

Teatro de Arena de São Paulo: reflexões sobre política, arte e formação*

Ana Maria Said**

Resumo: Pretendemos neste texto analisar o projeto político-pedagógico do Teatro de Arena de São Paulo (1955 – 1972) que nos incita a refletir sobre a relação entre política, arte e formação humana. Nesse sentido analisaremos 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. Estudaremos a obra do Arena, dentro do quadro de efervescência cultural e política de final dos anos 1950 e década de 1960, e da resistência ao período obscuro da ditadura militar no Brasil. Para que possamos fazê-lo, a análise da influência isebiana com a questão da conscientização, incluindo a obra de Paulo Freire, torna-se fundamental.

Palavras-chave: Arte. Política. Educação.

The Arena Theatre of São Paulo: reflections about politics art and formation

Abstract: In this text, the intention is to analyse the political-pedagogic project of the Arena Theatre of São Paulo (1955-1972), which incites us to reflect about the relationship between the politics, arts and human formation. We will analyse the reach of its work and social- political criticism inside the historical and ideological contest that has formed and acted the Arena Theatre of São Paulo. We will study the work of the Arena, inside the cultural and political effervescence picture in the end of the 1950's and the decade of 1960's, including the resistance of the obscure

* Parte deste texto foi publicado no livro eletrônico dos anais do XVII Taller Internacional Nueva Ciência Política, na Universidad de la Habana, em Cuba, em 2014.

** Doutora em Educação, na área Educação, Sociedade, Política e Cultura pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Professora na linha de Filosofia Política do Programa de Pós-Graduação do Instituto de Filosofia da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). *E-mail:* anasaid@ufu.br

time of the military dictatorship in Brazil. In order to do this, the analysis of the Isebian influence on the question of awareness, including the work of Paulo Freire, has become essential.

Keywords: Art. Politics. Education.

Teatro di Arena di San Paolo: riflessioni su politica, arte e formazione

Lo scopo di questo testo, è l'intenzione di analizzare il progetto politico-pedagogico del Teatro di Arena di San Paolo (1955-1972), che ci incita a riflettere sul rapporto tra la politica, le arti e la formazione umana. Analizzeremo la portata del suo lavoro e di critica politico-sociale all'interno del contesto storico e ideologico in cui si è formato e in che abbia agito il Teatro di Arena di San Paolo. Studieremo il lavoro dell'Arena, all'interno del quadro dell'effervescenza culturale e politica dalla fine del 1950 e nel decennio del 1960, come resistenza al tempo oscuro della dittatura militare in Brasile. Per poter farlo, l'analisi dell'influenza del ISEB sulla questione della consapevolezza, compreso il lavoro di Paulo Freire, è diventato essenziale.

Parole chiave: Arte. Politica. Educazione.

As inovações 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 Escola de Arte Dramática (EAD) são influenciados pelo livro *Theatre in-the-round*, de Margo Jones, que cria uma nova forma de encenação: *Theatre-50*. Dallas, 1947. É neste 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.

Era um grupo organizado e dirigido pelos primeiros formandos da EAD, que havia sido criada para formar novos atores para o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC). Uma vez formados, perceberam a difícil posição 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. Acioly Neto, na revista *O cruzeiro* de 17 de outubro de 1959, analisando 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 artística dos espetáculos. Daí surgiram seus grandes e revolucionários sucessos que foram *Eles não usam black-tie*, *Chapetuba 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 Teatro Paulista do Estudante (TPE), em 1956. Aparece pela primeira vez em

um grupo de teatro brasileiro a preocupação com a função social do teatro, trazida pelo TPE.

Em 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), já atentos à realidade brasileira que os inquietava. Há no TPE a intenção de 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. O Teatro Paulista do Estudante funde-se definitivamente com o Teatro de Arena de São Paulo, e Guarnieri e Vianninha passam a fazer parte do elenco do Arena.

Os integrantes do TPE estavam atentos à preocupação 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 em 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 imposição daquilo que vinha sendo feito fora (PEIXOTO, 1985, p. 46).

Guarnieri assegura 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 atores remanescentes do Arena, vão fazer o grande esforço, isto é, preocupar-se com a forma de interpretação brasileira, com a dramaturgia brasileira. (PEIXOTO, 1985, p. 47)

O TBC, fundado por Franco Zampari em 1948, foi a primeira tentativa de fazer teatro profissional no Brasil. 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 atores desenvolve-se com diretores estrangeiros, principalmente italianos, como Adolfo Celi, Bollini, Salce, Ruggero Jacobbi, Gianni Ratto e, mais tarde, outros de outras nacionalidades como Ziembisnki, Eugênio Kusnet, Vaneau, todos europeus.

Além da direção, também ensinam interpretação aos atores amadores. Num primeiro momento, isto é louvável, já que contribuem para aprimorar o panorama teatral brasileiro. Depois de algum tempo, fica clara a necessidade do “abrasileiramento” do teatro nacional, a tentativa de buscar os próprios caminhos para esses atores formados pela linha clássica desses diretores.

Décio de Almeida Prado escreve ao *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 de 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 solução 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 não-nacionalismo. Há todo um quadro histórico determinado

por décadas de ditadura do Estado Novo que acabará interferindo no quadro cultural da época, onde a formação intelectual é a mais alienada possível. Somente a partir de meados da década de 1950 é que se inicia uma mudança neste quadro, mas, ainda assim, com as limitações que a ideologia do nacionalismo-desenvolvimentista transmite aos meios intelectuais brasileiros.

Uma análise do período do Estado Novo permite a compreensão de que a censura da ditadura interfere e possibilita, para a maioria do meio intelectual brasileiro, interesse pelas teorias estrangeiras e, à burguesia do País, por tudo o que fosse importado e significasse *status* – alienação provocada por um período de muita repressão. Claro que com exceções a essa alienação (e que exceções!!!), como Graciliano Ramos, Jorge Amado, Guimarães Rosa, Mário de Andrade, Cândido Portinari e Villalobos, por exemplo.

É para a burguesia que o trabalho do TBC estará voltado. Isto, no entanto, não invalida o fato de 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, inicia-se com o TBC. E é também a partir das reflexões sobre o seu trabalho que se pode perceber a necessidade de uma dramaturgia nacional, mesmo que, diretamente, o grupo do TBC não tenha trabalhado para tal.

Inclusive, Ruggiero Jacobbi, italiano, um dos diretores do TBC, defendia a importância de nacionalizar o teatro. Insistia nisto em suas aulas, palestras, conversas e crônicas. Era a favor do teatro político e, por isto mesmo, chegou 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 em tais ideias. 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.

