

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

Ana Maria Said*

Breve histórico sobre o Teatro de Arena de São Paulo

A primeira experiência com o palco de arena foi em 1953, com os primeiros formandos da Escola de Arte Dramática, 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.

Em fevereiro de 1955, inaugura-se o Teatro de Arena de São Paulo na rua Teodoro Bayma, 94, com a peça "A Rosa dos Ventos", de Claude Spaak, traduzida e dirigida por José Renato.

Em 56, o Teatro de Arena de São Paulo e o Teatro Paulista do Estudante (TPE) unem-se e Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Vianna Filho (Vianninha) passam a fazer parte do elenco do Arena.

Em 1958, quando estava para fechar por problemas econômicos, encenam "Eles não usam black-tie", de Gianfrancesco Guarnieri, que teve um êxito inesperado, ficando um ano em cartaz.

Augusto Boal estréia em setembro de 1956, recém-chegado de um curso de teatro na Columbia University nos EUA.

Em 1960, encenam "Revolução na América do Sul", de Boal e Guarnieri, já com uma forte influência de Brecht.

Iniciam a procura de um novo público, deixando de ser estável.

Francisco de Assis, Oduvaldo Vianna Filho e Nelson Xavier movimentam-se constantemente na organização de outros grupos de teatro.

Em 62, inicia-se, para eles, a fase de nacionalização dos clássicos, tentando adaptá-los à realidade brasileira. Encenam: "Os Fuzis da Senhora Carrar", de Brecht, "A Mandrágora", de Maquiavel e "O Melhor Juiz, o Rei", de Lope de Vega.

Em 1964, estréia "O Filho do Cão", de Guarnieri. Em setembro, "Tartufo", de Molière.

* Professora do Departamento de Filosofia da UFU.

Em abril de 65, inicia-se a fase dos musicais com o show "Opinião", com João do Valle, Zé Ketí e Maria Betânia. O roteiro era de Armando Costa, Vianninha, Paulo Pontes e Augusto Boal.

Em maio de 65, encenam "Arena conta Zumbi", e Boal utiliza-se para dirigir a peça do sistema Coringa. Seus autores são Guarneri e Boal. Depois, estréia "Esse mundo é meu", de Chico de Assis, "Arena conta Bahia", de Augusto Boal, "Tempo de Guerra", de Guarneri e Boal.

Em 67, encenam "Arena conta Tiradentes", de Guarneri e Boal, a última grande produção do grupo.

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 que vivia o país. Foram eles: Lauro Cesar Muniz ("O Líder"), Braulio Pedroso ("O Sr. Doutor"), Gianfrancesco Guarneri ("Animália"), Augusto Boal ("A lua muito pequena e a caminhada perigosa"), Jorge Andrade ("A receita") e Plínio Marcos ("Verde que te quero verde")

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.

Ainda em 68, o grupo encena "Mac Bird", de Barbara Garson.

Depois do Ato Institucional nº 5, em dezembro de 68, 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 crise financeira.

A partir de 70, o grupo passa a denominar-se "Companhia de Teatro Popular de São Paulo".

Augusto Boal, em 71, ainda tenta 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 a amador.

Depois de 71, desaparece o Arena como núcleo criador, tornando-se apenas um espaço físico alugado a grupos, sem qualquer critério.

INTRODUÇÃO

O nosso interesse inicial era discutir a participação do intelectual na cultura, relacionando com a educação. Mas esse era um tema amplo

demais e necessitava-se restringi-lo para poder fazer uma análise mais efetiva.

A intenção era discutir arte, política e educação, e o teatro de Arena de São Paulo, tendo um projeto político-pedagógico, possibilitaria essa análise.

O Teatro de Arena levanta questões pertinentes sobre a arte engajada e o Seminário de Dramaturgia, que era um grupo de estudos dentro do Arena, responde aos anseios dos participantes do Arena, que estão vivendo momentos de muita agitação no campo cultural e político brasileiro, principalmente no final da década de 50 e na década de 60.

