imediata, no sentido de retratá-la, compreendê-la e, também, modificá-la. Engajada política e esteticamente, constitui obra pioneira do teatro voltado para a realidade e debruçado sobre ela, não declinando inclusive de portar uma tocha iluminadora de outros rumos para a dramaturgia brasileira".⁵⁰

Entretanto, também Guarnieri é influenciado pelo quadro nacionalista, também é autor, junto com Boal, de "Zumbi" e "Tiradentes". E mesmo essa trilogia citada não deixa de ser nacionalista, e estar dentro dos limites que essa ideologia impunha à análise da realidade.

49. Iden - pág. 307.

50. Mostaço, Edélcio - "Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião" - págs. 37 e 38.

O projeto político-pedagógico, no entanto, mais limita do que faz avançar no sentido de se produzir arte. A obra de arte sendo *utilizada* para conscientizar, perde a sua especificidade de ser arte, e o estético é relegado a um segundo plano em função do didático e do político.

Não podemos dizer que não nos ficaram excelentes obras de dramaturgia brasileira, e que o grupo do Arena não levantou questões pertinentes sobre a arte engajada, que é perfeitamente possível. Mas não se pode criar uma obra de arte com *função* didática. Onde estaria a sua caracterização como arte?

Voltamos à posição de Croce, citado por Gramsci: "A arte é educativa enquanto arte, mas não enquanto arte educativa, porque neste caso ela é nada e o nada não pode educar".

O trabalho do Arena pode ser analisado como inovador, no sentido de ter criado uma dramaturgia brasileira, de ter sido o grupo cultural que coloca questões políticas e sociais do país, que inova, além da dramaturgia, também a direção, a interpretação, formulações estético-formais do teatro, o significado histórico enfatizado em suas peças e, principalmente, a busca do popular, embora tenha ficado dentro dos limites da ideologia nacionalista.

CONCLUSÃO

Sua existência atravessa duas décadas ricas em acontecimentos e mudanças econômicas e políticas que iriam se refletir sobre as décadas vindouras. Estamos vivendo essa época vindoura, e uma análise do trabalho do Arena, dentro do contexto histórico da época, é importante para entendermos melhor o que vivemos hoje. Movimentos culturais como foi o Arena, foram decapitados, antes de talvez, chegarem a se realizar mais plenamente, a amadurecerem suas propostas, reverendo-as. O AI-5 tolheu o Arena numa dessas fases em que isso poderia acontecer, por isso não sabemos para onde caminharia, ou como.

Entretanto, o problema de lutar pelo povo, com um projeto político-pedagógico, conscientizando, é muito mais complexo do que colocar os seus limites dentro da ideologia nacionalista.

Toda uma concepção de educação está aí contida também, já que só uma pequena parte da população - em sua maioria estudantes e intelectuais - podia frequentar e entender o teatro que faziam, embora tentassem buscar a classe trabalhadora. Também esse fator limitou o alcance de suas propos

tas, porque estes não transformariam a realidade, como propunham, pois só teriam idéias. Faltava a classe trabalhadora, com sua força, para realizar esse projeto. E nem o Arena tinha acesso a ela (com exceção de pequenas incursões a fábricas, sindicatos, etc.) e nem a classe trabalhadora a ele.

Também a problemática cultural ia além, já que o teatro trabalha com uma linguagem simbólica à que tem acesso (não afirmando que o contrário seja impossível, mas mais problemático) quem passou por uma educação formal, e é iniciado nesses códigos de comunicação.

Implica também em ir contra a conscientização política tão defendida dentro da educação deste período, e com raízes atuais, juntamente com a luta por uma educação popular.

Falar em conscientização política no início da década de 60, final da de 50, era lutar pela libertação. Mas é a libertação do indivíduo que está por detras destas reflexões, pois a conscientização é também a nível individual. A preocupação não é no sentido de uma libertação coletiva, com consciência de classe, mas sim, do indivíduo. A conscientização política, apenas, não vai determinar a mudança da realidade.

No entanto, toda a problemática da conscientização neste período está dentro da ideologia nacionalista, com a tentativa de uma revolução burguesa, portanto atendendo ainda aos interesses da classe burguesa, enquanto se falava da conscientização do povo brasileiro, como massa homogênea.