Será numa dessas experiências que José Renato, ainda estudante da EAD, vai dirigir, *O demorado adeus*, de Tennessee Williams, num palco de arena. Em 11 de abril de 1953 lançou comercialmente a ideia da arena no Museu de Arte Moderna, incentivado pelo professor da EAD, Décio de Almeida Prado. Embora não trouxesse ainda nenhuma grande inovação, era uma forma diferente surgindo no meio teatral. Uma maneira mais econômica, com gastos reduzidos, ausência de cenários, etc. Essa mudança na forma de encenação com um maior contato e participação do público, entretanto, fará com que haja a necessidade da procura de novos textos que a ela se adaptem.

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 ideia de se organizar um Seminário de Dramaturgia. A partir do sucesso desta peça, que esteve um ano em cartaz no teatrinho da Rua Consolação, em São Paulo, o grupo do Arena sentiu-se incentivado a continuar escrevendo peças que trouxessem ao palco a realidade do “povo” brasileiro.

Nas discussões do Seminário de Dramaturgia e na maioria das peças escritas por seus integrantes, a marca da ideologia nacionalista (do ISEB – Instituto Superior de Estudos Brasileiros) estará presente. O trabalho do Arena será marcado por ela.

O Seminário de Dramaturgia responde aos anseios dos participantes do Arena, que vivem um momento de muita agitação no campo cultural e político brasileiro, em que os intelectuais de esquerda tentam se organizar de várias formas, discutindo e participando da realidade do país, e vivendo intensamente seus principais problemas. Partindo de

suas dúvidas, muitas serão respondidas nas áreas teatral e estética, com mudanças nas teorias novas buscadas para resolver questões estéticas, integrando forma e conteúdo.

Era o momento de discutir, questionar e mudar. E o grupo do Teatro de Arena vive intensamente este momento. Buscava-se a verdade do homem brasileiro, como nos descreve Milton Gonçalves num depoimento para a revista *Dionysios*. Ele ponderava 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 persona gem, como a verdade do homem brasileiro (REVISTA DIONYSIOS, 1978, p. 75).

Parece-nos que ele ressalta a importância do embasamento teórico de alguns participantes do grupo, que foram peças importantes na inovação em termos de dramaturgia e de encenação no Brasil. Milton enfatiza também que o fato de estarem preocupados e engajados em buscar o “povo” brasileiro, entender o Brasil, os fez voltar para o Seminário de Dramaturgia e produção de peças que eram paralelas a esta procura e a refletia.

Milton Gonçalves explica:

O Seminário tece 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 expressassem problemas políticos, sociais e filosóficos do homem brasileiro (REVISTA DIONYSIOS, 1978, p. 75).

Há nessa fase, fim da década de 1950, início da de 1960, uma relativa liberalidade do regime político, uma ampla 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, embora com um forte conteúdo nacionalista em seu trabalho, influência do ISEB.

O ISEB possui em suas produções uma forte raiz nacionalista. O que podemos perceber a partir de um estudo sobre as obras produzidas pelos principais integrantes do Instituto é que “tudo que é nacional é racional” (Álvaro Vieira Pinto), parafraseando Hegel, “tudo que é real é racional”.

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” (MOTTA, 1980, p. 113).

Os pontos principais abordados por autores como Hélio Jaguaribe, Roland Corbisier, Álvaro Vieira Pinto, Guerreiro Ramos, Cândido Mendes, entre outros, seriam o colonialismo que impedia o País de tornar-se uma Nação (era necessário construir a Nação Brasileira). A noção de povo como base de análise era muito genérica e acabava por camuflar o conceito de luta de classes. A teoria do desenvolvimento aceitava o capital estrangeiro (embora para eles a grande luta brasileira fosse contra o imperialismo) e a Segurança Nacional, outro tema relevante do grupo, importante, pois combatia a subversão.

Há nos trabalhos do Arena e nos seus depoimentos a preocupação com o “povo” brasileiro. Acabamos de ver uma citação do depoimento de Milton Gonçalves em que se refere a isto.

É nos anos cinquenta do século passado que se inicia a intensificação das tendências nacionalistas com a preocupação de superar o subdesenvolvimento da realidade brasileira. Mesmo o pensamento marxista será entranhado por esta ideologia nacional-desenvolvimentista.

Hélio Jaguaribe, principalmente, mostra-se 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 1950 e 1960. Outro ponto importante em seu pensamento é a sua noção de que vivíamos, na década de 1960, 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, passar à etapa da produção ideológica, porque, “um país é sua cultura”. O ISEB incumbir-se-ia 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. Roland Corbisier, principalmente, referia-se a isto, pois, para ele, a saída era a “autoconsciência” nacional, pois era forma de tomarmos consciência de nós mesmos, do que somos e queremos. Era preciso tomar consciência da Nação como uma tarefa, empresa comum a realizar no tempo. Assim, não seremos mais os comentadores do pensamento estrangeiro, mas intérpretes de nosso destino nacional. Um povo dependente economicamente, segundo ele, seria um povo dependente e colonial culturalmente. Seria necessário romper com o passado colonial para poder criar uma Nação.

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

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 *inteligência* brasileira deveria construir a ideologia da libertação nacional. Os intelectuais do ISEB seriam os arautos da “consciência nacional”. Cultura, para eles, era sinônimo de civilização, mas no sentido do que fomos e do que queremos ser. A evolução da nação brasileira deve ser a passagem das formas agrícolas e rurais para a industrialização e urbanização.

Para Corbisier, o intelectual brasileiro era apenas erudito, mas não “pensava” sobre o Brasil. Portanto, não tínhamos uma cultura brasileira. Chega a afirmar que estes intelectuais viviam “*em país sem destino próprio*”.¹

Não há uma teoria das classes sociais, mas um “projeto nacional”. A nação deve organizar-se “culturalmente” para o desenvolvimento industrial. Junto a isto é preciso criar uma cultura brasileira voltada para os nossos problemas.

¹ CORBISIER, 1960.

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 econômica, mas também cultural.

Deveríamos fazer uma revolução burguesa no sentido de deixar de ser “colônia”. A par desta libertação em termos econômicos, deveríamos criar uma cultura brasileira que faria do nosso país uma Nação (a qual até então, para eles, não existia).

Os isebianos não trabalhavam com o conceito de luta de classes, mesmo na vertente marxista, pois esta se preocupava com o imperialismo. Também ignoravam o processo dialético para entender a estrutura social brasileira. Há uma dicotomia na análise da nossa dependência econômica e também cultural, a concepção da “História em etapas” que deveriam 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 dar-se-ia 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, teria de 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 elas não têm conhecimento de seus próprios interesses. Já para Álvaro Vieira Pinto, era necessário ensinar às massas o que exprime o ponto de vista delas, elaborada teoricamente pelos intelectuais.

De qualquer forma, o que se pretende é a consolidação do capitalismo nacional e é para onde caminha mesmo que 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, está presente essa 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 subdesenvolvimento.

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

No texto de Vianninha com o título “Teatro de Arena de São Paulo – Histórico e Objetivo”, provavelmente de 1959, ele afirma:

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 (VIANINHA, 1958 *apud* PEIXOTO, 1983, p. 26).