Os intelectuais de esquerda tentam organizar-se de várias formas, discutindo e participando da realidade do país e vivendo intensamente seus principais problemas. Na área teatral e estética é que muitas questões serão respondidas, partindo de suas dúvidas, com teorias novas buscadas para resolver questões estéticas, integrando questões de forma e conteúdo.

Sobre Arte, Política e Educação

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 cada uma tenha sua especificidade.

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 cultura¹.

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 homem e produtor de cultura. Todo o saber, produzido e adquirido, é principalmente transmitido 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.

1. Ver Saviani, Dermeval - "Educação Brasileira: Problemas" in Revista Educação e Sociedade - Set/78 - 1 - Ed. Cortez e Moraes.

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 real².

A educação pode permitir que a classe proletária esteja preparada para a produção da obra de arte e também para que tenha acesso a ela. Pode ser uma via importante para a classe trabalhadora ter uma concepção de mundo mais ampla e experiente, percebendo as contradições da realidade, estando de posse de conteúdos culturais que lhe dê acesso à contraditoriedade do real.

Segundo Marx: "As idéias da classe dominante são também as idéias dominantes de cada época ou, em outras palavras, a classe que é a potência material dominante da sociedade é também a potência espiritual dominante. A classe que dispõe dos meios de produção material dispõe, ao mesmo tempo, 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 submetidas a essa classe dominante".

E continua: "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 de 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"³.

Quando se mudam as condições de existência, com o desenvolvimento das forças produtivas, 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

2. Saviani, Dermeval - "Educação Brasileira: Problemas" - in revista Educação e Sociedade - Set/78 - nº 1 - Ed. Cortez e Moraes.

3. Marx e Engels - "A ideologia alemã" in Marx e Engels - "Sobre Literatura e Arte" - 2ª Ed. - Global Ed. - SP - 80 - pp. 9 e 10.

expressá-las em sua obra, mesmo que não esteja consciente de que esteja realizando isso⁴,

A arte representa uma das manifestações ideológicas através das quais cada classe social expressa a sua maneira de conceber e explicar a estrutura social, o devenir histórico, e a sua inserção neles em relação às 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"⁵.

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".

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 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 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"⁷.

Através da arte, pode-se questionar e analisar a realidade, sem deixar de priorizar o estético, sem a perda da sua especificidade.

4. Goldmann, Lucien - "Dialética e Cultura" - Ed. Paz e Terra - 79, sobre o conceito de consciência - limite.

5. Kosik, Karel. "Dialética do Concreto" - 3ª Ed. Paz e Terra - p. 118.

6. Kosik, Karel. - "Dialética do Concreto" - 3ª Ed. Paz e Terra - p. 118.

7. Kosik, Karel. - "Dialética do Concreto" - 3ª Ed. Paz e Terra - p. 118.

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

Gramsci cita Benedito Croce: "A arte é educativa enquanto arte, mas não enquanto "arte educativa", porque neste caso ela é nada e o nada não pode educar"⁸.

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 integrarem. Não educa, entretanto, enquanto projeto didático, já que isto retira o específico.

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?

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.

Já 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.

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

8. Gramsci cita Benedito Croce: "Cultura e Vida Moral" - pp. 169-170 - in "Literatura e Vida Nacional".

capaz de apreender aqueles processos que constituem para o dramaturgo a matéria para uma ampla concepção do mundo. O homem concreto só pode ser compreendido com base nos processos dentro e através dos quais existe⁹.

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 se preocupava 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. Diz que para mostrar algo diferente é necessário mostrá-lo de forma diferente.

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

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.

9. Rosenfeld, Anatol - "O Teatro Épico" - Ed. Perspectivas 85 - p. 147.

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 (Instituto Superior de Estudos Brasileiros) 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 noção¹⁰.

