

DIONYSSOS



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA
DAC – FUNARTE
SERVIÇO NACIONAL DE TEATRO
OUTUBRO DE 1978 Nº 24

Presidente da República Federativa do Brasil

Ernesto Geisel

Ministério da Educação e Cultura

Euro Brandão

Ministro

Departamento de Assuntos Culturais

Manuel Diegues Júnior

Diretor Geral

Fundação Nacional de Arte

José Cândido de Carvalho

Presidente

Roberto Daniel Martins Parreira

Diretor Executivo

Serviço Nacional de Teatro

Orlando Miranda de Carvalho

Diretor

DISTRIBUIÇÃO

DIONYSOS

Especial: Teatro de Arena

DIONYSOS

Printed in London by the University Press

APRESENTAÇÃO

O presente número especial de *Dionysos* sobre o Teatro de Arena vem dar prosseguimento ao projeto do Serviço Nacional de Teatro de documentar movimentos teatrais de importância histórica já comprovada. Já foram lançados os números sobre os Comerciantes e sobre o Teatro de Estudante/Teatro Universitário. E está encaminhado para publicação próxima um número sobre o Teatro Brasileiro de Comédia.

Mais recente do que os movimentos acima assinalados, o Teatro de Arena já pode ser considerado como um acontecimento histórico, com seu ciclo fechado enquanto experiência grupal, embora as idéias que lhe deram base continuem a fertilizar experiências e realizações novas do teatro brasileiro de hoje. Exatamente nesse sentido, apesar de ser assinalado o aspecto documental com as seções "O Registro dos Fatos", "Quadro histórico" e "Milton Gonçalves: um depoimento", o presente número especial colocou certa ênfase na discussão de idéias, o que se depreende das colaborações assinadas por Mariângela Alves de Lima e Carmelina Guimarães. A parte teórica é complementada pelo artigo sobre o "Sistema do Coringa" de Augusto Boal, a quem devemos um agradecimento pela permissão de reproduzi-lo.

À Carmelinda Guimarães, Mariângela Alves de Lima e Maria Thereza Vargas devemos a organização deste número sobre o Teatro de Arena. Trata-se de documento de grande importância. Na trilha deste trabalho, outros se seguirão, aprofundando este ou aquele aspecto. E outra coisa não deseja o Serviço Nacional de Teatro, senão o estímulo de novos estudos sobre o teatro brasileiro do passado e do presente.

ORLANDO MIRANDA DE CARVALHO
Diretor do SNT

AMERICANIZATION

The Americanization movement in Brazil was a result of the efforts of the American people to help the Brazilian people to become more American. This movement was based on the belief that the American way of life was the best way of life for all people.

The Americanization movement in Brazil was a result of the efforts of the American people to help the Brazilian people to become more American. This movement was based on the belief that the American way of life was the best way of life for all people.

The Americanization movement in Brazil was a result of the efforts of the American people to help the Brazilian people to become more American. This movement was based on the belief that the American way of life was the best way of life for all people.

AMERICANIZATION OF BRAZIL
1914-1918

NOTA INTRODUTÓRIA

Quando planejamos a organização de uma revista sobre o Teatro de Arena de São Paulo, nossa preocupação primeira foi a de respeitar as características desse tipo de publicação e extrair ao máximo as possibilidades da sua dimensão..

Na verdade um grupo de teatro que viveu quase duas décadas da história do país pode ser compreendido, no sentido pleno da palavra história; senão quando colocado em relação com todos os acontecimentos que envolvem, afetam e são afetados pelo fato cultural. Pensamos então em divulgar um roteiro básico da atuação do Arena, um roteiro que possibilitasse a escritura da história. O que fizemos aqui foi rastrear os acontecimentos e organizar a sua seqüência.

Grande parte dessas informações foram extraídas de jornais da época. Recorremos ao noticiário de espetáculo, a entrevistas e a crônicas publicadas durante o tempo de atuação do Arena. Dentro da linha que escolhemos pareceu-nos que esse tipo de consulta poderia fornecer uma seqüência cronológica mais segura do que a reflexão posterior, filtrada pela memória. Entretanto, nos momentos em que o noticiário se revelou insuficiente, incluímos depoimentos datados de 1975. E é nesses depoimentos que se pode vislumbrar as possibilidades de história do Arena. Neles o fato se reveste do compromisso pessoal, da crítica e das vinculações necessárias com o tempo em que aconteceu.

Um problema que enfrentamos, comum aos historiadores do teatro brasileiro, é o da documentação visual. Tanto os arquivos do Teatro de Arena quanto os particulares dispõem de fotos que não abarcam a totalidade das encenações. Quase todos os negativos desapareceram, o que nos deixa com a opção de reproduzir cópias. Talvez existam fotos que reproduzam com maior nitidez a natureza espacial dos espetáculos. Mas, se existem, estão espalhados em arquivos particulares de acesso relativamente difícil. Esses problemas vêm apenas reforçar o vício antigo de confiar acima de tudo no documento escrito mesmo quando se trata de uma forma de arte que acontece no tempo e no espaço.

O trabalho de pesquisa no Brasil, se não conta com a facilidade de uma infra-estrutura organizada, tem a vantagem insubstituível de poder contar com a boa-vontade humana. Além da colaboração dos participantes do Arena citados nos depoimentos, agradecemos as informações e o interesse de três pessoas que tornaram possível a realização deste número de *Dionysos*: Ilka Marinho Zanotto, Osmar Rodrigues Cruz e Luiz Carlos Arutin.

*Maria Thereza Vargas
Carmelinda Guimarães
Mariângela Alves de Lima*

SUMÁRIO

1 - O Registro dos Fatos	Maria Thereza Vargas
2 - História das Idéias	Mariângela Alves de Lima
3 - Seminário de Dramaturgia: uma avaliação 17 anos depois . . .	Carmelinda Guimarães
4 - Rascunho Esquemático de um Novo Sistema de Espetáculo e Dramaturgia denominado Sistema do Coringa	Augusto Boal
5 - Milton Gonçalves: Um Depoimento	
6 - Quadro Histórico	
7 - Bibliografia	

ex 5963

1

**O REGISTRO
DOS FATOS**

Maria Thereza Vargas

1953

Meu pai teve morte cruel e difícil, declara Svetlana Allilmyeva, referindo-se a morte do pai, Josef Stalin. Fidel Castro ataca o quartel de Moncada. Encerrada a guerra na Coreia. Chaplin é acusado de conduta imoral e opiniões subversivas, por Mac Carthy. Jânio Quadros é o novo Prefeito de São Paulo. O Governo pretende um novo aumento do salário mínimo. Os Cahiers du College Pataphysique publicam a Cantora Careca, de Ionesco, estreada três anos antes. A UDN trava luta contra a corrupção, anunciam os jornais da oposição. Em São Paulo há oito galerias de arte funcionando. Inaugura-se um Curso de Dança Expressiva, sob a responsabilidade de Yanka Rudska. Introdução à técnica pianística de Franz Liszt, a cargo do pianista alemão Erich Kozur é o novo curso programado pela escola Livre de Música.

A Cia. Cinematográfica Vera Cruz anuncia Uma Pulga na Balança, com o melhor elenco artístico nacional, numa comédia internacional. Sketch dos pensamentos de Pascal pelos palhaços Fratellini, é como Anquilh classifica o recente Esperando Godot, de Beckett. Nos teatros estão em cartaz, no mês de abril: A Falecida Mrs. Black, Divórcio Para Três, Volta Mocidade, O Imperador Jones e um espetáculo apresentando Eliana e Adelaide Chiozzo, uma dupla tornada célebre, pelos filmes da Atlântida. Dois anos antes, a Escola de Arte Dramática apresentava um texto de autor totalmente desconhecido do público: A Exceção e a Regra, de Bertolt Brecht. O MAM, programa um Curso de História da Arte. A filмотeca exhibe o documentário, Secas, de Rosenberg.

Abril, 11

Estréia de *Esta noite é nossa*, de Stafford Dickens. Direção de José Renato. Elenco: Sérgio Britto, Renata Blaustein, Moná Delacy, John Herbert e Henrique Becker.

("A estréia de hoje no Museu de Arte Moderna reveste-se de especial importância porque introduz no nosso teatro profissional uma nova técnica de apresentação, em que os atores são colocados no centro da sala de exibição como nos circos, ficando circundados pelos espectadores. Referimo-nos naturalmente ao chamado teatro de arena, idéia que nasceu nos Estados Unidos, por motivos de ordem econômica, mantendo-se e desenvolvendo-se, contudo, por motivos também artísticos, isto é, pela intimidade, pela comunicação que estabelece entre o público e os atores" — *O Estado de São Paulo* — comentário do noticiário teatral).

("Sinceramente eu nunca pude supor que Arena fosse aquilo (. . .) Vi, sim, vi Cacilda, Ruggero, Celi, Carlinhos, Elizabeth e muitas outras fisionomias amigas, cujos olhares pareciam atravessar a gente (. . .) Quando entrei pela segunda vez percebi que era diversa a maneira pela qual estávamos representando. . . Também pudera. . . Mais de cinqüenta pares de sapatos nos fechavam dentro daquele círculo. Que sensação esquisita ao perceber que estávamos representando para os de cá, os de lá, e ainda para os daqui e os dali, para todos ao

mesmo tempo" — Moná Delacy — Entrevista ao jornal *Última Hora*, em 10/4/1953, relatando uma experiência em arena, ainda na Escola de Arte Dramática de São Paulo.

Agosto, 1

Estréia de **O demorado adeus**, de Tennessee Williams. Tradução de Esther Mesquita. Direção de José Renato. Elenco: John Herbert, Sergio Sampaio, Henrique Becker, Benjamin Steiner, Eva Wilma, Lulo Rodrigues, Renata Blaustein, **Judas em sábado de aleluia**, de Martins Pena. Direção de Sergio Britto. Elenco: Aracy Cardoso, Eva Wilma, Sergio Sampaio, John Herbert, Lulo Rodrigues, José Renato.

1954

Nasser assume o poder; os franceses são derrotados em Dien Bien Phu; a Conferência de Genebra chega a um acordo a respeito da Guerra da Indochina. O Vietnã é dividido na altura do paralelo 17. O Berliner Ensemble participa do Festival Internacional de Paris, com Mãe Coragem. É aprovado nos EEUU o ato de controle ao comunismo. Suicídio de Getúlio Vargas. Tropas britânicas, francesas e israelenses atacam na zona do Canal de Suez. Fulgêncio Batista é eleito Presidente de Cuba. Revolta da Argélia contra a dominação francesa.