Em termos de arte no Brasil, o Seminário de Dramaturgia veio a 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 ideias do seminário de Dramaturgia que surgirão os Centro Populares de Cultura (CPCs), principalmente quando Vianninha junta-se à UNE para ampliar esta realização.

Em outubro de 1958, 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 (VIANINHA, 1958 *apud* PEIXOTO, 1983, p. 24).

Os fundadores do Seminário de Dramaturgia que se organiza em caráter permanente a partir do dia 12 de abril de 1958 foram: 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 Santo, Sábado Magaldi e Zulmira Ribeiro 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 (GUIMARÃES, 1973, p. 67).

Juntamente com o Seminário, forma-se também um Laboratório de Interpretação, seguindo o método de Stanislávski, que Augusto Boal traz da experiência do *Actors Studio*, quando volta de Nova Iorque, onde cursara Dramaturgia e Direção na Universidade de Colúmbia, por dois 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 que o grupo do Arena sentia para definir um estilo brasileiro de representação, fundado no realismo, começam a 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. Além dos integrantes do Arena, participavam também pessoas não pertencentes ao grupo, interessadas em discutir problemas teatrais, como dramaturgos, críticos de arte, etc. Este primeiro núcleo teve ramificações em outras cidades como Rio de Janeiro e Recife, depois em outras cidades menores.

Os seus integrantes ajudaram a montar Centros Populares de Cultura e, dentro destes, 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 pequeno teatro 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 produzia uma cultura popular que não atingia a parcela da população necessária para concretizar a proposta de conscientização. Elaborar uma dramaturgia que discutisse os problemas da classe trabalhadora e tentar levá-las para este 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 esta cultura popular. Vianinha, refletindo sobre a obra do Arena posteriormente, reconhece esse limite. Embora sua proposta fosse de um teatro popular, político, o Arena era, entretanto, um teatro de minoria, e seus integrantes tinham consciência disto.

Guarnieri sabia 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,

insistirem nas reivindicações atuais do povo, colocando o teatro entre elas. Contudo, 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 Centros Populares de Cultura, 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 – os trabalhadores – seriam uma continuação da proposta do Arena, que fica frustrada, no sentido de que ambos conseguem muito pouco na realização deste projeto, segundo Manoel T. Berlink². Talvez fosse a falta de tempo para realizar um projeto deste porte, impedindo de chegar aos resultados. Talvez os participantes não tenham conseguido se organizar corretamente. Talvez tenha sido pela dificuldade que nossos intelectuais e estudantes tiveram de conseguir uma comunicação mais expressiva que realmente interessasse e agitasse a massa trabalhadora. Mas, não se concretizou o projeto. Outro problema foi ter realizado um número pouco significativo de espetáculos e debates com este público. Quantidade também era um fator importante.

Mais sério, ainda, seria a preocupação de não levar para este público um produto acabado, mesmo que centrado na preocupação com a cultura popular, mas sim, 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 entenda, para que passe a fazer parte do cotidiano, aprenda a produzir.

Em 1961, Vianninha fixa-se na Guanabara e decide escrever 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-

² BERLINK, 1984.

se com Carlos Estevam Martins, sociólogo, formado em Filosofia pela Universidade do Brasil. Ensaíram e montaram a peça, contando com a colaboração de Leon Hirsman, no pátio interno da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Brasil. Partindo, segundo Berlink, dessa associação e das preocupações comuns desses jovens intelectuais, é que surgiu a ideia do CPC da UNE.

Vianninha reconhece que o Arena, com um teatro de cento e cinquenta lugares, não poderia ser porta-voz das massas populares. Reconhece que havia autores que escreviam sobre temas populares, com talento, mas não é isto que mobilizaria o povo, a massa. As obras excepcionais enriquecem um movimento de cultura popular apesar deste não poder viver delas. Deve atingir massa, multidão. O movimento é que deve ser excepcional. Ele resume o alcance do Arena:

O Arena condenou-se com a produção de cultura popular, não colocou diante de si a responsabilidade de divulgação e massificação. Isto sem dúvida repercutiria em seu repertório, fazendo surgir um teatro que denuncia os vícios do capitalismo, mas que não denuncia o capitalismo ele mesmo (PEIXOTO, 1983, p. 24).

Portanto, as ideias 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 1960, 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 se preocupar, assim como o Arena, com o subdesenvolvimento, o imperialismo, a alienação (analisada sob o prisma de dependência), a reforma agrária.

E será essa experiência do Arena continuada pelo CPC, embora não atingindo o seu principal objetivo de conscientização operária para provocar mudança, que possibilitará 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.

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 continuaram 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 foi o grupo de estudo formado no Seminário de Dramaturgia, percebendo a importância do embasamento teórico do artista e a necessidade de discutirem os principais problemas do País. A preocupação com um projeto político-pedagógico é também inovadora, numa fase de discussão, de intensos movimentos culturais, em sua grande maioria influenciada pelo nacionalismo.

O fato de não conseguir atingir a parcela da população – a classe trabalhadora – que pretendia, 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.

Além disso, o Arena tinha esse embasamento teórico, mas a classe operária não. Como atingi-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 colocava-se mais complexa. Não era apenas necessário falar a realidade dela, mas dar à classe trabalhadora condição 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 1950 até a de 1960 – 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.

É inquestionável que o projeto político-pedagógico do Arena vai marcar e influenciar os projetos e produções artísticas de sua época, provocando movimentos voltados para a classe trabalhadora brasileira. Todo esse caminhar no sentido de refletir a realidade nacional, no entanto, foi cortado pelo movimento militar, com o Golpe de 64 e, principalmente, com o Ato Institucional nº 5.

A partir de 1968, o Arena, embora continue ativo, não tem mais o projeto de início, nem os seus principais integrantes. Mas é o principal grupo a resistir, ainda, 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, justamente no momento em que há muito que dizer.

Os limites da obra do teatro de arena de São Paulo

Para analisarmos a obra do Teatro de Arena, necessário é que entendamos melhor o que foi o Seminário de Dramaturgia, palco do debate político empreendido pelo grupo. 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. A partir daí surge a necessidade de adequar as peças que montavam, a esta forma de palco. Questionava-se sobre os problemas nacionais, o modo de vida do brasileiro e, principalmente, buscava-se

uma linguagem brasileira para que o teatro pudesse realmente ter a participação do público. Com *Eles não usam black-tie*, Gianfrancesco Guarnieri, seu autor, consegue levar para a dramaturgia uma linguagem e uma temática nacionais, mesmo que as circunstâncias que possibilitaram sua encenação tenha sido inesperada. Em 22 de fevereiro de 1958 estreia *Eles não usam black-tie*. Foi encenada em um momento de desespero, para encerrar atividades, dada a situação econômica do grupo. 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 esta preocupação mais o sucesso da encenação da peça que levaram 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 (Jornal O Estado de São Paulo, 17/01/1976, suplemento literário).