A noção de "povo" é analisada por Sonia Goldfeder em tese de mestrado pela UNICAMP - 77, com o 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 - quando 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 Teatro de Arena de São Paulo

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, na América do Sul, com uma localização fixa.

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

10. Sobre o Nacionalismo do ISEB, ver Caio Navarro de Toledo - "ISEB: fábrica de ideologias" - 2ª Ed., - Ed. Ática, 82.

Guarnieri diz que é a partir daí que surge dentro do Arena uma proposta de mudar a face do teatro brasileiro. São 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.

Augusto Boal estréia em setembro de 1956, recém-chegado de um curso de teatro na Columbia University, nos EUA. Quando volta de Nova Iorque, onde cursara dramaturgia e direção, ele traz a experiência do Actor'Studio, que pesquisava um estilo norte-americano de interpretação, baseando-se no método de Stanislávski. Com a necessidade que o grupo do Arena sentia de 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 Guarnieri "Eles não usam black-tie", que teve um êxito inesperado, e foi encenada por acaso em 1958, para encerrar o teatro que estava muito mal economicamente, vai surgir a idéia do Seminário de Dramaturgia e vão sentir-se 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.

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 subdesenvolvimento.

O Seminário de Dramaturgia responde aos anseios dos participantes do Arena.

Era o momento de discutir, questionar e mudar. E o grupo do Teatro de Arena vive intensamente esse momento.

Em termos de arte no Brasil, o Seminário de Dramaturgia vai ser uma inovação no sentido de agrupar pessoas interessadas em teatro e na realidade brasileira da época. Discutem 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 Vianninha junta-se à UNE para ampliar essa realização.

Os CPCs, com suas propostas de levar o debate, o questionamento sobre a realidade brasileira às favelas, portas de fábricas, sindicatos, enfim, de 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 fica frustrada também nos CPCs, assim como no Arena.

O público popular, alcançado pelo Arena, era muito pequeno. Eram os intelectuais e estudantes que frequentavam o teatrinho da Rua Teodoro Bayma. 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 tentava produzir uma "cultura popular", mas que, em síntese, não atingia a parcela da população que deveria para concretizar a proposta de "conscientização".

Além do mais, quem produz cultura popular é o próprio povo.

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.

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

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 discutir 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 que pretendia - a classe trabalhadora - reflete 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.

Em 1958, resolvem organizar um "Laboratório de Interpretação", utilizando os textos de Stanislávski e os métodos do Actor'Studio, tentando adaptá-los ao teatro brasileiro. O Laboratório foi importante no aperfeiçoamento da atuação do grupo, e na perspectiva de manter um grupo estável.

O Seminário de Dramaturgia e alguns dos integrantes eram influenciados pela obra brechtiana, e a influência de Brecht e Stanislávski é contraditória.

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 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 sem ela não poderia haver distanciamento.

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

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

Brecht afirma que o novo teatro necessitará do efeito de distanciamento para exercer a crítica social e para relatar 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.

Walter Benjamin, falando sobre o teatro épico de Brecht, explica 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".

A dialética no teatro, para Brecht, está no gesto, na seqüência contraditória dos gestos, e não nas palavras. O mandamento mais rigoroso desse teatro é que "quem mostra" - o ator como tal - deve ser "mostrado"¹¹.

Stanislávski não pensa assim. Para ele, melhor para o ator é se deixar levar totalmente pela peça. Diz que "o objetivo fundamental da

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

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. Numa anotação de 25 de fevereiro de 1951, no seu Diário de Trabalho, ele analisa: "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 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.

Para Brecht, 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 desenvolvimento da História.

No Teatro de Arena de São Paulo, temos Guarnieri, Vianninha e Boal, entre outros, com essa intenção.

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.