Encenações de Jean Louis Barrault, Strehler e as danças de Tamata Tounanova comemoram o quarto centenário da cidade.

Abril, 8

Estréia de **Uma mulher e três palhaços**, de Marcel Achard. Tradução de Esther Mesquita. Direção de José Renato. Elenco: Eva Wilma, Sergio Britto (logo substituído por Jorge Fischer Junior), John Herbert, José Renato e Vicente Silvestre.

Novembro, 19

O diretor-empresário José Renato apresentará à imprensa na segunda-feira, às 18 hs., o local onde será instalado o Teatro de Arena. Está sendo adaptado à rua Theodoro Baima, nº 94, em frente à Igreja da Consolação. Terá capacidade para 170 pessoas — que ocuparão bancos estofados individuais. O palco terá 4,50 x 5,50. O teatro terá dois camarins, aparelhagem de luz e uma pequena sala de espera onde haverá exposições permanentes de pintura e escultura. Os sócios individuais pagarão uma quota de 40,00 mensais; casais, 60,00. Todos os sócios poderão utilizar o teatro às segundas-feiras. As propostas poderão ser encontradas no Museu de Arte Moderna, na Livraria Jaraguá, no Nick-Bar e no próprio local.

Para os atores foi estabelecido um sistema de quotas, sem salário fixo. O ingresso custará 50,00.

No elenco estão: Eva Wilma, Renata Blaustein, Rachel Moacyr, John Herbert, Fábio Cardoso, Vicente Silvestre, Henrique Becker, Jorge Fischer Junior e ainda provavelmente Jorge Andrade. Além de José Renato, Emílio Fontana será convidado a dirigir e também o diretor Adolfo Celi.

1955

Fevereiro, 1

Estréia o TA em local próprio, com **A rosa dos ventos**, de Claude Spaak. Tradução de Esther Mesquita. Direção de José Renato. Elenco: Raquel Moacyr, Renata Blaustein, Fábio Cardoso.

("O conjunto do Arena é o mais jovem da cidade: pouquíssimos de seus componentes, incluindo não só os atores, mas também os encenadores e empresários terão atingido os trinta (. . .) Três peças serão representadas simultaneamente, cada uma, dois dias por semana. A estréia dar-se-á hoje às 21 hs. com **A rosa dos ventos**, alternando-se com **Uma mulher e três palhaços** e **Esta noite é nossa** (. . .) Não haverá salários, mas repartição dos lucros. Cada ator receberá uma quota, correspondente a uma determinada parte do total da bilheteria. Assim a estabilidade econômica da empresa parece garantida. Serão quatro as companhias estáveis, com a inauguração do Teatro Bela Vista: TBC, TMDC, Arena e Bela Vista" — **O Estado de São Paulo** — comentário).

Mai, 3

Estréia de **Escrever sobre mulheres**, de José Renato. Direção do autor. Elenco: Eva Wilma, John Herbert, Vicente Silvestre, Bárbara Fazio.

Julho, 14

Estréia de **O prazer da honestidade**, de Luigi Pirandello. Tradução de Alvaro Moreyra. Direção de Carla Civelli. Elenco: Jorge Fischer Jr., Floramy Pinheiro, Rubens de Falco, Celia Helena, Ítalo Rossi, José Renato.

Agosto, 25

Estréia de **Não se sabe como**, de Luigi Pirandello. Direção de José Renato. Elenco: Jorge Fischer Jr., Ítalo Rossi, Floramy Pinheiro, Bárbara Fazio e Fábio Cardoso.

("Não se sabe como atesta a maioria do elenco do TA e o situa em definitivo como um dos que percorrem o caminho do nosso melhor teatro" — S.M. **Teatro Brasileiro** nº 1 novembro/55).

Outubro, 25

Estréia de *À margem da vida*, de Tennessee Williams. Direção de José Marques da Costa. Elenco: Floramly Pinheiro, Jorge Fischer Jr., Bárbara Fazio e Fábio Cardoso.

1956

Os russos aceitam a maior parte dos princípios para o desarmamento proposto pelo ocidente. Eisenhower apresenta seu plano de céus abertos. Nasser nacionaliza Suez. Krushev ataca Stalin no XX Congresso do PC e declara que o objetivo da política externa soviética é a coexistência pacífica. Lutas em Budapeste. Marrocos e Tunísia tornam-se independentes. O problema do Brasil é o de crescimento súbito, o da rapidez com que, depois de ter hibernado durante longos períodos, começou a mover-se, a atuar, a pressionar tudo, para poder expandir-se, declara Kubitschek em sua mensagem de ano novo.

Vítima de uma trombose coronária morre o dramaturgo Bertolt Brecht. Um ano antes, a editora L'Arche dava início à publicação de seu teatro completo.

Fevereiro, 1

Estréia de *Escola de maridos*, de Molière. Tradução de Artur Azevedo. Direção de José Renato. Elenco: Waldemar Wey, Luiz Eugênio Barcellos, Riva Nimitz, Wanda Primo, Floramly Pinheiro, Salomão Guz, Gianfrancesco Guarnieri, Ricardo Klaus, Oduvaldo Viana Filho (TPE), Alzira Mattar, Nina Neri, Milton Leandro (TPE), Leonardo Fernandes (TPE). Figurinos de Willis de Castro, executados por Odilon Nogueira. Seleção de Músicas: Claudio Petraglia.

Maiο, 2

Estréia de *Julgue você*, de Pierre Conty. Tradução de Raquel Moacyr. Direção de José Renato. Elenco: Waldemar Wey, Floramly Pinheiro, Luiz Eugênio Barcellos, Salomão Guz, Fausto Fuser, Luciano Centofanti, Riva Nimitz, Nina Neri, Leonardo Fernandes.

Junho, 5

Estréia de *Dias felizes*, de Claude André Pugget. Tradução de Maria Jacintha. Direção de José Renato. Elenco: Mea Marques, Alzira Mattar, Vera Gertel, Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Vianna Filho, Raul Cortez.

Inaugura-se praticamente um segundo elenco no Arena.

Junho, 21

Estréia de *Essas mulheres*, de Max Regnier e André Gillois. Direção de José

Renato. Elenco: Floramy Pinheiro, Luiz Eugênio Barcellos, Salomão Guz e Fausto Fuser.

No anúncio, uma advertência: TEMPORADA DE GARGALHADAS.

Setembro, 26

Estréia de **Ratos e homens**, de John Steinbeck. Direção de Augusto Boal. Elenco: Riva Nimitz, José Serber, Gianfrancesco Guarnieri, Nello Pinheiro, Nilo Odália, Milton Gonçalves, Geraldo Ferraz, Salomão Guz, Taran Dah e Sergio Rosa.

(Augusto Boal inicia um Curso Prático de Dramaturgia, incluindo: Introdução, Teorias, Estrutura Teatral e Dinâmica Dramática, Caracterização Psicológica e Diálogo, Análise de Peças).

(O TA abre um Concurso para Adaptações de Contos. O conto premiado será encenado pela Casa do Povo).

("1956 foi antes um ano de prosseguimento, de consolidação talvez, que de iniciação. Até bem pouco tempo, o nosso teatro era tradicionalmente itinerante. Os últimos doze meses, se alguma coisa significaram, foi o do predomínio agora definitivo, inclusive comercial, das jovens companhias sobre as mais velhas e de conjuntos estáveis, fixados em São Paulo, com sua sede própria, sobre os elencos de passagem. Pode-se dizer que a revolução teatral chegou ao seu fim, como as revoluções afortunadas costumam fazê-lo: com a tomada do poder" (O Estado de São Paulo – Teatro: 30/12/1956).

1957

Janeiro, 5

Estréia de **Marido magro, mulher chata**, de Augusto Boal. Direção de Augusto Boal. Elenco: Oduvaldo Vianna Filho, Mariusa Vianna, Riva Nimitz, Geraldo Ferraz e Hernê Lebon (ator convidado).

("... o que pretendo tenha resultado do meu trabalho é uma peça para divertir, para operar no espectador não uma catarsis aristotélica como fora a minha altíssima pretensão inicial, mas uma "catarsis cômica": que cada espectador se purgue dos pecados com que sonhou na juventude" – A.B. – artigo do programa do espetáculo).

(O TA anuncia um Curso Prático de Teatro, tendo como responsáveis: Sadi Cabral (Interpretação), Bernardo Blay (Psicologia), Décio A. Prado (Estética), Sábato Magaldi (História do Teatro), Beatriz Toledo Segal (Improvisação).

Abril, 10

Estréia de **Enquanto eles forem felizes**, de Vernon Sylvain. Direção de José Renato. Elenco: Vera Gertel, Riva Nimitz, Mariusa Vianna, Floramy Pinheiro, Sadi Cabral, Sergio Rosa, Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Vianna Filho, Geraldo Ferraz, Clarice Pacheco (atriz convidada), Méa Marques, Flávio Migliaccio. Músicas e Arranjos: Claudio Petraglia.

Junho, 5

Estréia de **Juno e o pavão**, de Sean O'Cassey. Tradução de Manoel Bandeira. Direção de Augusto Boal. Elenco: Sadi Cabral, Esther Guimarães, Oduvaldo Vianna Filho, Riva Nimitz, Gianfrancesco Guarnieri, Floramy Pinheiro, Flavio Migliaccio, Aracy Balabanian, Altamiro Martins, Geraldo Ferraz, Sergio Rosa, Epaminondas Campos, Mario Kupermann, Eddio Gomes. Figurinos sob a orientação de Alfredo Mesquita. Música: Damiano Cozzella.

("Juno é a denúncia do conformismo escapista, de indiferença hostil, e do egoísmo. Esse é o ponto de vista, o ângulo em que o autor se colocou e em que nós, diretores e atores, temos que nos colocar" — A.B. artigo do programa do espetáculo).

Julho, 20

Estréia de **Só o faraó tem alma**, de Silveira Sampaio. Direção de José Renato. Elenco: Oduvaldo Vianna Filho, Sergio Rosa, Riva Nimitz, Sadi Cabral, Romeu Prisco, Flavio Migliaccio, Gianfrancesco Guarnieri, Geraldo Ferraz. Figurinos de Jessie Sampaio. Decorações de Samuel Szpigel.

Outubro, 30

Estréia de **Espectáculo-1900**, com as peças **A falecida senhora sua mãe**, de Georges Feydeau e **Casal de velhos**, de Octave Mirbeau. Direção de Alfredo Mesquita. Elenco: Sadi Cabral, Floramy Pinheiro, Rosires Rodrigues, Francisco Guimarães. Figurinos e Arranjos de Cena de Alfredo Mesquita.