Com a mesma intenção, resolvem 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 como havia sido escrita e depois como poderia ser trabalhada para se conseguir melhores resultados, utilizando-se o método em questão.

Nos depoimentos posteriores do grupo que participou do Seminário, sente-se que não foi alcançada 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. Num certo sentido, foi válido o Seminário, já que trazia à tona discussões a respeito de problemáticas brasileiras, e grande parte dos dramaturgos brasileiros que iniciavam a produção naquela época tomava contato com teorias novas. Flávio Migliaccio afirma no seu depoimento à Revista Dionysos, da FUNARTE que:

O tempo foi muito curto para se definir alguma coisa. No entanto, discutiu-se e se levantou muito problema, e principalmente discutiu-se muito método: o kabuqui, Comédia De L'Arte, Shakespeare, Brecht, Piscator, Circo, tudo enfim (REVISTA DIONYSOS, 1978, p. 77).

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), *Pintando de alegre* (Flávio Migliaccio), *O testamento do cangaceiro* (Chico de Assis), *Fogo frio* (Benedito Ruy Barbosa) e *A farsa da esposa perfeita* (Edy Lima).

O Seminário dava condições para que o autor novo escrevesse subsidiado pelos debates sobre a cultura nacional e pelo contato com novas

teorias filosóficas e sociológicas, sendo muito exigente nas discussões das peças produzidas por seus integrantes.

Várias eram as influências nas discussões do Seminário, como o nacionalismo do ISEB e sua preocupação com o “nacional”, as ideias socialistas de alguns integrantes do grupo como Guarnieri e Vianninha, e também as ideias de Stanislávski e da obra brechtiana sobre teatro político, trazidas por Augusto Boal, que a partir delas, desenvolverá posteriormente o sistema “Coringa”, largamente conhecido e utilizado internacionalmente.

Relevante 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*, fundamentado no trabalho do ator, burilando melhor o seu consciente, levando o ator a integrar-se com o personagem, conseguindo representar cada vez mais o emocional, assumindo suas características psicológicas, em contraste com o trabalho do Seminário de Dramaturgia, contrapondo-se à preocupação com a função político-social do teatro, com forte influência de teorias socialistas e brechtiana.

O Teatro Paulista do Estudante, fundado por Guarnieri e Vianinha, trazia para o Arena essa preocupação em levar para o teatro uma visão socialista, no início do grupo. *Eles não usam black-tie* traz para o palco o escopo de revelar a luta de classes, mostrando o cotidiano da vida brasileira, abordando uma greve e suas lutas intestinas.

O Laboratório de Interpretação foi importante no sentido de aperfeiçoar a atuação do grupo e a perspectiva de manter um grupo estável, e representava a possibilidade de criar novos métodos de encenação que enriquecia as montagens das peças. Os dois livros de Stanislávski – *A preparação do ator* e *A construção da personagem* – preocupavam-se em tornar melhor a atuação do ator, a criação psicológica do personagem. O grupo do Arena aproveitava as ideias de Stanislávski e seus seguidores em propostas de, por exemplo, ter uma companhia estável, com um diretor, com dramaturgos no grupo fornecendo as peças.

Nesse aspecto, o Seminário de Dramaturgia pareceu utilizar-se dessas ideias, sendo um grupo estável, produzindo peças, com os mesmos diretores, discutindo teorias político-sociais, ressaltando-se a atuação de Boal nesse sentido.

Sobre a atuação do ator e sobre o significado do teatro, Stanislávski e Brecht diferem nas suas opiniões, embora o grupo utilizasse a obra dos dois autores. 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, mantendo o distanciamento necessário à crítica. Era contrário à atuação do ator que levava à catarse. O trabalho do ator deve provocar o público, fazendo-o refletir conscientemente 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. Esse posicionamento refletia sua opção comunista.

A grande diferença entre Brecht e Stanislávski seria o fato de que o interesse deste, é com o psicológico, com o emocional, e para aquele é fundamentalmente o significado histórico que deve ser destacado na encenação. A preocupação de Brecht é com o significado político-social do teatro.

O distanciamento, para Brecht, servia para mostrar a “historicidade” dos acontecimentos representados, conforme:

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 caráter 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 extraiam conclusões sobre toda a estrutura social (portanto transitória e transformável) de uma época específica. (BRECHT *apud* PEIXOTO, 1981, p. 95).

Sobre o teatro burguês (e Stanislávski encontra-se nesta crítica), Brecht pondera que este tem uma visão idealista e metafísica do ho-

mem, negando a história e a transformação. Considera a respeito do teatro burguês:

esta concepção pode admitir a existência da História. Mas continuará prescindindo da mesma. Algumas circunstâncias 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 variável e desumanizada. Na realidade existe separado do homem, confronta-o como uma unidade autônoma, enquanto o homem é uma quantidade invariável e fixa. A concepção do homem como uma variável do ambiente, e do ambiente como uma variável do homem, é fruto de uma nova maneira de pensar: o pensamento histórico (BRECHT *apud* PEIXOTO, 1981, p. 95).

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 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 selecionar aqueles em cujas mãos será eficaz; tem de ter o engenho de a difundir entre estes (BRECHT, s/d, p. 44).

Walter Benjamin (1987), analisando o teatro épico de Brecht, sobre qual seria o papel do ator, compreende da mesma forma esse posicionamento, assegurando que no Teatro épico, a educação de um ator consiste em familiarizá-lo com um estilo de representação que o induz ao conhecimento. É o que determinará sua representação nos seus ritmos, pausas e ênfases, para além de seu conteúdo.

Se todo o programa pedagógico do marxismo é determinado pela dialética entre o ato de ensinar e o de aprender, algo de análogo

transparece no teatro épico, no confronto constante entre a ação teatral mostrada e o “comportamento” teatral que mostra esta ação. O mandamento mais rigoroso deste teatro é que “quem mostra” – o ator como tal – deve ser “mostrado”.

A dialética no teatro, para Brecht, está no gesto e não nas palavras e ações.

Stanislávski não pensa assim. Para ele, melhor para o ator é deixar-se levar totalmente pela peça. A tarefa do ator é 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 (STANISLÁVSKI, 1982).

Já a visão marxista de Brecht, contrariamente à visão psicológica e individualista de Stanislávski, é preocupar-se com o problema didático do teatro. Sobre isto, ele analisa em uma anotação de 25 de fevereiro de 1951, em 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 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 (BRECHT *apud* PEIXOTO, 1981, p. 32).

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 estética e psicologicamente melhor, integrar-se mais ao personagem que representa.

Fernando Peixoto (1981), analisando as diferenças das influências contraditórias do grupo do Arena, ressalta que no ato produtivo que é o teatro, Stanislávski preocupa-se com o espectador que se reconhecerá na sua subjetividade, já Brecht, com o conhecimento da sua existência como ser social. Para Stanislávski, a peça servia ao ator, para que este conseguisse transmitir toda sua arte, enquanto Brecht parte da peça, de suas necessidades e exigências.