É Paulo Freire que desenvolve sua pedagogia baseada

no conceito de conscientização izebiana, principalmente, sobre o pensamento de Álvaro Vieira Pinto, Roland Corbisier e Guerreiro Ramos. Há a consciência ingênua que corresponde a uma sociedade atrasada, arcaica, passando à consciência crítica com a industrialização, a urbanização, portanto, com o desenvolvimento, tornando-se uma "sociedade histórica". Logo, a consciência é uma consciência nacional. A cada "fase" histórica, corresponde uma forma de consciência. Freire desenvolve esses conceitos, falando em "consciência intransitiva" quando o indivíduo encontra-se apático, conformado à realidade e "consciência transitiva" quando passa desta fase, percebendo o caráter histórico da realidade, descobrindo a sua liberdade e a possibilidade de interferir nela. Essa passagem condiciona-se à própria realidade, pois é a industrialização e a urbanização o eixo central dessa "transitividade".

Um projeto nacional - a ideologia do nacionalismo-desenvolvimentista - deve surgir da ação de agentes que têm clareza de consciência e sua realização acontecerá através da propagação ideológica. Se as consciências forem conquistadas, as idéias transformar-se-ão em ação, partindo de um projeto futuro.

A educação não seria erudição, acumulação de saber, mas uma educação das massas e das elites, para participação política e para a criação cultural, para o país desenvolver-se e se fortalecer como Nação.

A conscientização deveria integrar o indivíduo à fase em que se encontrava, contra as "rebeliões de massa" que não levariam o país ao desenvolvimento.

A preocupação principal era com a etapa da "revolução burguesa". A burguesia industrial tinha que lutar e derrotar a burguesia agrário-comercial, pois esta representava a sociedade arcaica, colonial, dependente, enquanto a primeira seria o progresso. Isso servia também à classe trabalhadora, já que levaria à modernização, a uma Nação forte e independente. Esta idéia traz embutida a noção de que a sociedade brasileira tem ainda relações não-capitalistas características da sociedade dominada por oligarquias agrárias, ainda com bases "feudais".

Portanto, a "consciência crítica" não é a consciência de classe, e a noção de totalidade na História perde-se no esquema de fases histórico-sociais. A consciência era a "consciência crítica de revolução nacional", como coloca Álvaro Vieira Pinto.

Para Paulo Freire, a criticidade resulta de um trabalho pedagógico crítico, apoiado por condições históricas favoráveis ao seu desenvolvimento.

Cabia ao intelectual, de posse do saber, portanto percebendo a realidade correta e objetivamente, levar para as massas a conscientização crítica da sua realidade, isso levaria o país a transformar-se numa Nação progressista.

Neste sentido, sua pedagogia é iluminista, autoritária e diretiva, tanto quanto a ideologia do nacionalismo-desenvolvimentista.

Mesmo quando a pedagogia de Paulo Freire evolui (assim como o pensamento de Álvaro Vieira Pinto) reconhecendo no próprio povo a conscientização da sua realidade, ele não

deixa de se utilizar do indutivismo, já que para ele, o povo tem consciência da sua realidade, mas esta, é baseada na ideologia do nacionalismo-desenvolvimentista, e cabe aos educadores o diálogo que induza essa população a ter uma consciência política para escolher os seus representantes, dentro de uma democracia representativa. À educação cabia transformar as "massas" em "povo".

Essa educação se daria principalmente por meio de uma educação popular. A luta pela educação popular é outro grande problema a ser discutido por nós para entendermos a concepção de educação do período. É uma questão atual também, já que ainda se procura resolver a questão do analfabetismo através da educação de adultos.¹

A educação popular seria uma rede paralela à educação formal, com condições de ensino-aprendizagem muito inferiores a esta. A luta pela educação de adultos, para conscientizá-los, colocava, em segundo plano, a luta mais importante que seria a escola formal para a maioria da população em idade escolar. Como falar de uma educação popular, separando a classe trabalhadora em uma rede de ensino muito aquém da escola formal e sem que tivesse acesso aos conhecimentos que a escola formal tem possibilidade de transmitir?

Isso não quer dizer que a classe trabalhadora não tenha conhecimentos, não participe da cultura. Mas, não se

1. Ver Paiva, Vanilda Pereira - "Paulo Freire e o nacionalismo-desenvolvimentista" - Id. Civilização Brasileira - RJ 80.

pode negar toda sabedoria adquirida até hoje, e que ela auxilia a entender e transformar o mundo e o homem.

Seria ingênuo e idealista que assim se pensasse. Essa sabedoria aí está, e não há como fazê-la desaparecer porque há, como nos colocam os defensores do "popular", uma cultura da classe trabalhadora.

Não importa apenas à classe operária ter consciência de sua situação, mas estar instrumentalizada para poder mudar essa situação. O desenvolvimento do raciocínio, da reflexão crítica, seria importante para que produzisse seu conhecimento.