1958

Renúncia de Batista. Dominado pelas eleições de outubro, o ano político de 1958 revelou o declínio do PSD e do novembrismo. Agravamento da crise econômico financeira. Gabriela, Cravo e Canela, de Jorge Amado, é editado pela Martins. Pasternak ganha o Prêmio Nobel. João XXIII é o novo Papa. A Rússia exige fim da ocupação de Berlim pelas quatro potências.

Janeiro, 15

Estréia de **A mulher do outro**, de Sidney Howard. Direção de Augusto Boal.

Elenco: Sadi Cabral, Francisco de Assis, Ana Maria Nabuco, Edney Giovenazzi, Olimpio P. Souza, Leila Abramo.

("... ninguém desconhece que o TA atravessa uma crise pelo malogro das últimas apresentações. Deve o grupo para reencontrar a fase anterior de prestígio e aceitação, recompor com urgência o elenco e não temer o risco dos grandes textos — único caminho capaz de justificar-lhe o lugar entre as primeiras companhias de São Paulo" — *O Estado de São Paulo* — Teatro, 18/1/1958).

Fevereiro, 22

Estréia de **Eles não usam black-tie**, de Gianfrancesco Guarnieri, sob a direção de José Renato. Elenco: Vera Gertel, Gianfrancesco Guarnieri, Flavio Migliaccio, Xandó Batista, Lélia Abramo, Celeste Lima, Henrique Cesar, Francisco de Assis, Riva Nimitz, Milton Gonçalves. Música: Adoniram Barbosa. Orquestra: Maestro Guerra Peixe. Solo de Violão: Polly. Direção de Cena: Wilson Ribaldo.

("Após diversos malogros, ora artísticos, ora financeiros, o TA apresenta com **Eles não usam black-tie**, um espetáculo perfeitamente equilibrado, que dispõe de interesse para fazer longa carreira. O excelente resultado do conjunto do espetáculo se explica pela identificação que os atores puderam sentir com o texto, e que deveria animar os empresários a uma escolha melhor de peças brasileiras" — *O Estado de São Paulo*, 26/2/1958).

Eles não usam black-tie: *Em cena: Lélia Abramo e Flávio Migliaccio*



Abril, 10

Pensa-se em fundar um Seminário de Dramaturgia, no Teatro de Arena, cujo programa será: Prática: a) — Técnica de dramaturgia; b) — análise e debates de peças. Teoria: a) — problemas estéticos do teatro; b) — características e tendências do teatro moderno brasileiro; c) — estudo da realidade artística e social brasileiro; d) — entrevistas, debates e conferências com personalidades do teatro brasileiro. Secretaria: a) — Seleção e encaminhamento de peças escritas no Seminário; b) — Divulgação de teses e resumo dos debates.

("No espaço de dois ou três anos, São Paulo perdeu quase todos os seus melhores atores(. . .) Inútil pretender que tal debandada não tenha afetado o nível dos nossos espetáculos. Mas para alguma coisa serviu ela. Tendo de começar tudo de novo, fomos obrigados a rejuvenescer. O nosso teatro, em 1958, tem a mesma idade, a mesma fisionomia que tinha em 1948: os mesmos rostos juvenis, o mesmo fervor e, por parte do público, a mesma excitação e boa vontade com que sempre saúdam os nomes que começam apenas a despontar(. . .) Flávio Rangel é mais uma dessas gratíssimas revelações de que tem sido pródigo o ano corrente, comparável à estréia de Gianfrancesco Guarnieri como autor, ou de Antunes Filho, ou ainda Fernanda Montenegro, como interprete. . ." Decio de Almeida Prado — *O Estado de São Paulo*, 8/6/1958).

1959

Março, 17

Estréia de **Chapetuba Futebol Clube**, de Oduvaldo Vianna Filho, sob a direção de Augusto Boal. Elenco: Nelson Xavier, Francisco de Assis, Flávio Migliaccio, Xandó Batista, Arnaldo Weiss, Riva Nimitz, Edmundo Mogadouro, Oduvaldo Vianna Filho, Milton Gonçalves, Henrique Cesar.

("Chapetuba encena o futebol ligado a todo um processo humano e social de hoje. É a história do futebol, suas cores, sua dança, os gritos, a ciranda enorme ao lado do comércio puro e simples, da barganha; do interesse pequeno, do suborno negado e difuso. Esta coexistência dramática que mente a pureza do futebol explode na vida de um punhado de homens" — Programa do Espetáculo).

Maiio, 25

Estréia de **Quarto de empregada**, de Roberto Freire. Direção de Fausto Fuser. Elenco: Jacyra A. Sampaio e Dalmira Soares.

Bilbao, Via Copacabana, de Oduvaldo Vianna Filho. Elenco: Bertha de Moraes, Aparecida Rocha, Hélio Romano, Olympio Pereira de Souza, Ayesha Grant, Gil Petri. Direção de Fausto Fuser. Produção de Fausto Fuser. Apresentação do Teatro das Segundas-Feiras.

Julho, 7

Estréia de **Gente como a gente**, de Roberto Freire. Direção de Augusto Boal. Cenário de Flávio Império. Elenco: Lelia Abramo, Riva Nimitz, Vera Gertel, Arnaldo Weiss, Flavio Migliaccio, Francisco de Assis, Milton Gonçalves, Oduvaldo Vianna Filho, Xandó Batista. Assistência de direção: Nelson Xavier.

("... Nunca estive a dramaturgia brasileira tão exuberante e vária como agora. Estreiam **Chapetuba** e **Gimba**; volta a **Compadecida**; vêm para São Paulo, **Pedro Mico** e **O santo e a porca**; anunciam Jorge Andrade, Nelson Rodrigues, Callado, Catalano, talvez Alença(. . .) Escreve-se sobre a Central do Brasil, sobre futebol, o morro carioca, um lugarejo mineiro, um bairro do Rio, gente do norte: escreve-se sobre o Brasil. O caminho está se impondo: escrever brasileiro sobre temas nossos, interpretar brasileiro, peças nossas" — Programa do Espetáculo — Augusto Boal).

("... Essa consciência dos problemas que afligem o nosso povo e o nosso tempo e que necessariamente estão presentes na literatura, nós devemos trazer para o teatro honestamente. Sem servilismo nem ingenuidade (. . .) Um teatro social e popular, que contribua e que atue, é uma necessidade" — José Renato, Programa do Espetáculo).

Outubro, 23

Estréia de **A farsa da esposa perfeita**, de Edy Lima. Direção de Augusto Boal. Elenco: Riva Nimitz, Henrique Cesar, Arnaldo Weiss, Ceci Pinheiro (convidada), e Ferreira Leite (convidado). Figurinos de Edgar Koetz. Consultor técnico: Martinico Martins.

("... do ponto de vista da direção importava pesquisar a diferença de estilo entre o texto de Edy Lima e uma comédia. Informa Boal que começou os ensaios exagerando a maneira de falar gaúcha dos personagens, mas ao visitar Bagé, onde se passa a ação, verificou-se que a influência espanhola no vocabulário não deveria ser ressaltada, mas sim o motivo dramático dos diálogos. Evitou o pitoresco da montagem, servindo-se dos elementos regionais apenas para enquadrar a história narrada". — **O Estado de São Paulo**, 23/10/1959).

1960

Abril, 19

Estréia de **Fogo frio**, de Benedito Ruy Barbosa. Direção de Augusto Boal. Elenco: Edsel Brito, Lucia Dultra, Moacyr do Val, Albertina Costa, Francisco Mattos, Luiz Vergueiro, Fauzi Arap, Antonio Carlos, Edmundo Mogadouro. Produção conjunta: Oficina-Arena.

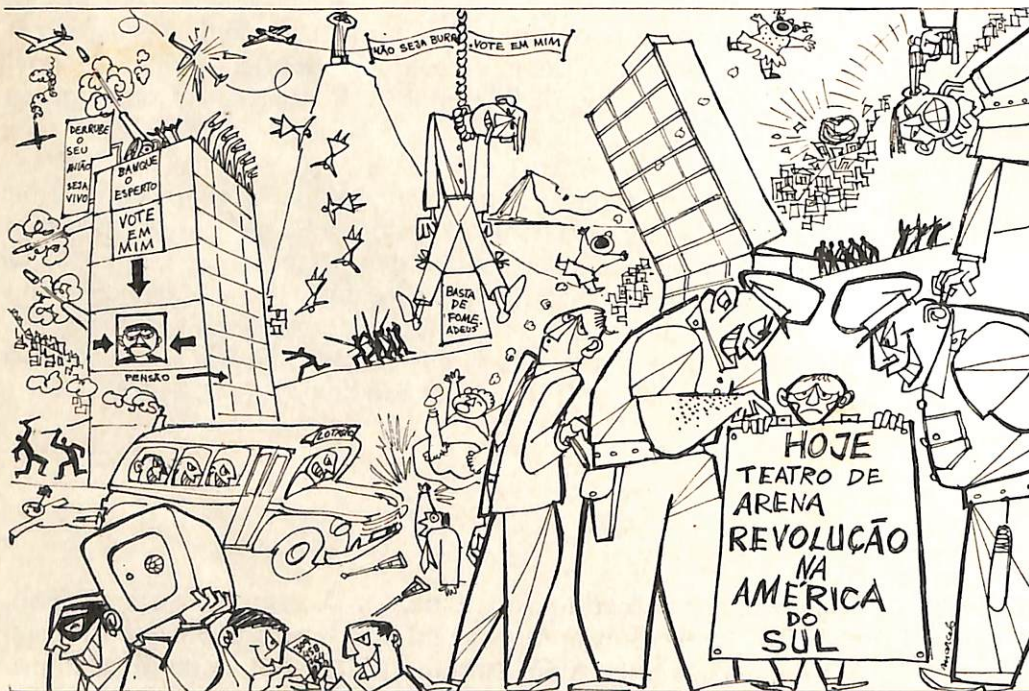
Setembro, 15

Estréia de **Revolução na América do Sul**. Direção de José Renato. Música de Geni Marcondes. Figurinos de Ded Bourbonnais. Elenco: Xandó Batista, Flavio Migliaccio, Dirce Migliaccio, Sérgio Belmonte, Luiz Alberto Conceição, Alfredo Barreiros, Hugo Carvanna, Nelson Xavier, Milton Gonçalves, Arnaldo Weiss, Percival Ferreira, Carlos Miranda, Joel Barcellos, Maria Pompeo, Vera Gertel, Oduvaldo Vianna Filho, Celeste Lima, Riva Nimitz.