O encenador russo montava espetáculos naturalistas, de grande força artística, mas que não permitia a discussão e a reflexão, pois a realidade era mostrada tal qual era: demasiadamente natural. Descrescia-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 enfatizar a forma, pois, para ele, conteúdo e forma são dialeticamente inseparáveis. E sociologia, para Brecht, seria a sociologia marxista. Nele, o teatro está mais preocupado com o comportamento dos indivíduos entre si. Porém, existe um princípio básico do marxismo que deve nortear esta ideia: a consciência dos homens depende do ser social que vive em permanente evolução e, portanto, está constantemente transformando a consciência.

É por isso que Brecht defende também a ideia 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 contrário ao estético e a favor do sociológico, mas considera que deve surgir uma nova estética, destruindo a velha. Não pensa ser importante apenas cultivar o belo, já que um drama “falso” pode ser belo, embora um espetáculo falso.

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 (PEIXOTO, 1981, p. 37).

Este seria para ele o papel do filósofo que fizesse teatro: 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 para ele é aquele que transforma a sua sabedoria em utilidade, o que, entretanto, não quer dizer que a arte deva ser escravizada a princípios negadores da estética em seu significado histórico amplo.

Brecht se reporta ao materialismo dialético e ao materialismo histórico para uma análise da realidade que o teatro deve refletir. Mas afirma que o teatro detém-se mais em demonstrações do comportamento dos indivíduos entre si. Isso implica, afirma, rever Marx e Engels, do Prefácio de 1859 de *Para a crítica da economia política*, que assumem 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” (PEIXOTO, 1981, p. 37). Dessa forma, o teatro permite um pensamento crítico ativo, fundamentado na reflexão constante, na indagação concreta e profunda. Brecht visa principalmente, o entendimento da História a que o processo histórico dá acesso.

Para ele, o teatro deve aproximar-se 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, Guarnieri e Vianninha, entre outros, possuem essa intenção. *Eles não usam black-tie*, de Guarnieri, além de ser inovador no sentido de desvelar a vida na favela, o cotidiano do brasileiro, tenta revelar a luta de classes em uma favela do morro carioca.

Também, Vianninha aponta em suas obras a questão política e o social. Isto se reflete em suas obras: *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) e *Show Opinião* (abril de 1965); juntamente com Armando Costa, Paulo Pontes e Augusto Boal, do período do Arena, e também nos textos que escreve sobre teatro, embora seja fortemente influenciado pelo nacionalismo e pelo contato com os integrantes do ISEB. Quando escrevia *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*, por exemplo, teve vários encontros com Carlos Estevam Martins, um dos principais integrantes do ISEB (PEIXOTO, 1983, p. 42).

Inclusive, há nos últimos textos de Guarnieri e Boal, *Arena conta Zumbi* e *Arena conta Tiradentes*, a tentativa de utilizarem o materialismo histórico, assim como a preocupação em criticar o momento posterior ao Golpe de 64 (início da ditadura militar no Brasil), a repressão política como sua consequência mais feroz, pensando a repressão e a decorrente luta pela liberdade – dos negros ou de Tiradentes – em uma analogia ao presente, embora enfatizassem muito mais a preocupação com a liberdade, referindo-se ao imperialismo estadunidense, também influência do grupo do ISEB e de sua proposta de fundar a nação brasileira.

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, a ditadura militar no Brasil.

Muito se tem falado sobre o Arena inovar quanto à produção de uma dramaturgia brasileira, mas a ênfase em 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 iniciado com o TBC (Teatro Brasileiro de Comédia), 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 produza-se ciência ou arte. Para ele, instinto e razão devem ser compreendidos e utilizados dialeticamente no teatro. O Teatro de Arena de São Paulo utiliza-se disso. Também Guarnieri, Vianninha, Boal etc. inquietavam-se em observar o cotidiano para mostrá-lo em suas peças. Inclusive, na última fase da história do Arena, Boal montava cenas do cotidiano retiradas do jornal, com essa intenção. Não importava apenas mostrar o observado, mas as suas contradições, de modo a provocar reflexão crítica no espectador.

O Teatro de Arena de São Paulo, que no início utilizava-se de Stanislávski no Laboratório de Interpretação, aos poucos 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 necessárias 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. O ator tem de 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 ideia brechtiana é de que não se forja uma ilusão, mas uma fantasia, o que é muito diferente, porque a fantasia requer lucidez, imaginação.

Utilizam-se então nos ensaios, da identificação e da empatia, mas nunca durante o espetáculo, pois neste, deve haver um “distanciamento” um “estranhamento” entre espectador e ator. O que não deverá impedir a emoção e sentimentos.

Curioso que a arena (o espaço), 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 facilita. Não se pode afirmar com certeza, porém, que esta tenha sido uma influência brechtiana, porque já

fora iniciada por José Renato, primeiro diretor do Teatro de Arena, em 1958, logo no início do grupo. É certo que a forma de arena auxiliava a passar uma visão crítica da realidade, porque mais próxima, e favorecia a reflexão a partir dos conteúdos mais críticos.

A forma de arena ajudava a recusa da ilusão. O grupo tentava romper 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 intenção de rever a história, como em *Arena conta Zumbi* e *Arena conta Tiradentes*, já que o foco 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 seria atingir a consciência do espectador.

Fernando Peixoto, numa análise de *A cena de rua*, de Brecht, conclui que o objetivo era *atingir a consciência do espectador. Desenvolver, através do prazer da reflexão crítica, sua consciência de classe* (PEIXOTO, 1981, p. 72).

Em *Arena conta Tiradentes* (Boal e Guarnieri, 1962), por exemplo, utilizam a técnica. O coro canta sobre a Derrama³ – imposto a ser pago sobre o ouro retirado do Brasil em 1700 – algo que muito tem a ver com a situação brasileira 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!*

³ Imposto que os mineradores deveriam pagar à Coroa portuguesa quando não mais conseguiam retirar ouro para enviar-lhes, por volta de 1780, quando já não se encontrava mais tanto ouro em Minas Gerais.

*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, no texto irônico 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 a Coros são tementes.*

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

Fazem analogia à situação pós-64 (estamos no ano de 1967, quando encenam *Arena conta Tiradentes*) que era da perda do direito 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, estudiosa do grupo, pondera 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 (GOLDFEDER, 1977, p. 26).

E mais adiante,

Desta forma cumpre-se desde o princípio a proposta didática: será ela mesma o eixo condutor do texto. Em outras palavras: o texto sofrerá seu desdobramento, antes em função de uma necessidade de explicitação das ideias 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 determinado fim, o didático; é inclusive transfigurado, modificado (não há intenção plena, cremos, de fidelidade absoluta à História), em função de transmitir determinadas mensagens dos autores (GOLDFEDER, 1977, p. 26).