O Teatro de Arena de São Paulo, que no início utiliza Stanislávski no "Laboratório de Interpretação", aos poucos vai definindo melhor seu projeto político-pedagógico. Começam a tentar a utilização do "distanciamento" entre espectador e ator, e a arena, utilizada como palco por eles, ajudava na sensação de estranhamento, auxiliava no afastamento entre atores e espectadores, por causa da proximidade que dificulta a empatia que, por exemplo, um palco tradicional auxilia. Mas José Renato já havia iniciado a utilização do palco de arena logo na formação do grupo.

12. Stanislávsk, Constantin - "A preocupação do ator" - 5ª Ed. - Ed. Civilização Brasileira - RJ - 82.

13. Citado por Fernando Peixoto - "Brecht, uma introdução ao teatro dialético" - 1ª Ed. - Ed. Paz e Terra - RJ - 1.

Entretanto, isso auxiliava a passar uma visão mais crítica da realidade e era mais fácil provocar a reflexão a partir dos conteúdos mais críticos, auxiliados por essa forma.

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”¹⁴.

O Arena, em suas peças, tinha uma análise maniqueísta da realidade. Essa preocupação maniqueísta não permite a revelação da luta de classes, pois seus integrantes estão mais preocupados em mostrar a opressão dos dominadores (maus) sobre o povo (sofredor e bom).

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 brasileira do período. A crítica do Arena, como da maioria desses intelectuais, ficava no terreno do ético, 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.

Além disso, tinha uma preocupação essencial com a “conscientização” (noção isebiana, ligada ao nacionalismo desenvolvimentista) dentro do seu projeto político-pedagógico.

Conscientização política no início de 60 era lutar pela libertação, mas a do indivíduo, não com consciência de classe, pois não se trabalha a luta de classes, mas a opressão do imperialismo, por exemplo.

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” 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. Mas é possível criar arte com “função” didática? Onde estaria a sua caracterização como arte?

Voltamos a 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”.

14. Citado por Fernando Peixoto - “Brecht, uma introdução ao teatro dialético” - 1ª Ed. - Ed. Paz e Terra - RJ - 81.

CONCLUSÃO

A existência do Arena 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 amadurecer suas propostas, revendo-as. O Ato Institucional nº 5 tocou 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.

Sua dramaturgia era voltada para a classe trabalhadora, mas não a atingia. Quem frequentava o Arena era, na sua maioria, intelectuais e estudantes, e estes não transformariam a realidade, como era a sua proposta, pois só teriam idéias. Faltava a classe trabalhadora, com sua força, para realizar esse projeto. E nem o Arena tinha acesso a ela e nem a classe trabalhadora a ele. (Com exceção de pequenas incursões a fábricas, sindicatos, etc).

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

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

Não afirmamos que a classe trabalhadora não tenha conhecimentos, não participe da cultura. Mas não se pode negar toda a sabedoria adquirida até hoje, e que ela auxilia a entender e transformar o mundo e o homem.

Isso não nos leva a afirmar que os trabalhadores não tenham possibilidade de produzir e ter acesso à 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, com a consciência de que seria transformada. E a preparação educacional é importante para que isso ocorra.

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 alfabetizada 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 este 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.

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 tenha acesso a ela.

Formação cultural para produzir arte que é educativa, mas não didática. Não cabe à arte "ensinar", mas refletir 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 sobrevivência. Existe beleza na miséria? Emociona-se quem vive 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*. 3 Ed., São Paulo, Brasiliense, 1987.