("Este é o primeiro espetáculo musicado que o conjunto apresenta. Embora não seja revista, nem comédia musical, utiliza-se de todos os recursos dessas montagens, lançando mão também de "sketches", etc". — Noticiário).

("... comédia, farsa, sátira, revista, circo e mesmo chanchada, pensarão muitos. Talvez tudo isso mais alguma coisa. Mais, muito mais: documento e protesto, grito de alarma, brutal e crua denúncia contra os nossos políticos, contra um estado de coisas que tende a se eternizar em nosso país". D.G., O Estado de São Paulo).

Capa de programa: *Revolução na América do Sul*



(. . . desde que se iniciou a renovação do teatro paulista, 1960 foi o primeiro ano em que os originais brasileiros despertaram maior interesse que os estrangeiros, tanto junto à crítica como junto ao grande público". — Artigo publicado no **Estado de São Paulo**, fazendo um balanço do ano teatral, 8/1/1961).

1961

Jânio Quadros assume a presidência. Num plebiscito nacional os eleitores aprovam o plano de De Gaulle de conceder a auto-definição à Argélia. Assassinato de Lumumba, um dos heróis da libertação da África. Kennedy inicia projeto que visa a criação de um corpo de paz, servindo no exterior para ajudar os países subdesenvolvidos. Força rebelde ataca Cuba, estabelecendo uma cabeça-de-ponte próximo à Baía dos Porcos. O Vostok I transporta o primeiro homem ao espaço: Iúri Gagarin. O Brasil tenta uma nova e independente política internacional. A África do Sul torna-se uma República. O Muro de Berlim entra em vigor.

Janeiro, 23

Estréia de **Pintado de alegre**, de Flavio Migliaccio. Direção de Augusto Boal. Cenário e figurinos de Flávio Império. Elenco: Flavio Migliaccio, Altamiro Martins, Celeste Lima, Lélia Abramo, Milton Gonçalves, Angelo Del Mato, Xandó Batista, Vera Gertel, Arnaldo Weiss, Edmundo Mogadouro.

("Dentro da fase brasileira o Arena já experimentou vários modos realistas: o naturalismo, realismo teatral, realismo poético — **Black-tie**, **Chapetuba**, **Gente como a gente**, **Pintado de alegre** se inscreve na linha do realismo impressionista" — Augusto Boal — Programa do Espetáculo).

("É preciso chamar a atenção sobre os problemas brasileiros. Mas é preciso também que as nossas peças não se envergonhem de serem somente peças, e as nossas farsas de serem somente farsas, quando por acaso isso ocorrer. Ninguém contesta que salvar o Brasil é tarefa de alta magnitude. Mas se alguém permanece no teatro, se não abandona o palco e vai para a praça pública fazer comício, não será porque sente confusamente que o teatro, sem ser a cogitação mais alta ou premente da humanidade, é a única forma de expressão que ele reconhece legitimamente como sua?" — Decio de Almeida Prado, **O Estado de São Paulo**, 2/2/1961).

Julho, 7

Estréia de **O testamento do cangaceiro**, de Francisco de Assis. Direção de Augusto Boal. Cenários e figurinos de Flávio Império. Elenco: Vera Gertel, Milton Gonçalves, Arnaldo Weiss, Angelo Del Matto, Roberto Segretti, Adelaide Braga, Riva Nimita, Solano Ribeiro, Ferreira Leite, Milton Gonçalves, Nelson Xavier, Lima Duarte (participação especial).

("Desde que o TA se empenhou em ir revirando idéias na busca de um teatro brasileiro, muita experiência se fez. Partimos de um realismo quase naturalista, enveredamos no encalço de uma autenticidade de dramaturgia e espetáculo: mergulhamos a fundo em busca do homem brasileiro e na realidade brasileira. Depois da **Revolução na América do Sul**, onde Boal se desliga de uma hora para outra daquele realismo no qual estávamos empenhados, outros caminhos se mostraram com possibilidades muito largas. Fizemos no Rio **A mais valia vai se acabar, Seu Edgar**, do Vianna. Uma peça de dramaturgia cheia de descobertas e sugestões. Nada de realismo. O que acontece é que na busca de um meio de expressão "novo" somos obrigados a mudar, quase que de um momento para outro, todo o nosso aparato artesanal. Ainda não sabemos "come-quifazpraquifique" da melhor maneira. Mas como a teoria só pode nascer do trabalho prático, não é hora de engavetar a experiência e ficar esperando que um dia ela salte da gaveta pronta para a prática (. . .) **O testamento** é apenas mais uma experiência. O que se procura é uma forma popular de espetáculo. Fomos buscar nossas bases na literatura popular e, principalmente no "beletrismo" nortista" (Francisco de Assis — Programa do Espetáculo).

1962

Janeiro, 22

O TA firma um acordo com o Grupo dos Jovens.

Fevereiro, 7

Estréia de **Os fusis da Senhora Carrar**, de Bertolt Brecht. Tradução de Antonio Bulhões. Direção de José Renato. Elenco: Dina Lisboa (atriz convidada), Paulo José, Lima Duarte, Ary Toledo, Yvonne Vieira, Arnaldo Weiss, Eukarris Moraes, Roberto Segretti, Yola Maia e Edith Mondego. Cenários e figurinos; Flávio Império.

("Encenar esta peça, para nós, representa o desejo de aceitar a nossa época, com a nossa arte; significa corajosamente um desafio à superação. . . Sem querer fazer do branco, preto, e do preto, branco, desejaríamos que o Teatro não tivesse mais os olhos vendados (. . .) A Sr. Carrar teve seus olhos definitivamente abertos, somente depois do sacrifício de seu filho. O Teatro de hoje já sacrificou seu prestígio, está sacrificando seu público. . . o que faltará? (. . .) O Teatro, nesta encruzilhada, ou domina o seu medo — joga a sua sobrevivência — na conquista de um público novo — e a oficialização dos teatros então se emporia à sensibilidade de governantes que ainda não existem — ou continuará a se arrastar teimosamente até terminar seus dias na melancolia de um estilo de D. Quixotes. . ." — José Renato — Programa do Espetáculo).

Julho, 12

Anunciada uma nova estrutura administrativa para o TA. Participam do grupo,

agora como sócios: Augusto Boal, Juca de Oliveira, Paulo José, Gianfrancesco Guarnieri, Flavio Império. Presidente de Honra: José Renato. "Nossas peças, diz o noticiário enviado aos jornais, nesta fase serão sempre do repertório popular internacional de qualquer época".

(Inquérito realizado nos Departamentos de História, História Natural, Geografia e nas Faculdades de Direito e Engenharia Industrial, pelo Grupo Decisão:

Autor Nacional Interessa? Sim: 65,5%; Não: 5,2%; Indiferente: 29,3%.

Prefere autores de corrente social? Sim: 47,1%; Individualistas: 8,1%; indiferentes: 44,8%.

Que autor nacional prefere? Guarnieri: 21,1%; Dias Gomes: 11,5%; Abílio Pereira de Almeida: 11,2%; Augusto Boal: 9,5%; Ariano Suassuna: 9,2%; Jorge Andrade: 7,2%; Nelson Rodrigues: 3,7%; Outros: 26,6%.

Setembro, 12

Estréia de **A mandrágora**, de Maquiavel. Direção de Augusto Boal. Elenco: Paulo José, Milton Gonçalves, Juca de Oliveira, Gianfrancesco Guarnieri, Riva Nimitz, Fauzi Arap, Maria Alice Vergueiro, Isabel Ribeiro. Cenários e figurinos de Paulo José; Músicas de Damiano Cozzella. Execução Musical de Ary Toledo.

("... Por outro lado, a vaga de autores nacionais que subira tão alto em 1960 e 1961 recuou nitidamente. Não mais de três peças brasileiras foram estreadas em São Paulo, em 1962. Parece que o público se cansou de determinadas constantes da dramaturgia nacional nos últimos tempos". — Balanço Final do Ano Teatral, publicado em **O Estado de São Paulo**, 1/1/1963).

1963

Março, 30

Estréia de **O noviço**, de Martins Pena. Direção de Augusto Boal. Elenco: João José Pompeo, Miriam Muniz, Juca de Oliveira, Lysia Araújo, Izabel Ribeiro, Arnaldo Weiss, Zigomar Cury, Ruy Nogueira, Ismael Diniz Filho. Música de Damiano Cozzella. Cenografia de Paulo José.

Agosto, 26

Pré-estréia de **O melhor juiz, o Rei**, de Lope de Vega. Adaptação de Boal, Guarnieri e Paulo José. Direção de Augusto Boal. Música e Direção Musical: Damiano Cozzella. Cenário de Flavio Império. Elenco: Joana Fomm, Juca de Oliveira, Gianfrancesco Guarnieri, João José Pompeo, Izabel Ribeiro, Ruy Nogueira, Abrahão Farc, Arnaldo Weiss, Renato Correa de Castro, Dina Sfatt,



O melhor juiz, o rei. *Em cena:*
Guarnieri, Isabel Ribeiro e Juca de Oliveira

Ana Maria Fortes, Alexandre Radová, Carlos Maurício P. Lopes, Jacques Lagoa Gomes.

1964

Motins em Tanganica, Uganda e Quênia. João Goulart procura se aproximar das reformas estruturais: administrativa, agrária e educacional. 2.000 sargentos reunidos no Automóvel Clube ouvem a palavra do Presidente da República. Jango é destituído. Umberto Castelo Branco assume a Presidência em abril. Chefes militares intervêm no Congresso. Morre Nehru. É aprovado o ato dos direitos civis nos EEUU. O Destróier americano Maddox foi atacado perto do Vietnã do Norte. Em represália aviões americanos atacam bases norte-vietnamitas. A China explode sua primeira bomba atômica. A Assembléia Geral da ONU aprova resolução proibindo o uso de armas nucleares no espaço. Krushev é afastado do poder. Paraquedistas belgas esmagam o regime revolucionário de Stanleyville no Congo. Cientistas de Brookhaven descobrem o Ômega-menos, empregando o Ciclotron Nimrod.

Janeiro 21

Estréia de *O filho do cão*, de Gianfrancesco Guarnieri. Direção de Paulo José de Souza. Elenco: Gianfrancesco Guarnieri, Ana Maria Cerqueira Leite, Joana Fomm, Juca de Oliveira, Antero de Oliveira, Izabel Ribeiro, Dina Sfatt, Abrahão Farc, Paulo José de Souza, João José Pompeo, Rubens Campos. Cenografia de Flavio Império.