Para Sônia Goldfeder, *Arena conta Tiradentes* apresenta a forma melhor acabada que os autores Boal e Guarnieri atingiram criando uma dramaturgia nacional. E analisa a influência 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 recriado pelo autor alemão se configura plenamente em *Tiradentes* (GOLDFEDER, 1977, p. 29).

Quanto a Boal e ao estilo de interpretação que ele adota no Arena, através do seu Sistema Coringa, Goldenberg afirma que se

aproxima por demais às propostas brechtianas: o chamado efeito de distanciamento, ou seja, levar o espectador a considerar os acontecimentos com olhos de investigador e crítico é largamente utilizado (GOLDFEDER, 1977, p. 29).

O Arena também se utiliza da música, do narrador, do caráter explicativo do discurso adotado, tudo confirmando a preocupação com o didático no teatro.

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 enfocadas na obra do Arena, não aparece a luta de classes. Embora tentem fazer uma analogia com o que acontecia em 1967, não conseguem tratar o problema da burguesia nacional X classe trabalhadora, mas se preocupam, sim, com o imperialismo americano, a corrupção do governo local.

Em sua fase final, continua no Arena e em suas obras, a influência da ideologia nacionalista, onde o imperialismo, a noção genérica de povo, a conscientização, são essenciais, e não estão devidamente definidas, nem mesmo consideradas como conjunturas. A estrutura social não recebe o tratamento central que deveria ter nas análises político-sociais. Não acontece no ISEB, tampouco no Arena.

O trabalho do Arena, embora tenha sido uma tentativa de aplicar o materialismo histórico, como crítica à realidade brasileira, não deixou de ser influenciado pelo pensamento pequeno-burguês da intelectualidade da esquerda do período. A crítica do Arena, como a maioria destes intelectuais, ficava no terreno do “ético”, maniqueísta, 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 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. Não há enfoque da componente objetiva.

Para Brecht ou Fernando Peixoto, 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 Brecht “paixões e emoções podem ajudar a tornar a realidade dominável” (GOLDFEDER, 1977, p. 29). A tentativa de Brecht é, 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 luta para que o Brasil deixe de ser um país colonizado, visão isebiana. Para isso seria necessário procurar a raiz brasileira, permitindo que o colonizado se reconhecesse em oposição ao colonizador. Havia um complexo de colonizado refletido em grande parte dos movimentos nacionalistas da arte brasileira.

Para o ISEB, povo seria o conjunto da população de um País que formaria uma Nação, 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 esta contradição básica.

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

Maria Sylvia Carvalho Franco (1976, p. 156) define assim as determinações sociais do pensamento isebiano: “suas concepções de cultura, de realidade, de história são as legadas pelo patrimônio intelectual burguês”. Também o são as do Arena, embora sua preocupação com a classe trabalhadora.

Referimo-nos à conscientização do povo. Mas, qual conscientização não seria uma forma de dominação, se se pensar que as pessoas estão recebendo prontas as ideias sobre a realidade? De que forma pode-se mostrar as contradições da realidade, 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 (FRANCO, 1976, p. 155).

Para a ideologia isebiana, “o intelectual é a encarnação da consciência e do demiurgo” (FRANCO, 1976, p. 155). 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 (FRANCO, 1976, p. 158).

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 dela” (REVISTA DIONYSOS, 1978, p. 46). Para entender a atuação do Arena no sentido de conscientizar a população da sua situação de oprimida, utilizando-se de um projeto político-pedagógico, precisamos entender qual seria o papel do intelectual neste sentido. E nos esclarece Álvaro Vieira Pinto, um dos principais intelectuais isebianos, coincidindo com a atuação do grupo:

O intelectual é a consciência da realidade dispondo 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 (FRANCO, 1978, p. 158).

Zumbi e Tiradentes, como heróis nacionais, míticos, nas peças de Guarnieri e Boal, “falam” às consciências dos autores, que parecem encarnar a consciência privilegiada da realidade. 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 liberdade para sermos nós, povo brasileiro livre. É, portanto, a questão da luta nacional que se encontra aí delineada.

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 todos 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 (BOAL; GUARNIERI, 1967, p. 158).

Na *práxis* do Arena, principalmente em suas últimas peças produzidas e encenadas, a arte tem uma “função”: é um instrumento conscientizador, um instrumento de luta. Se vivíamos o imperialismo, deveríamos 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 era menos contra o capital. 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, até então amorfa.

Mesmo o Partido Comunista Brasileiro, também referência para o 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 antifeudal, 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 (MOSTAÇO, 1982, p. 47).

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 detêm o poderio econômico.

Maria Sylvia Carvalho Franco afirma, ironizando:

Sem corpo social, sem economia, sem cultura, sem pensamento nem ideias, 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 consciência e demiurgos do real (CHAUI; FRANCO, 1978, p. 182).

Outrossim, se não existe a sociedade civil, não existe também o homem.

Vieira 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 (CHAUÍ; FRANCO, 1978, p. 182).

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 integrar-se à consciência nacionalista, porque “o nacionalismo identifica-se com a superação da alienação” (FRANCO, 1978, p. 183). E o desenvolvimento industrial, moderno, nacional, será benéfico para todas as classes, porque trará o progresso.

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 (FRANCO, 1978, p. 183).

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 consegue, é um Estado forte e aparelhado, que garante os fins da classe dominante com suas instituições e liberdades burguesas, mas ficou muito difícil limitar suas ações e seu poder, concluindo-se com a ditadura militar.

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

Podemos percebê-lo em três obras de Guarnieri: *Black-tie*, *Gimba* e *Semente*, que foi uma das últimas obras dele no Arena. Edélcio Mostaço analisa essa peça, afirmando que:

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 (MOSTAÇO, 1982, p. 37-38).

E continua mais adiante:

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 (MOSTAÇO, 1982, p. 37-38).

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

O projeto político-pedagógico, no entanto, 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.

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. Reportamos a Gramsci quando afirmamos que a arte é educativa enquanto arte,

mas não enquanto arte educativa, porque neste caso ela é nada e o nada não pode educar. A reforma intelectual e moral pressupõe uma reforma político-econômica, o acesso das massas à cultura, o que possibilita o acesso à arte, à fruição e, principalmente, à criação, que lhe dá voz. E o Arena não realiza sua mais cara intenção, nesse sentido, atingir a classe trabalhadora, elevando-a culturalmente.

O trabalho do Arena pode ser analisado como inovador, no sentido de ter criado uma dramaturgia brasileira, de ter sido o grupo cultural que levanta questões políticas e sociais do País; inovando, além da dramaturgia, também a direção, a interpretação, formulações estético-formais do teatro, e o significado histórico enfatizado em suas peças, principalmente, a busca do popular, mesmo que tenha ficado dentro dos limites da ideologia nacionalista, e esse é seu limite lógico e histórico.