Embora o grupo do Arena falasse em mudança, a preocupação maior com o projeto político-pedagógico, era mostrar a condição de dominados, "conscientizar" a classe trabalhadora de sua situação de opressão.

Mas, como conseguir mostrar-lhes a sua real situação, se não atuavam junto a essa classe, embora sua obra estivesse voltada para ela, e atingissem apenas a intelectuais e estudantes que compartilhavam suas idéias? Se sua atenção estava voltada para a conscientização, com toda a implicação da sua conceituação isebiana?

Mesmo que o conseguissem, qual a possibilidade de comunicação com uma classe que não tem acesso aos mesmos conhecimentos que um grupo de teatro como o Arena, com os integrantes fundamentados teoricamente, com um grande domínio da linguagem simbólica necessária à produção da dramaturgia, e também ao seu entendimento?

Além disso, era preciso transformar a sociedade. Pa

ra isso, a classe trabalhadora tem que ter consciência de classe, e condições para apreender as contradições da estrutura social. E nesse sentido, o Arena não conseguiu seu intento, já que não atingiu a essa classe, e seu discurso não deixa claro que existe uma luta de classes, e que a transformação da sociedade passa pela apreensão desta luta.

O Arena foi um grupo que se preocupou com a classe trabalhadora, mas que não consegue participação desta na arte.

Uma maior participação da classe trabalhadora na arte implica em que ela possa participar do conhecimento que a educação formal pode lhe fornecer. E a educação formal pode ser transformada com a participação da classe trabalhadora. E também a arte. E isso é revolucionário.

Isso não nos leva a afirmar que os trabalhadores não tenham possibilidade de produzir e ter acesso a arte, mas que existe sim uma elitização dela. Também não é o caso de negar a arte elitizada, mas de transferi-la a todas as classes, já que essa arte é a forma mais elaborada da cultura. E a preparação educacional é importante para que isso ocorra.

Dos problemas educacionais brasileiros, o mais urgente e já o era nas décadas passadas, seria o analfabetismo. Mais que isso, a qualidade do ensino das crianças da classe operária que conseguem ter acesso a escola.

Não seria necessário que um grupo de teatro tivesse um projeto político-pedagógico, com a preocupação de "conscientizar o povo", se a maioria da população fosse alfabeti

zada, e além disso, melhor formada culturalmente. Poderia sim produzir uma dramaturgia que refletisse as contradições da época em que estava inserido, mas sem a preocupação com o didático.

Falar em didática e em conscientização é reconhecer que se trabalha para uma população "inconsciente" de seus problemas e que precisa "aprender" sua realidade. Seria es se o papel do teatro? Da arte?

O estético, para melhor se manifestar, necessita do conhecimento que o artista e o espectador possuem. Um, para criar, outro, para entender e sentir.

Aprendemos a sentir, a conhecer as formas, além do saber como utilizá-las para mostrar o conteúdo que se quer passar.

O elitismo na arte, encontra-se diretamente ligado ao da Educação e à manipulação da memória.

Um povo que conhece sua História necessita de um grupo de teatro que faça espetáculos revendo criticamente fatos históricos como o fez o Arena? Com a intenção, primeira sendo esta? Um povo que tem a sua memória, que conhece a sua História, pode criar, tendo-a como base, não como necessidade o seu conhecimento crítico.

Encaminhar uma reflexão sobre cultura brasileira e especificamente sobre arte nos leva à luta por uma educação melhor da classe trabalhadora também e, principalmente para que esta lhe tenha acesso.

Formação cultural para produzir arte, que é educativa, mas não didática. Não cabe à arte "ensinar", mas re-

fletir e emocionar, além de divertir.

: Quanto mais conhecimento se tenha, mais imaginação e criatividade. Não se cria a partir do nada, da pobreza, da fome, do embrutecimento do homem, que mal consegue a so brevivência. Existe beleza na miséria? Emociona-se quem vi ve sub-humanamente? Tem outros sentimentos quem sente a dor da fome, além da própria? Tem direito à arte quem nem ao menos consegue o direito à vida?

Imaginar o que, se o mundo miserável é tão pequeno e sem cor...?