("A direção de Paulo José procurou o maior entrosamento com todos os colaboradores da montagem. Normalmente o cenógrafo apresenta ao encenador seu trabalho já pronto, devendo adaptar-se a ele os atores. Em *O filho do cão*, Flavio Império preparou um dispositivo semi-elisabetano, cujos elementos foram amplamente discutidos com o elenco. Muitas formas foram precisadas durante os ensaios, alternando-se em função dos movimentos. Como Paulo José participa do elenco, seu desempenho foi dirigido pelos colegas, que o criticaram durante os ensaios". — Noticiário enviado aos jornais).

Setembro, 2

Pré-estréia de *Tartufo*, de Molière. Tradução de Guilherme de Figueiredo. Direção de Augusto Boal. Elenco: Lima Duarte, Assunta Perez, Ana Mauri, Davi José, Viana Sant'Anna, Anthero de Oliveira, Jairo Arco e Flexa, Gianfrancesco Guarnieri, Miriam Muniz, Chant Dessian, Paulo José. Cenários e figurinos: Paulo José. Músicas escolhidas por Alessandro Porro.

("... Na montagem fizemos com que as idéias do texto procurassem sua forma moderna. Os atores não foram treinados para melhor imitarem a maneira francesa ou qualquer outro estilo preconcebido. Foram treinados, sim, a bem compreender os pensamentos de Molière — tentando expressá-los, em forma de hoje, para os espectadores de agora" — Augusto Boal — Entrevista ao jornal *O Estado de São Paulo*, 4/9/1964).

*Tartufo. Em cena:
Miriam Muniz e Lima Duarte*



1965

Abril, 13

Estréia de **Opinião**. Roteiro de Armando Costa, Oduvaldo Vianna Filho, Paulo Pontes e Augusto Boal. Direção Musical: Dorival Caymi Filho. Direção: Augusto Boal. Elenco: João do Vale, Zé Ketí e Maria Bethânia.

("... uma supervalorização intelectual, entre outros motivos, tem anulado o poder criador do intérprete brasileiro. Daí a falta de comunicação de muitas das nossas montagens: o teatro lá, o público cá. Várias tentativas têm sido feitas para restabelecer o teatro de autoria brasileira — não somente o teatro do dramaturgo brasileiro — o espetáculo do homem do teatro brasileiro. E Opinião nasceria, assim, desse estímulo, aproveitando as composições e o talento musical de intérpretes como Maria Bethânia, Zé Ketí e João do Vale" — Augusto Boal — entrevista ao jornal **O Estado de São Paulo**, 13/4/1964).

Maio, 1

Estréia de **Arena conta Zumbi**. Texto de Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal. Elenco: Anthero de Oliveira, Chant Dessian, David José, Dina Sfat, Gianfrancesco Guarnieri, Lima Duarte, Marília Medalha, Vanya Sant'Anna, Carlos Castilho, Anunciação e Nenê. Música de Edu Lobo (As letras das canções "Reza" e "Ganga Zumba" são, respectivamente de Ruy Guerra e Vinícius de Moraes). Direção Musical de Carlos Castilho. Montagens Cinematográficas de Cecília Guarnieri, Flavio Imperio, Thomaz Farkas, Luís Kupfer, Rodrigo Lefevre e Maurice Capovilla. Iluminação de Orion de Carvalho.

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

Agosto, 5

Este mundo é meu. Direção de Francisco de Assi. Músicas de Sergio Ricardo. Toquinho (violão) e Manini (atabaque) — "Um Musical-Verdade-Jornal-Recortado", diz o anúncio.

Setembro, 8

Pré-estréia de **Arena canta Bahia**. Texto e Direção Geral de Augusto Boal. Direção Musical de Caetano Veloso e Gilberto Gil. Supervisão: Carlos Castilho. Elenco: Maria Bethânia, Tomzé. Espetáculo encenado no TBC.

Êêêêê
Nós viemos da Bahia
porque temos o que contar:
abre as orelhas meu povo
que nós vamos começar. . .
êêêêê. . .
Muita coisa misturada
vamos todos nós dizer,
que quem for inteligente
há de tudo perceber.
êêêêê. . .

Outubro, 23

Estréia de **Tempo de guerra**. Texto de Guarnieri e Boal, incluindo poemas de Brecht. Direção de Augusto Boal. Elenco: Gilberto Gil, Maria da Graça, Tomzé e Maria Bethânia. Espetáculo encenado no Teatro Oficina.

("Trata-se de um grito contra o subdesenvolvimento, explica a cantora. Mas ao contrário do que muitos pensam, não prega a guerra, mas somente a paz". — Entrevista de Maria Bethânia ao jornal **Última Hora**, 25/10/1965.

1966

Março, 6

Planejado novo seminário de dramaturgia no Arena. Compareceram a primeira reunião: Augusto Boal, Antunes Filho, Walter George Durst, Anatol Rosenfeld, Renata Pallottini, Carlos Murтинho, Walter Negrão. Será esse o núcleo inicial do seminário que deverá, no decorrer da semana, convidar dramaturgos, encenadores, críticos e empresários para participarem das próximas reuniões. — noticiário enviado aos jornais.

Maio, 13

Estréia de **O inspetor geral**, de Gogol. Tradução de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri. Cenografia de Paulo José Gomes de Souza. Direção de Augusto Boal. Elenco: Gianfrancesco Guarnieri, Fauzi Arap, Miriam Muniz, Claudia Genari, Sylvio Zilber, Zéluiz Pinho, Luiz Nagib Amary, Isaiás Almada, Greliciano Marcello, Eloy Araujo, Danilo Gregol, Yara Amaral, José Cunha, Paulo de Tarso, Sebastião Furlan, Cesar Roldão Vieira.

(. . assim, nos últimos anos, a etapa de desenvolvimento dos textos musicais vem sendo alternada com a de "nacionalização" dos clássicos universais. Esta última linha baseia-se no pressuposto de que nenhuma peça pode ser considerada "universal", a menos que se prove eminentemente brasileira" — Entrevista de Augusto Boal ao jornal **O Estado de São Paulo**, 18/5/1966).

1967

Abril, 21

Estréia de **Arena conta Tiradentes**. Coringa em dois tempos e cinco episódios, de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri. Elenco: Gianfrancesco Guarnieri, Renato Consorte, David José, Jairo Arco e Flexa, Sylvio Zilber, Claudio Pucci, Dina Sfat, Vanya Sant'Anna. Cenários e figurinos de Flávio Império. Músicas de Theo Barros, Sidney Miller, Caetano Veloso, Gilberto Gil. Iluminação: Orion de Carvalho. Direção Musical: Theo Barros. Direção: Augusto Boal.

("... o principal objetivo de **Tiradentes** é a análise de um movimento libertário que, teoricamente, poderia ter sido bem sucedido" — Augusto Boal — Programa do Espetáculo).

Outubro, 24

Pré-estréia de **O círculo de giz caucassiano**, de Bertolt Brecht. Tradução de Manuel Bandeira. Direção de Augusto Boal. Cenografia de José de Anchieta. Elenco: Gianfrancesco Guarnieri, Celia Helena, Miriam Muniz, Silvio Zilber. Direção Musical de Paulo Herculano. Uma única apresentação no Teatro A Hebraica.

(**O círculo de giz caucassiano** viria, mais tarde, em 1971, tornar a ser apresentado, em carreira normal, mas sob a direção de Luiz Carlos Arutim).

Outubro, 24

Reapresentação (?) de **A criação do mundo segundo Ari Toledo**. Roteiro de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri. Direção Musical de Carlos Castilho.

Novembro, 17

Estréia de **La Moschetta**, de Angelo Beolco. Tradução de Mário da Silva. Cenografia e figurinos: Marcos Weinstock. Direção de Augusto Boal. Elenco: Gianfrancesco Guarnieri, Miriam Muniz, Silvio Zilber, Antonio Fagundes, Maria aparecida Louzada.

Em 1967 inicia-se no Arena o **NÚCLEO 2**. Um teatro de experiência, a cargo de diretores novos.

1968

Janeiro, 30

Estréia de Sergio Ricardo na **Praça do Povo**. Roteiro e direção de Augusto Boal. Arranjos musicais: Rogério Duprat. Cenografia e Imagem: Marcos Winstock. Gravação VTR: Miguel Valione. Fotografia e câmera: Milton Ferraz.

("Muitas renovações e revoluções foram feitas no teatro e na música, nos últimos anos. O teatro partiu da sua total alienação da fase áurea do TBC para a busca de autenticidade e passou a mostrar as nossas coisas tal como são, nossa realidade (. . .) Depois evoluiu para a nacionalização dos clássicos. Depois para a destruição de todos os velhos valores, para o questionar de todas as convenções aceitas, de todas as tradições, métodos e processos (. . .) Sergio Ricardo é um dos artistas brasileiros mais perplexos — tem aquela perplexidade criadora sem a qual o artista se repete e deixa de ser artista (. . .) Neste momento, depois de participar de tantos movimentos, Sergio quer discutir e encontrou gente que também quer: Marcos, que propõe a cenografia eletrônica (eletrocenografia), Rogério Duprat, que vem pesquisando todos os instrumentos, ritmos e sons, e eu. Ninguém pretende formular o caminho certo, dar resposta de como fazer isto ou aquilo. Pretende-se apenas discutir ou talvez ainda menos: propor um vasto temário para discussão. Esta, todos nós, artistas e público, continuaremos fazendo ainda por muito tempo" — Augusto Boal — Programa do Espetáculo).

Junho, 5

Estréia de Primeira Feira Paulista de Opinião. Autores: Lauro Cesar Muniz (**O líder**); Bráulio Pedrosa (**O Sr. Doutor**); Gianfrancesco Guarnieri (**Animalia**); Jorge Andrade (**A receita**); Plínio Marcos (**Verde que te quero verde**); Augusto Boal (**A lua muito pequena** e **A caminhada perigosa**). Música: Caetano Veloso, Gilberto Gil, Sergio Ricardo, Edu Lobo, Ari Toledo, Carlos Castilho. Elenco: Renato Consorte, Miriam Muniz, Araci Balabanian, Ana Mauri, Luiz Carlos Arutim, Antonio Fagundes, Rolando Boldrin, Edson Soler, Paco. Direção de Augusto Boal. Cenários e Figurinos: Marcos Winstock. Direção Musical: Carlos Castilho.

Apresentado na Sala Gil Vicente.