Considerações finais

A existência do Teatro de Arena atravessa duas décadas ricas em acontecimentos e mudanças econômicas e políticas que iriam se refletir sobre as décadas vindouras. Movimentos culturais, como foi o Arena, foram decapitados pelo golpe militar, antes de talvez chegarem a realizar-se mais plenamente, de amadurecerem suas propostas, revendo-as. O AI-5 tolheu o Arena numa fase em que tal processo poderia acontecer. Assim, ficamos sem saber para onde caminharia, ou como.

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

Toda uma concepção de educação revelava-se, já que só uma pequena parte da população – em sua maioria estudantes e intelectuais – podia frequentar e entender o teatro que fazia, embora tentasse buscar a classe trabalhadora. Este fator também limitou o alcance de suas propostas. Para realizar o projeto de transformação da realidade faltava a classe trabalhadora, com sua força. Nem o Arena tinha acesso

a ela (com exceção de pequenas incursões a fábricas, sindicatos, etc.), tampouco a classe trabalhadora a ele.

Também, a problemática cultural extrapolava a atuação do grupo, já que o teatro trabalha com uma linguagem simbólica, a qual tem acesso (não afirmando que o contrário seja impossível, mas mais difícil) quem passou por uma educação formal, e é iniciado nesses códigos de comunicação.

O projeto político pedagógico do grupo implicava também se posicionar contrariamente à conscientização política tão defendida dentro da educação daquele período, e com raízes atuais, juntamente com a luta por uma educação popular, já que prevê sempre a “iluminação” de intelectuais preparados pela educação formal.

Falar em conscientização política no início da década de 1960, final da de 1950, era lutar por libertação, e era a libertação do indivíduo que embasava essas reflexões, pois a conscientização se daria em nível individual, em nível das ideias. A preocupação não se dava no sentido de uma libertação integral, com consciência de classe, mas sim, do indivíduo. A conscientização política individual, idealista, não iria determinar a mudança da realidade político social.

Toda a problemática da conscientização no período, está contida na ideologia nacionalista, com a tentativa de uma revolução burguesa, portanto atendendo ainda aos interesses da classe dominante, enquanto se propunha a conscientização do povo brasileiro, como uma massa homogênea.

É Paulo Freire, nosso mais conhecido “Educador”, quem desenvolve sua pedagogia baseada no conceito de conscientização isebiana, principalmente, sobre o pensamento de Álvaro Vieira Pinto, Roland Corbisier e Guerreiro Ramos. Há a consciência ingênua que corresponde à visão do Brasil como 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 cor-

responde uma forma de consciência. Freire desenvolve estes 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. Esta passagem condiciona-se à própria realidade, pois é a industrialização e a urbanização o eixo central desta “transitividade”.

Um projeto nacional, a ideologia do nacional-desenvolvimentismo, 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 ideias 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”, as quais não levariam o País ao “desenvolvimento”.

A preocupação principal dessa visão era com a etapa da “revolução burguesa”. A burguesia industrial tinha de lutar e derrotar a burguesia agrário-comercial, pois esta representava a sociedade arcaica, colonial, dependente, enquanto aquela seria o progresso. Isto serviria também à classe trabalhadora, já que esse processo levaria à modernização, a uma Nação forte e independente. Tal ideia 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 enfocava Álvaro Vieira Pinto.

Para Paulo Freire, a capacidade de crítica resulta de um trabalho pedagógico apoiado por condições históricas favoráveis ao seu desenvol-

vimento. Cabia, portanto, ao intelectual, de posse do saber, percebendo a realidade correta e objetivamente, levar para as massas a conscientização crítica da sua realidade, o que levaria o País a se transformar numa Nação progressista. Nesse sentido, sua pedagogia é iluminista, autoritária e diretiva, tanto quanto a ideologia do nacional-desenvolvimentismo.

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 utilizar o indutivismo, já que para ele, o povo tem consciência da sua realidade, mesmo baseada na ideologia do nacional-desenvolvimentismo, cabendo aos educadores o diálogo que induza a população a ter uma consciência política para escolher os seus representantes. À educação cabia transformar as “massas” em “povo”.

Essa educação dar-se-ia, 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. 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 esta possibilita transmitir? Essa problemática se estende à possibilidade das classes trabalhadoras e pobres, na atualidade, terem acesso à escola formal.

O que não resulta que a classe trabalhadora não tenha conhecimentos, não participe da cultura. Entretanto, não se pode negar toda sabedoria adquirida até hoje, e que ela auxilia a entender e transformar o mundo e o homem, conhecimento que deve ser acessado inclusive pela classe trabalhadora. Seria ingênuo e idealista que assim se pensasse. Tal sabedoria aí está e não há como fazê-la desaparecer porque há, como nos colocam os defensores do “popular”, uma cultura da classe trabalhadora. Existe a cultura.

Não importa, apenas, à classe trabalhadora, ter consciência de sua situação, mas estar instrumentalizada para poder mudar esta situação. O desenvolvimento do raciocínio, da reflexão crítica, elevar-se culturalmente, seria fundamental para que produzisse seu conhecimento e sua realidade.

Embora o grupo do Arena se preocupasse com mudança, a preocupação maior com o projeto político-pedagógico se fundamentava em mostrar a condição de dominados do povo brasileiro, “conscientizar” a classe trabalhadora de sua situação de opressão, assim como a proposta educacional de Freire.

Mas como conseguir mostrar-lhes sua real situação se não atuavam junto a essa classe, senão atingindo apenas intelectuais e estudantes que compartilhavam suas ideias? Como, se sua atenção estava voltada para a conscientização, com toda a implicação de sua conceituação isebiana, iluminista?

Mesmo que o conseguissem, qual a possibilidade de comunicação com uma classe que não tem acesso aos mesmos conhecimentos de um grupo de teatro como o Arena, com seus integrantes fundamentados teoricamente, com um grande domínio da linguagem simbólica necessária à produção da dramaturgia, e também ao seu entendimento? Sem que fossem preparados para a criação no teatro?

Além disso, seria necessária a transformação da sociedade. Para tanto, a classe trabalhadora precisaria ter consciência de classe e condições para apreender as contradições da estrutura social. E neste sentido, o Arena não conseguiu seu intento, já que não atingiu esta classe e seu discurso não deixa claro que exista uma luta de classes e que a transformação da sociedade passa pela apreensão desta luta, por realizá-la. E que, como afirma Antonio Gramsci, consciência política significa ter consciência de qual grupo hegemônico participamos, e de qual perspectiva concebemos o mundo.

O Arena foi um grupo que se preocupou com a classe trabalhadora, mas que não conseguiu a participação dela na arte, no processo de criação.

Uma maior participação da classe trabalhadora na arte implica 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 isto é revolucionário, porque a sociedade pode ser transformada.