BIBLIOGRAFIA

- Benjamin, Walter - *Magia e Técnica - Arte e Política*, 3ª Ed., Ed. Brasiliense, S.P., 87.
- Benjamin, Walter - *Rua de mão única*, 1ª Ed., Ed. Brasiliense S.P., 87.
- Berlinck, Manuel T. - *CPC - UNE*, Ed. Papyrus, 84.
- Boal, Augusto e Guarnieri, Gianfrancesco - *Arena conta Tiradentes*, 1ª Ed., Ed. Sagarana, S.P., 67.
- Boal, Augusto e Guarnieri, Gianfrancesco - *Arena conta Zumbi*, texto do teatro de Arena, 65.
- Boal, Augusto - *200 exercícios e jogos para o ator e o não-ator com vontade de dizer algo através do teatro*, 4ª Ed., Ed. Civilização Brasileira, 82.
- Boal, Augusto - *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*, 2ª Ed., Ed. Civilização Brasileira, 80.
- Bosi, Ecléa - *Memória e sociedade: Lembrança de velho*, 2ª Ed., EDUSP, S.P., 87.
- Brecht, Grosz, Piscator - *Arte y Sociedad*, Ed. Caldén, Argentina, 79.

- Brecht, Bertolt - *Cinco Maneiras de Dizer a Verdade*, Ed. Ci
vilização Brasileira.
- Brecht, Bertolt - *Estudos sobre teatro*, Ed. Nova Fronteira,
R.J., 78.
- Campos, Cláudia de Arruda - *Zumbi, Tiradentes (e outras his*
tórias contadas pelo Teatro de Arena de São Paulo), USP,
81 - mimeo.
- Canclini, Nestor Garcia - *A produção simbólica - Teoria e me*
todologia em Sociologia da Arte, 1ª Ed., Ed. Civilização
Brasileira, 79.
- Canclini, Nestor Garcia - *A socialização da arte*, 1ª Ed.,
Ed. Cultrix, 80.
- Candido, Antonio - *Literatura e Sociedade*, 6ª Ed., Companhia
Editora Nacional, 80.
- Chauí, Marilena e Franco, Maria Sylvia Carvalho - *Ideologia*
e mobilização popular, 1ª Ed., Ed. Paz e Terra, R.J., 78.
- Cardoso, Mirian Limoeiro - *Ideologia do desenvolvimento* -
Brasil: JK - JG, 2ª Ed., Ed. Paz e Terra, R.J., 78.
- De Decca, Edgar - *O Silêncio dos Vencidos*, 1ª Ed., Ed. Brasi
liense, S.P., 81.
- Esslin, Martin - *Baccht: dos males, o menor*, Zahar Editores,
R.J., 79.
- Fischer, Ernst - *A necessidade da arte*, 9ª Ed., Zahar Edito
res, 83.
- Folhetim - 11/11/79 - *Os anos 70*.
- Freire, Paulo - *Ação cultural para a liberdade - e outros es*
saídos, 7ª Ed., Ed. Paz e Terra, S.P., 84.

- Freire, Paulo - *Educação como prática da liberdade*, 12ª Ed., Ed. Paz e Terra, S.P., 81.
- Freire, Paulo - *Extensão ou comunicação?*, Ed. Paz e Terra, R.J., 67.
- Freire, Paulo - *Pedagogia do Oprimido*, 7ª Ed., Ed. Paz e Terra, R.J., 79.
- Goldfeder, Sonia - *Teatro de Arena e Teatro Oficina - o político e o revolucionário*, UNICAMP - S.P., 77. mimeo.
- Goldmann, Lucien - *Crítica e dogmatismo na cultura moderna*, Ed. Paz e Terra, R.J., 73.
- Goldmann, Lucien - *Dialética e Cultura*, 2ª Ed., Ed. Paz e Terra, 79.
- Gorender, Jacob - *Combate nas trevas - A esquerda brasileira: das ilusões à luta armada*, 3ª Ed., Ed. Ática, SP., 87.
- Gramsci, Antonio - *Os intelectuais e a organização da cultura*, 3ª Ed., Ed. Civilização Brasileira, 79.
- Gramsci, Antonio - *Literatura e Vida nacional*, 2ª Ed., Ed. Civilização Brasileira, 78.
- Guarnieri, Gianfrancesco - *Eles não usam black-tie*, 2ª Ed., Ed. Civilização Brasileira, 83.
- Guimarães, Carmelinda Soares - *O teatro de Oduvaldo Vianna Filho*, USP - S.P., 82. mimeo.
- Guzik, Alberto - *TBC: Crônica de um sonho*, Ed. Perspectiva, S.F., 86.
- Hauser, Arnold - *Arte e a sociedade*, Editorial Presença, Lisboa, 84.