Outubro, 15

Estréia de **Mac Bird**, de Barbara Garson. Tradução de Augusto Boal. Elenco: Ety Fraser, Francisco Martins, Renato Consorte, Ana Mauri, Cecília Thumin, Luiz Carlos Arutim, Zanoni Ferrite, Luiz Serra, Umberto Magnani, Edson Soler, Paco. Direção de Augusto Boal. Cenários e figurinos de Nelson Leirner. Direção Musical: Júlio Medalha. Estreado na Sala Gil Vicente.

1969

Agosto, 18

Apresentação de **Arena conta Zumbi**, no Saint Clement's Theatre, em Nova York, a convite do Theatre of Latin America. Elenco: Rodrigo Santiago, Lima Duarte, Renato Consorte, Antonio Pedro, Cecília Thumin, Theo Barros, Vera Regina, Germano Batista, Antonio Anunciação, José Alves, Zezinha Duboc.

("This is an exciting young theatre group, using dance, mime, music and a variety of techniques to create a new drama style. Even with this language gulf, the Arena Theater comes across as a company of fiery passion, noble commitment and enormous skill" – **The Record**, 19/8/1969).

("Three low-key Brazilian instrumentalist and eight singing actors tried out the Afro-bossa nova on their first American audience last night, wondering if the rock-obsessed generation had left any room for the jazz-tinged variant of the samba. They hardly expected to duplicate the kind of frenzy generated by the raucous rock and soul music that drew more than 400,00 youths to the Woodstock Festival last weekend. Modestly, they chose to appear at the 150-seat St. Clement's Episcopal Church at 423 West 46 th Street. But the capacity audience, including many long-haired and beaded youths, moved happily with the syncopated rhythms of the sambas, choros, marchas and other Afro-Brazilian tones that made up the songs and choruses of the Arena Theater of São Paulo's American debut". (The New York Times, tuesday, august, 19 1969).

Agosto, 20

Estréia de **O comportamento sexual segundo Ari Toledo**. Texto de Ari Toledo. Músicas de Chico de Assis, Boal, Hilton Accioli, Zé Ketí, Bocage, Theo. Direção de Augusto Boal.

1970

Março/abril

Arena conta Bolivar, de Augusto Boal. Direção de Augusto Boal. Elenco: Lima Duarte, Renato Consorte, Cecília Thumin, Isabel Ribeiro, Zezé Motta, Helio Ary, Bené Silva, Fernando Peixoto. Músicos: Theo Barros, Antonio Anunciação, José Alves.

(A PLAY WRITTEN IN PORTUGAL – diz o anúncio)

Arena conta Zumbi,

Apresentações de ambas as peças, nos Estados Unidos, México, Lima e Buenos Aires.

Em abril desse ano inaugura-se o Areninha, situado no 2º andar do TA, com a peça **Um Dois Três de Oliveira Quatro**, de Lafayette Galvão. Direção de Celso Nunes. Grupo Construção.

Junho, 7

Estréia de **O bravo soldado Schweik**, de Jeroslav Hasek. Adaptação de Antonio Pedro. Direção de Antonio Pedro. Cenários de Joel de Carvalho. Figurinos de Ana Letycia. Elenco: Helio Ary, Margot Baird, Luiz Serra, Claudio Mamberti, Ferreira Leite, Abrahão Farc, Roberto Rocco.

Setembro, 7

Durante 4 meses pesquisamos 9 maneiras diferentes de transformar uma notícia de jornal em cena teatral. Fizemos 5 edições. Agora apresentamos uma seleção de Teatro Jornal". (Noticiário do **Jornal da Tarde**, 7/9/1970).

Setembro, 22

Estréia para o público de **Teatro Jornal-Primeira Edição**. A equipe é formada por Edson Roberto Santana, Helio Muniz, Denise Falotico, Celso Frateschi, Elísio Brandão. Cenografia: Marcos Weinstock. Sonoplastia: Mario Massetti. Direção de Augusto Boal.

("um dos principais objetivos é mostrar que qualquer pessoa, mesmo que não seja artista, pode fazer do teatro um meio de comunicação" — noticiário enviado aos jornais).

("O teatro-jornal é a realidade do jornalismo porque apresenta a notícia diretamente ao espectador sem o condicionamento da diagramação. Algumas de suas técnicas, como a do "improviso" são a realidade mesma: aqui não se trata de representar uma cena, mas de vivê-la cada vez. E cada vez é única em si mesma — como é único cada segundo, cada fato, cada emoção. Neste caso, jornal é ficção, teatro-jornal é realidade. Em outras técnicas, porém, teatro-jornal é teatro, ficção: nas técnicas da ação paralela, ritmo, etc" — Augusto Boal, **Categorias do teatro popular** — TA., 1971).

Outubro, 9

Estréia de **A resistível ascensão de Arturo Ui**. Tradução de Luiz de Lima e Hélio Bloch. Direção de Augusto Boal. Elenco: Gianfrancesco Guarnieri, Antonio Pedro, Bibi Vogel, Luiz Carlos Arutim, Antonio Fagundes, Walter Marins, Dante Ruy, Haylton Faria, Luiz B. Neto, José Carlos Alcântara, Paulo Ferreira. Cenografia de Marcos Weinstock. Trilha sonora de Mário Masetti.

("... no Brasil observa-se hoje, de um lado, a expansão de um teatro irracio-

nalista, que se funda em rituais e liturgias, e se dispõe a referendar todas as formas de ditadura; e de outro um teatro que se baseia na razão e procura falar à inteligência do espectador, despertado por um raciocínio lúcido(. . .) **A resistível ascensão de Arturo Ui** procura uma saída racional e, a esse título, tem o nosso apoio, embora possa não satisfazer em aspectos secundários (. . .) Uma certa insatisfação do espetáculo vem do próprio Sistema Coringa, elaborado por Augusto Boal. Toda fórmula utilizada mais de uma vez, tende a transformar-se em forma (. . .) O Sistema Coringa, que se desenvolveu no **Arena conta Tiradentes**, não exprime agora aquela criatividade que seria a desejar (. . .) Sob o prisma propriamente artístico, **Arturo Ui** não acrescenta nada à trajetória do Arena, mas encerra uma verdade que é bom ouvir nos dias de hoje" – Sábato Magaldi, *Jornal da Tarde* em 28/10/1970).

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



Capa de programa: *no centro, Gianfrancesco Guarnieri*

Abril, 13

Venha ver o que vai representar o Brasil no Festival Mundial de Teatro; último dia para "afinar a viola". Arena Conta Zumbi hoje às 21 hs.

Apresentações de **Arena conta Zumbi e Teatro Jornal-Primeira Edição**, em Nancy, Marseille, Toulouse.

Agosto, 17

Apresentação de **Doce América, Latino América**, primeira criação coletiva do Núcleo Arena. Coordenação de Antonio Pedro. Elenco: Ana Maria Jover, Celso Frateschi, Denise Falotico, Dulce Muniz, Edson Santana, Helio Muniz, Jacques Jover, Luiz Carlos Arutim, Margot Baird. Cenários e figurinos de Marcos Weinstock.

Agosto, 20

O Arena pede o apoio dos artistas plásticos do Rio e São Paulo para evitar seu fechamento (. . .) Dívidas contraídas por causa da viagem realizada neste ano à Europa, dificultam sua situação (. . .) Foi redigido um abaixo assinado a Laudo Natel, governador de São Paulo, a fim de que conceda uma verba especial ao conjunto, evitando-se a cessação das atividades do grupo.

Cronologia, seleção de críticas e notas: Maria Thereza Vargas.

2

**HISTÓRIA
DAS IDÉIAS**

Mariângela Alves de Lima

A história do teatro se configura através de um intrincado jogo de relações entre o fato teatral propriamente dito e um movimento geral das idéias que nem sempre é imediatamente evidente para os homens que fazem teatro. Na arte, esse movimento é ainda mais indistinto porque a criação supõe uma ausência momentânea ou parcial do cálculo sistemático de todas as variáveis.

Isso a que damos o confortável apelido de "coincidências" revela-se, numa análise posterior, a emergência de um movimento que se delinea longamente no interior da vida teatral.

Não é por acaso, portanto, que a primeira experiência de teatro de arena no Brasil aconteceu em 1951, numa sala do mesmo edifício do Teatro Brasileiro de Comédia.

Três anos depois da fundação do TBC, um grupo de alunos da Escola de Arte Dramática de São Paulo lança uma nova proposta de espaço cênico. Ao mesmo tempo que opera sobre o "estar no teatro", abre um campo de atuação para uma outra ideologia do espetáculo.

Hoje, com a perspectiva de mais de vinte anos de distância é possível registrar as relações entre essa primeira experiência escolar, ainda tímida, e uma efervescência criativa no panorama global do teatro paulista.

Intimamente ligada à origem do Teatro de Arena de São Paulo está a existência de uma escola de arte dramática na cidade. Dentro dessa escola José Renato Pécola entrou em contato com uma estética que contrariava os processos habituais de produção do teatro brasileiro, apoiado basicamente sobre o trabalho do ator no espaço do palco italiano. Essa nova estética transfere o espaço da representação para o centro da casa de espetáculos. Avança em direção ao público e coloca a cena no mesmo nível de altura do espectador, no mesmo foco de um olhar "normal".

Difícilmente se pode afirmar que o aluno que dirigiu **Demorado adeus**, como exercício de aprendizagem, tenha captado imediatamente as possibilidades e as implicações a longo prazo dessa utilização de espaço. Em primeiro lugar, o palco em arena constituiu um exercício de flexibilidade para alunos de um curso de teatro. Pela seleção do texto é possível avaliar esse caráter nitidamente experimental.

A primeira idéia foi quebrar a caixa geométrica e treinar os atores em novas relações espaciais. Entretanto, a peça de Tennessee Williams conserva os liames com o realismo psicológico. Representa experiências vitais que apenas podem ser contempladas pelos espectadores. A inserção desse tipo de dramaturgia num palco em arena propõe um duplo desafio: as personagens devem existir como "reais" e a comunicação emocional do texto acontece quando os atores obtêm essa concreção. Mas é preciso conseguir isso sem o recurso mágico de um cenário operado invisivelmente. Ao nível da encenação a responsabilidade recai em maior grau sobre o desempenho do ator do que sobre os aparatos cênicos.

Dessa primeira encenação consolida-se a idéia do palco em arena como um recurso interessante pela sua própria originalidade. Fundamentalmente a proposta é um desafio do ponto de vista técnico.

Em 1953, saindo da EAD, José Renato se propõe a organizar uma companhia permanente de teatro de arena.