A partir daí, não se pode afirmar que os trabalhadores não tenham possibilidades 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, que podem transformá-la, já que esta arte é a forma mais elaborada da cultura. E a preparação educacional é basilar para que isto ocorra. Dos problemas educacionais brasileiros, o mais urgente, e já o era nas décadas passadas, seria o analfabetismo e a qualidade do ensino das crianças da classe assalariada que conseguem ter acesso à 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 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 esse 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 de 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 não necessita de um grupo de teatro que faça espetáculos, revendo criticamente fatos históricos como o fez o Arena. Um povo que tem sua memória, que conhece a sua História, pode criar e inovar. Encaminhar uma reflexão sobre cultura brasileira e especificamente sobre arte nos leva à luta por uma melhor educação 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 refletir e emocionar, além de divertir.

Quanto mais conhecimento se tenha, maior a imaginação e maior a 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...?

Referências

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica - arte e política*. 3. ed., São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. *Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BERLINCK, Manuel T. *CPC - UNE*. Campinas: Papirus, 1984.

BOAL, Augusto. *2000 exercícios e jogos para o ator e o não ator com vontade de dizer algo através do teatro*. 4. ed., São Paulo: Civilização Brasileira, 1982.

_____. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. 2. ed. São Paulo: Civilização Brasileira, 1980.

_____; GUARNIERI, Gianfrancesco. *Arena conta Tiradentes*. São Paulo: Sagarana, 1967.

_____. *Arena conta Zumbi*. São Paulo: Teatro Arena, 1965.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembrança de velho*. 2. ed., São Paulo: EDUSP, 1987

BRECHT, Bertolt *et al.* *Arte e sociedade*. Buenos Aires: Caldén, 1979.

_____. *Cinco maneiras de dizer a verdade*. São Paulo: Civilização Brasileira, s/d.

_____. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1978.

CAMPOS, Cláudia de Arruda. *Zumbi, Tiradentes (e outras histórias contadas pelo Teatro de Arena de São Paulo)*. São Paulo: USP, 1981. Mimeografado.

CANCLINI, Nestor Garcia. *A produção simbólica: teoria e metodologia em sociologia da arte*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1979.

_____. *A socialização da arte*. São Paulo: Cultrix, 1980.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 6. ed. São Paulo: Companhia Editora nacional, 1980.

CHAUÍ, Marilena; FRANCO, Maria Sylvia Carvalho. *Ideologia e mobilização popular*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

CARDOSO, Mirian Limoeiro. *Ideologia do desenvolvimento: Brasil: JK - JQ*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

DE DECCA, Edgar. *O silêncio dos vencidos*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

ESSLIN, Martin. *Brecht: dos males, o menor*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

FISCHER, Ernst. *A necessidade da arte*. 9. ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1963.

Os anos 70. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 11 nov. 1979. Caderno Folhetim.

FREIRE, Paulo. *Ação cultural para a liberdade - e outros escritos*. 7. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1984.

_____. *Educação como prática da liberdade*. 12. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1981.

_____. *Extensão ou comunicação?* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.

_____. *Pedagogia do oprimido*. 7. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

GOLDFEDER, Sonia. *Teatro de Arena e Teatro Oficina: o político e o revolucionário*. Campinas: UNICAMP, 1977. Mimeografado.

GOLDMANN, Lucien. *Crítica e dogmatismo na cultura moderna*. Rio de Janeiro, 1973.

_____. *Dialética e cultura*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

GORENDER, Jacob. *Combate nas trevas - A esquerda brasileira: das ilusões à luta armada*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1987.

GRAMSCI, Antonio. *Quaderni*, 2. ed., Torino: Giulio Einaudi Ed., 1975.

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. Mimeografado.

GUZIK, Alberto. *TBC: Crônica de um sonho*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

HAUSER, Arnold. *A arte e a sociedade*. Lisboa: Editorial Presença, 1984.

HOLLANDA, Heloísa B. de; GONÇALVES, Marcos A. *Cultura e participação nos anos 60*. Coleção Tudo é História. São Paulo: Brasiliense, 1982.

IANNI, Octávio. *Revolução e cultura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

_____. *O colapso do populismo no Brasil*. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

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.

_____. *Introdução a uma estética marxista*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

MAGALDI, Sábato; VARGAS, Maria Tereza. Cem anos do teatro em São Paulo. O Estado de São Paulo. São Paulo, 17/01/76.

_____. *Um palco brasileiro: o Arena de São Paulo*. Coleção Tudo é História. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MARX, Karl. *Manuscritos econômicos e filosóficos de 1844*. Coleção Os Pensadores, 1932.

_____. *Manifesto do partido comunista*. São Paulo: Global Editora, 1981.

_____. *Contribuição para a crítica da economia política*. Lisboa: Estampa, 1973.

_____. ENGELS. *Sobre literatura e arte*. 2. ed. São Paulo: Global Editora, 1980.

MICHALSKI, Yan. *O teatro sob pressão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

MOSTAÇO, Edélcio. *Teatro e política: Oficina e Opinião*. São Paulo: Proposta Editorial, 1982.

MOTTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1980.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira & identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PAIVA, Vanilda Pereira. *Paulo Freire e o nacionalismo-desenvolvimentista*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

PEIXOTO, Fernando. *Brecht: uma introdução ao teatro dialético*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

_____. *Teatro em movimento*. São Paulo: Hucitec, 1985.

_____. *Vianninha - Teatro - Televisão - Política*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

POSADA, Francisco. *Luckács, Brecht e a situação atual do realismo socialista*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

RECORTES do jornal. O Estado de São Paulo sobre o Arena, do arquivo do jornal.

REVISTA Arte em Revista, São Paulo: Kairós, ano 3, n. 5, maio, 1981.

_____. São Paulo: Kairós, ano 1, n. 1, jan./mar. 1979; maio, 1981.

REVISTA Dionysos, MEC-DAC-FUNARTE, Serviço Nacional de Teatro - Especial Teatro de Arena, n. 24, out. 1978.

REVISTA Encontros com a Civilização Brasileira, Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, n. 1, jan. 1978.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

SÁBATO, Ernesto. *O escritor e seus fantasmas*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982.

SAVIANI, Demerval. Educação brasileira: problemas. *Educação e Sociedade*, São Paulo: Cortez e Moraes, n. 1, set. 1978.

_____. Escola e democracia ou a teoria da curvatura da vara. *Revista ANDE*, São Paulo: Cortez e Moraes, ano 1, n. 3, 1982.

_____. Escola e democracia: para além da teoria da curvatura da vara. *Revista ANDE*, São Paulo: Cortez e Moraes, ano 1, n. 3, 1982.

STANISLÁVSKI, Constantin. *A construção da personagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

_____. *A preparação do ator*. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

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.

WINZER, Klaus Dieter. *Berliner Emsemble - 35 anos: um trabalho teatral em defesa da paz*. São Paulo: Hucitec, 1984.

Data de registro: 08/09/2015

Data de aceite: 20/04/2016