- Hollanda, Heloísa B. de e Gonçalves, Marcos A. - *Cultura e participação nos anos 60*, 1ª Ed., Ed. Brasiliense, Coleção "Tudo é História", 82.
- Ianni, Octávio - *Revolução e Cultura*, 1ª Ed., Ed. Civilização Brasileira, 83.
- Ianni, Octávio - *O Colapso do populismo no Brasil*, 4ª Ed., Ed. Civilização Brasileira, R.J., 78.
- Kosik, Karel - *Dialética do Concreto*, 3ª Ed., Ed. Paz e Terra, R.J., 76.
- Lukács, Georg - *Ensaio sobre literatura*, 2ª Ed., Ed. Civilização Brasileira, 68.
- Lukács, Georg - *Introdução a uma estética marxista*, Ed. Civilização Brasileira, 70.
- Magaldi, Sábato - *Um palco brasileiro - O Arena de São Paulo*, 1ª Ed., Ed. Brasiliense, Coleção "Tudo é História", 84.
- Marx, Karl - *Manuscritos Econômicos e Filosóficos de 1844*, Coleção "Os Pensadores".
- Marx, Karl - *Manifesto do Partido Comunista*, Global Editora, 81.
- Marx, Karl e Engels - *Sobre Literatura e Arte*, 2ª Ed., Global Editora, 80.
- Marx, Karl - *Contribuição para a crítica da economia política*, Lisboa, Ed. Estampa, 73.
- Michalski, Yan - *O teatro sob pressão*, Jorge Zahar Editor, R.J., 85.

Mostaço, Edélcio - *Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião*, Proposta Editorial, 82.

Motta, Carlos Guilherme - *Ideologia da Cultura Brasileira*, 4ª Ed., Ed. Ática, 80.

Ortiz, Renato - *Cultura brasileira & identidade nacional*, Ed. Brasiliense, 85.

Paiva, Vanilda Pereira - *Paulo Freire e o nacionalismo-desenvolvimentista*, Ed. Civilização Brasileira, R.J., 80.

Peixoto, Fernando - *Brecht - uma introdução ao teatro dialético*, 1ª Ed., Ed. Paz e Terra, R.J., 81.

Peixoto, Fernando - *Teatro em movimento*, Ed. Hucitec, S.P., 85.

Peixoto, Fernando (org. e sel.) - *Vianninha - Teatro - Televisão - Política*, Ed. Brasiliense, 83.

Posada, Francisco - *Luchács, Brecht e a situação atual do realismo socialista*, Ed. Civilização Brasileira, R.J., 70.

Recortes do Jornal "O Estado de São Paulo" sobre o Arena, do arquivo do jornal.

Revista Arte em Revista - ano 3, nº 5, maio/81 - Ed. Kairós.

Revista Arte em Revista - ano 1, nº 1, jan/mar/79 - maio/81, Ed. Kairós.

Revista "Dionysos" - nº 24, out/78 - MEC-DAC-FUNARTE, Serviço Nacional de Teatro - Especial Teatro de Arena.

- Revista "Encontros com a Civilização Brasileira", nº 1, jan/78.
- Rosenfeld, Anatol - *O Teatro Épico*, Ed. Perspectiva, 85.
- Sábato, Ernesto - *O escritor e seus fantasmas*, Ed. Francisco Alves, R.J., 82.
- Stanislávski, Constantin - *A Construção da Personagem*, 1ª Ed., Ed. Civilização Brasileira, 83.
- Stanislávski, Constantin - *A Preparação do Ator*, 5ª Ed., Ed. Civilização Brasileira, 82.
- Saviani, Dermeval - *Educação Brasileira: Problemas*, in Revista "Educação e Sociedade", set/78, nº 1, Ed. Cortez e Moraes.
- Saviani, Dermeval - *Escola e Democracia ou a Teoria da Curvatura da Vara*, in Revista ANDE, ano 1, nº 1, 81.
- Saviani, Dermeval - *Escola e Democracia: para além da Teoria da Curvatura da Vara*, in Revista ANDE, ano 1, nº 3, 82.
- Suplemento do Jornal "O Estado de São Paulo", sobre os *Cem anos de Teatro em São Paulo*, 17/01/76 - Sábato Magaldi e Maria Tereza Vargas.
- Toledo, Caio Navarro de - *ISEB: fábrica de ideologias*, Ed. Ática, 2ª Ed., 82.
- Vieira, Evaldo Amaro - *Estado e Miséria Social no Brasil - de Getúlio a Geisel*, Cortez Editora, 83.
- Winzer, Klaus Dieter - *Berliner Ensemble - 35 anos - um trabalho teatral em defesa da paz*, Ed. Hucitec, S.P., 84.