- BENJAMIN, Walter. *Rua de Mão Única*. 1 Ed., São Paulo, Brasiliense, 1987.
- BERLINCK, Manuel T.. *CPC - UNE*. Campinas, Papyrus, 1984.
- BOAL, Augusto e GUARNIERI, Gianfrancesco. *Arena Conta Tiradentes*. São Paulo, Ed. Sagarana, 1967.
- BOAL, Augusto e GUARNIERI, Gianfrancesco. *Arena Conta Zumbi*. Texto do Teatro de Arena. 1985.
- BOAL, Augusto. *200 Exercícios e jogos para o ator o não-ator com vontade de dizer algo através do teatro*. 4 Ed., Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1982.
- BOAL, Augusto. *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. 2 Ed., Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1980.
- BRECHT, GROZ, PISCATOR. *Arte y Sociedad*. Argentina, Ed. Caldéu, 1979.
- BRECHT, Bertolt. *Cinco Maneiras de Dizer a Verdade*. Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, s/d.
- BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre Teatro*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1978.
- CAMPOS, Cláudio de Arruda. *Zumbi, Tiradentes (e outras histórias contadas pelo Teatro de Arena de São Paulo)*. São Paulo, USP, 1981. (mimeo)
- GOLDFEDER, Sonia. *Teatro de Arena e Teatro Oficina - o político e o revolucionário*. Campinas, UNICAMP, 1977. (mimeo)
- GOLDMANN, Lucien. *Dialética e Cultura*. 2 Ed., Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979.
- GRAMSCI, Antonio. *Os intelectuais e a organização da cultura*. 3 Ed., Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1979.
- GRAMSCI, Antonio. *Literatura e Vida Nacional*. 2 Ed., Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.
- GUARNIERI, Gianfrancesco. *Eles não usam Black-tie*. 2 Ed., Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1983.
- GUIMARÃES, Carmelinda Soares. *O Teatro de Oduvaldo Vianna Filho*. São Paulo, USP, 1982. (mimeo)

- GUSIK, Alberto. *TBC: Crônica de um sonho*. São Paulo, Perspectiva, 1986.
- HOLLANDA, Heloísa B. de e GONÇALVES, Marcos A.. *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo, Brasiliense, 1982.
- KOSIK, Karel. *Dialética do Concreto*. 3 Ed., Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1976.
- LUKÁCS, Georg. *Ensaio sobre Literatura*. 2 Ed., Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968.
- MAGALDI, Sábato. *Um palco brasileiro - O Arena de São Paulo*. São Paulo, Brasiliense, 1984.
- MARX, Karl e ENGELS, Friedrich. *Sobre Literatura e Arte*. 2 Ed., São Paulo, Global Editora, 1980.
- MOSTAÇO, Edécio. *Teatro e Política: Arena Oficina e Opinião*. São Paulo, Proposta Editorial, 1982.
- PEIXOTO, Fernando. *Brecht - uma introdução ao teatro dialético*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981.
- PEIXOTO, Fernando. *Teatro em Movimento*. São Paulo, Hucitec, 1985.
- PEIXOTO, Fernando (org. e sel.). *Vianninha - Teatro - Televisão - Política*. São Paulo, Brasiliense, 1983.
- Recortes do jornal *O Estado de São Paulo* sobre o Arena, do arquivo do jornal.
- Revista *Arte em Revista* - ano 1, nº 1 - jan/mar/79 - maio/81 - Kairps.
- Revista *Arte em Revista* - ano 3 - nº 5 - maio/81 - Kairps.
- 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*, São Paulo, Perspectiva, 1985.
- STANISLÁVSKI, Constantin. *A Construção do Personagem*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1983.
- STANISLÁVSKI, Constantin. *A preparação do ator*. 5 ed., Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1982.

SAVIANI, Dermeval. Educação Brasileira: Problemas. in Revista *Educação e Sociedade* - set/78 - n- 1 - Cortez e Moraes.

Suplemento do jornal *O Estado de São Paulo* sobre os Cem anos de teatro em São Paulo 17/01/76 - Sábado Magaldi e Maria Tereza Vargas.

TOLEDO, Caio Navarro de. *ISEB: fábrica de ideologias*. 2 ed., São Paulo, Ática, 1982.

VIEIRA, Evaldo Amaro. *Estado e Miséria Social no Brasil* - de Getúlio a Geisel. São Paulo, Cortez Editora, 1983.