Reunindo um grupo de jovens atores ainda desligados do mercado de trabalho, José Renato começou a discussão para formar as bases de uma nova companhia.

É preciso considerar que a essa altura o TBC já introduzira, no movimento das idéias, uma série de inovações no processo de produção do teatro. Muitas dessas idéias circulam no interior do grupo que planeja a companhia de teatro de arena.

Embora o plano original fosse da autoria de José Renato, a nova companhia é projetada com uma divisão de trabalho em partes iguais. Todos são responsáveis pela organização e pelo levantamento dos recursos econômicos necessários. Nos moldes do TBC, o grupo se propõe a formar uma companhia de elenco estável, com um repertório e uma unidade de realização artística.

A modernidade da proposta parece implícita na organização da companhia: o teatro em arena deve introduzir um repertório atualizado, em dia com todas as experiências inovadoras da dramaturgia mundial. Significativamente, as primeiras produções delineiam uma afinidade com peças contemporâneas de estilo marcadamente intimista, que exigem uma execução cuidadosa dos detalhes das personagens. Ao mesmo tempo são textos que contêm inovações de linguagem na utilização dos símbolos e na exploração dos conflitos psicológicos.

No repertório inicial da companhia é incluída a primeira peça encenada por José Renato na EAD, o **Demorado adeus**. Duas outras peças são selecionadas: **Visita de pêsames** e **Esta noite é nossa**.

Ainda nos primeiros encontros o grupo começa a refletir com maior precisão sobre as possibilidades criadas pela utilização de um novo espaço. Quase toda a informação divulgada pela imprensa da época se concentra sobre essa novidade.

Para um grupo que se auto-financia, fica evidente a economia da arena. É um espaço cênico que pode ser "construído" em qualquer lugar, dispensando a mobilização perpendicular de cenários ilusionistas. O espetáculo pode ser criado pela luz e pelos atores.

Além de um desafio para a invenção, o palco em arena oferece a possibilidade de um deslocamento maior da encenação. Uma vez pronto, o espetáculo pode ser carregado para qualquer lugar. O trabalho fica pronto quando se define a interpretação e a movimentação dos atores.

Em tese, essa economia de recursos torna o teatro acessível para um público até então ausente dos edifícios centrais. De um lado, pode-se fazer o espetáculo caminhar até o público distante. Por outro lado, o custo da produção é consideravelmente mais barato, o que torna a oferta mais adequada para o espectador de orçamento menor.

Sob muitos aspectos a idéia era extremamente oportuna. Em 1953, o TBC (Teatro Brasileiro de Comédia) firmara uma posição como um teatro de vanguarda estética, com um significado especialmente adequado para um público afluente. Financiada de início por um empresário de origem italiana, o TBC conseguira funcionar dentro de bases econômicas mais ou menos estáveis. Criara um público fiel, que acompanhava regularmente as produções da companhia.

Esse público, hoje avaliado em 25.000 espectadores, era mais numeroso do que qualquer

registro anterior de afluência aos teatros paulistas. Em pouco tempo o TBC consolidara um hábito de freqüentar teatro. Não se tratava apenas de ir ver o trabalho de um ator famoso esporadicamente. O público procurava agora o espetáculo, familiarizado com a regularidade do nível das produções.

Históricamente, o momento era adequado para aproveitar esse fluxo de espectadores e ampliar as possibilidades de escolha do panorama teatral. Por outro lado o TBC, que se alimentava em parte dos quadros de EAD, não podia absorver a totalidade dos novos atores. Trabalhava com um elenco permanente, esforçando-se para obter uma constância de quadros de atuação e uma unidade de estilo. Havia uma fertilidade na produção de espetáculos, mas isso não correspondia necessariamente a um mercado de trabalho amplo para novos atores.

A estréia da "Companhia Teatro de Arena" acontece no dia 11 de abril de 1953, com a peça **Esta noite é nossa**. Sem um lugar fixo para representações, o grupo consegue o empréstimo de uma sala do Museu de Arte Moderna de São Paulo, ainda na rua 7 de Abril. Constroem no centro da sala um praticável elevando ligeiramente o plano do solo, com o objetivo de ampliar a visibilidade. Há alguns móveis em cena e uma iluminação adaptada para as condições da sala.

Provavelmente os espectadores que assistiram às representações no MASP não constituíram uma amostragem do público pretendido pela nova companhia. As reportagens identificam os espectadores como pessoas ligadas aos meios artísticos e à imprensa. Gente interessada na estranhíssima novidade da arena. As cadeiras reservadas para as "autoridades", entre elas o prefeito Jânio Quadros e o governador Lucas Nogueira Garcez ficaram vazias.

Como toda a experiência de vanguarda o Arena começava atingindo um número restrito de pessoas, um público particularmente interessado em arte

Economicamente os primeiros espetáculos no museu não acrescentaram nada ao precário capital da companhia. O elenco foi remunerado, as despesas foram pagas. "Sem lucro e sem prejuízo", no dizer de José Renato.

A partir do MASP, a companhia entrou em um novo ciclo de apresentações onde a viabilidade do deslocamento passou por um teste mais significativo. Em maio apresentara-se em uma fábrica (Fiação Textília), no Círculo Israelita e no Clube XV (em Santos). Um espetáculo apresentado no Colégio Estadual Presidente Roosevelt foi precedido por uma palestra do Crítico Décio de Almeida Prado sobre o teatro de Arena.

Clubes, uma fábrica e um colégio — o ecletismo dos locais serviu para comprovar a capacidade de locomoção desse tipo de trabalho. O espaço em arena possibilitava realmente a ampliação das faixas de público.

Entretanto, da fábrica ao clube, a companhia trafegava com a mesma facilidade física e com o mesmo espetáculo. Não havia no projeto de trabalho uma idealização de faixas prioritárias de público. Conseqüentemente, o espetáculo não procurava um diálogo específico com essas diferentes realidades econômicas e sociais.

Nessa etapa o Arena apresentava-se onde quer que aparecesse um contrato. Era preciso conseguir o maior número de apresentações, inclusive por uma questão de sobrevivência. Sobrevivência muito mais difícil para uma companhia que não se sediava em uma casa de

espetáculos, com apresentações diárias. Seria difícil, inclusive, manter vivo um espetáculo sem a presença mais ou menos constante de uma platéia.

Exatamente a quem se dirigia o espetáculo era um problema ainda nebuloso. Por enquanto o interesse primordial do grupo era fazer teatro, como ideal artístico e como profissão. Sem dúvida fazer um teatro moderno. Mas, que tipo de modernidade, e para quem?

Esses problemas só emergem e são solucionados na proporção em que o grupo vai gradualmente superando as dificuldades técnicas da sua proposta estética.

Em agosto, duas novas estréias no MASP evidenciam a necessidade de pesquisar um repertório que não seja simplesmente moderno, mas que se adapte às necessidades específicas da arena. Desta vez os comentários da imprensa especializada são levemente menos entusiásticos. Revelam que o Arena precisa recorrer a textos que aproveitem mais essa abertura da cena, marcadamente um desenvolvimento do contato próximo entre o ator e o público.

Um ano depois da estréia a companhia apresenta, novamente no MASP, a segunda fase do repertório: **Uma mulher e três palhaços**. O elenco é assessorado por dois profissionais que não pertencem à companhia, um maquiador e um figurinista.

A divulgação do espetáculo, feita pela própria companhia, deixa claro o objetivo de fazer um teatro agradável e de bom acabamento artístico. Fundamentalmente a platéia deve ser seduzida pela sugestão poética e pelo fascínio da personagem feminina. Nesse sentido o espetáculo é muito bem sucedido. Recebe elogios da crítica e um considerável acréscimo de espectadores.

Em parte o sucesso de **Uma mulher e três palhaços** resultou de um domínio que o diretor desenvolvera com a experiência: era maior a adequação entre o texto e o espaço cênico. Escolhendo um texto poético, sem raízes aparentes no cotidiano, era mais fácil executar a destruição da quarta parede. Não havia em cena personagens verossímeis, mais sim personagens que mostravam com clareza a sua natureza ficcional. Dessa forma a representação podia tornar-se mais visível, mais "teatral". É evidente que através dessa concepção o contato entre atores e espectadores, quase físico em determinadas salas, tornava-se mais natural, exatamente por incluir a realidade do teatro na interpretação.

Nas suas declarações da época José Renato explica que procurou conservar no teatro indícios da representação farsesca, lembranças dos espetáculos circenses. Observa que o circo não é apenas uma experiência cultural do espectador, como do próprio teatro. Aos poucos a teoria da Arena em São Paulo vai passando do estágio da experimentação intelectual para a procura de um embasamento em raízes culturais mais sólidas. E é a prática que propicia essa renovação da teoria. O que inicialmente se manifesta como aspiração estética, começa a pesquisar a sua razão de ser na história.

Durante esse ano a companhia trabalha não só nos espetáculos, como na campanha de aquisição de fundos para uma sede própria. Mesmo esse plano de acumulação de um capital inicial só pode evoluir na medida em que o grupo aumenta sua credibilidade entre os espectadores e na área da imprensa. Uma consulta aos jornais da época mostra que o apoio da imprensa foi realmente sistemático. Havia uma necessidade de renovação declarada, e o grupo já comprovava sua capacidade de satisfazer essa necessidade.

Ao nível administrativo a companhia arquiteta um projeto financeiro bastante engenhoso,



Uma mulher e três palhaços. *Em cena: José Renato, Eva Wilma e Sérgio Brito*

extraíndo o modelo das associações culturais. A Companhia Teatro de Arena transforma-se na Sociedade Teatro de Arena.

Há os sócios contribuintes, divididos em duas categorias: individuais e casais. Os individuais pagam 40 cruzeiros mensais (antigos), o que lhes garante o direito de dois ingressos por espetáculo. Os casais pagam sessenta cruzeiros mensais com direito a três ingressos por espetáculo. Está claro que o esquema se aplica a um teatro de repertório. Há também uma contribuição inicial, uma espécie de "jóia", de 350 e 500 cruzeiros. Todos os sócios têm direito a participar das atividades culturais do teatro, às segundas-feiras.

Internamente, a organização administrativa permanece fiel ao modo de agrupamento das primeiras reuniões. Na produção financeira do espetáculo os atores participam em igualdade de condições mas com quantias proporcionais. A remuneração será feita por quotas, sem salário fixo.

Em relação à proposta inicial do grupo, a fixação em uma casa de espetáculos é a primeira contradição do Arena, ou pelo menos a primeira contradição essencial. Um teatro cujo objetivo é a mobilidade para chegar até um novo público, decide estabelecer-se no centro da cidade. Não apenas com uma sede, um ponto de referência para ensaio e estoque de material, mas com uma casa de espetáculos que deve abrigar a maior parte das atividades da companhia.

Nesse momento o arena passa funcionar, em termos de produção, de uma forma semelhante a de outras companhias tradicionalmente estabelecidas. É preciso que o público venha até o centro da cidade. O teatro pretende atrair um público novo pela sua proposta estética, mas abandona o projeto de deslocar-se sistematicamente para novas áreas de atuação. A nova situação aparece definida numa reportagem do jornal **O Estado de São Paulo**: "Serão quatro as companhias estáveis, com a inauguração do Teatro Bela Vista: TBC, Teatro Maria Della Costa, Arena e Bela Vista". Nessa estabilidade está incluído o sentido da fixação em um determinado local.

Da mesma forma que essas companhias estáveis, o Arena, procurando os seus 400 sócios, tenta amarrar em torno de si uma quantidade fixa de espectadores comprometidos com todas as produções do grupo. Em síntese, esse tipo de atuação aproxima a nova companhia dos métodos de atuação do TBC no que diz respeito ao recrutamento de público. Quando se estabelece, quando se instala em sua casa própria, o Arena começa a interessar-se mais pela consolidação de uma experiência e menos pelas aventuras experimentais.

Em 1955 um teatro estável representava, dentro da história do nosso teatro, uma avanço considerável. Permitia a consolidação de uma ideologia do espetáculo e uma uniformidade de treinamento artístico. Em contraponto com o antigo sistema de companhias ambulantes em que o maior interesse era a presença de um ator de renome, o teatro estável significava realmente um compromisso muito mais profundo assumido pela arte.

Entretanto a proposta do Arena, antes de 1954, de consolidar uma posição artística e seguir até o local de origem de um público inédito, era um passo adiante do teatro estável. Idealmente essa proposta mantinha as conquistas do teatro estável no que diz respeito à ideologia do espetáculo e à qualidade artística das produções. Na prática, ampliava o alcance dessa proposta introduzindo não apenas a necessidade de conseguir um público, mas a necessidade de um novo público.

Talvez o ponto frágil da proposta inicial do Arena, que o impeliu a estabilizar-se, tenha sido a ausência de questionamento sobre as características desse novo público. Era uma alternativa desejável, mas nebulosa na sua definição. E o Arena, depois de ter conseguido reunir forças para existir como um teatro artisticamente respeitável, assimila comportamentos de outras companhias que se fundaram sobre bases muito diferentes.

Depois da casa própria, o Arena atravessa uma fase de criação em que difere do movimento teatral existente mais pela sua técnica do que pelo processo de produção global do espetáculo.

É significativo que, no início de 1955, a companhia tenha recebido o prêmio "Governador do Estado" pela sua produção de **Uma mulher e tres palhaços**. O prêmio chega ao mesmo tempo em que o grupo se enraíza em uma casa de espetáculos.

Formalmente, o grupo continua a catalizar todas as esperanças de renovação teatral da crítica. Economicamente, o modo de produção do espetáculo sofre alterações visando o aumento da rentabilidade. Uma casa de espetáculos inclui custos de manutenção que a companhia dispensava no seu período itinerante.

Entretanto, ao nível do comportamento, o teatro de Arena continua sendo identificado como uma revolução nos nossos hábitos teatrais. É interessante registrar aqui as observações de um jornalista a respeito das peculiaridades da nova casa de espetáculos: "O fre-

qüentador poderá comparecer, caso o queira, é lógico, somente com uma camisa, um blusão, ou coisa que o valha." Pelo menos na nova casa de espetáculos da Teodoro Baima há a vantagem suprema de dispensar a gravata. Indubitavelmente, o espetáculo é mais importante do que o ato social de freqüentar teatros.

Como empreendimento financeiro a Sociedade é afetada pelo mesmo ciclo que configura a maior parte das produções teatrais: um sucesso equilibra um fracasso e as contas acabam ficando taco a taco.

Quando isso acontece a solução levantada também parece a única possível: procurar o apoio do Estado. Um ano antes de estabelecer-se numa casa própria o Arena procurava indiretamente o apoio dos órgãos oficiais de cultura. Nos jornais chamava-se a atenção da Secretaria de Cultura do Município para a importância do novo empreendimento. Importância que deveria ser reconhecida e manifesta através de subsídios.

Inaugurada a nova casa, o Arena dispõe de um teatrinho de 163 lugares e um equipamento de cena resumido basicamente aos refletores. Diferentemente das outras casas de espetáculo da época, a companhia reduziu ao mínimo a preocupação de dar conforto físico e impressionar visualmente o espectador. Há uma economia na decoração e no alojamento. Para o público, a grande atração seria a própria arena. De qualquer forma não havia condições para transformar o teatro num grande ponto de reuniões sociais.

A partir desse momento a crítica passa a abordar os trabalhos do Arena com a mesma precisão dos outros espetáculos em cartaz. Isso não quer dizer que as críticas anteriores fossem particularmente concessivas com as produções da companhia. Mas é um fato que todos os comentários eram precedidos de uma peroração estimulante, de quem deseja acima de tudo a continuidade.

Gradualmente vai desaparecendo um certo deslumbramento, assim como a preocupação de preservar alguma coisa frágil. O cuidado paternalista cede lugar, na imprensa, a uma avaliação mais objetiva do fato artístico. Ainda assim, uma das preocupações preponderantes é o estudo da adequação do espetáculo ao espaço. O que é fácil de compreender, considerando-se que a arena uma novidade não só para o grupo de trabalho como para os próprios espectadores, especializados ou não.

Do repertório apresentado na casa de espetáculos própria, apenas uma peça é novidade: **A rosa dos ventos**. As outras duas são **Esta noite é nossa** e **Uma mulher e três palhaços**. Reforçando a posição de consolidar, a Sociedade Cultural Teatro de Arena inicia suas atividades com dois espetáculos comprovadamente bem sucedidos.

Esse trabalho em torno da afirmação de uma importância cultural produz frutos. Como, por exemplo, um convite do Palácio do Governo. No dia primeiro de abril o elenco embarca para o Rio em um avião especial da FAB. Representam para o Presidente João Café Filho, no Palácio do Catete.

Da viagem retornam com uma promessa de ajuda. Dificilmente concretizável se considerarmos as condições em que governou o Presidente João Café Filho. De qualquer forma, o convite atesta a importância que o grupo assumira como reputação cultural. Continuava economicamente instável, a ponto de tentar aproveitar essa eventualidade para conseguir um apoio financeiro.

Ainda em 1955, a companhia desenvolve embrionariamente o seu projeto de relacionar o trabalho teatral com outras atividades culturais. Isso já havia sido incluído na programação do teatro, com o saguão reservado para exposições de artes plásticas. Havia também o plano, que começou a ser executado, do Teatro das Segundas Feiras.

Posteriormente, essa ampliação de atividades seria o traço distintivo da atuação da companhia. A abertura da sala de espetáculos para os acontecimentos culturais da cidade coloca o Arena numa posição original em relação a outros grupos de trabalho. Outras companhias haviam tentado um programa semelhante, mas quase sempre em relação ao teatro. Era original também o fato do Arena estender o seu convite a pessoas que não estavam direta ou indiretamente vinculadas ao seu trabalho.

Em vez de funcionar apenas na área da representação teatral, a companhia inicia contatos com a música e com outros grupos de teatro, principalmente amadores.

Enquanto a atividade cultural se desenvolve de acordo com as previsões, na organização administrativa a companhia sofre constantes modificações. O sistema de quotas para remuneração do elenco torna-se inadequado em face das constantes desistências e contratações. Alguns atores não se adaptaram à instabilidade econômica de uma companhia iniciante e partiram atrás de outras propostas de trabalho. Outros desistiram exatamente pelas exigências da profissionalização que obrigava a um compromisso mais integral com o trabalho.

Ao nível dos objetivos artísticos a companhia consegue cumprir grande parte dos compromissos que assumira inicialmente. Mantém a qualidade e encena obras de autores contemporâneos praticamente inexplorados no país. Na produção, entretanto, a unidade de objetivos vai se esfumando na medida em que a equipe se transforma. Utiliza-se cada vez mais uma divisão hierarquizada do trabalho, modo de produção habitual do nosso teatro.

José Renato continua na liderança artística da companhia, e dirige a maior parte dos espetáculos. No segundo semestre de 1955 a companhia encena duas peças de Luigi Pirandello, uma dirigida por José Renato e outra por Carla Civelli. Nesse período José Renato declara, em uma entrevista: "Na fase atual alguns atores estão sob contrato."

Em dois anos a companhia atravessou reformulações administrativas e de pessoal praticamente depois de cada espetáculo. Havia uma célula básica de sustentação que garantia a continuidade ideológica do projeto. Mas, ainda assim, o desejo de conservar um grupo unido e um elenco permanente para todas as produções tornou-se inviável.

Essa renovação forçada, provocada mais pelas contingências econômicas do que por crises artísticas, aproximou o grupo-base da companhia de um outro grupo amador, o Teatro Paulista de Estudantes, que freqüentava o Teatro das Segundas Feiras. Embora a companhia se originasse de uma escola de teatro, com objetivos claramente profissionais, o mecanismo da vida teatral impelia-a para novas formas de associação que, a longo prazo, se revelaram extremamente férteis.

O primeiro espetáculo de 1956, comemorando um ano de casa própria, indica uma alteração sensível na ideologia dos espetáculos da companhia. Na encenação de **Escola de maridos**, o Arena inclui no elenco alguns membros do grupo amador, menos experientes tecnicamente, mas com muitas idéias. Ao mesmo tempo, para o papel do protagonista, é contratado um ator há longo tempo vinculado ao TBC, Waldemar Wey.

Nesse momento o diretor José Renato converge, para a sua teoria de teatro experimental, duas tendências: o amadorismo preocupado com a função social do teatro e a participação de atores cuja técnica desenvolveu-se ao máximo no palco italiano. É o ator recrutado no TBC que coloca um problema técnico que ainda não havia sido resolvido completamente a fusão das teorias de interpretação geradas no interior do palco italiano com a prática no espaço da arena. Até que ponto seria possível utilizar com eficácia os métodos da caixa em um palco circular?

Waldemar Wey teoriza sobre sua experiência pessoal de adaptação: "Em arena, os pontos de referência para o ator são infinitos. Precisamos representar também com os ombros, com as costas, com as pontas dos cabelos. Não há pausas para a interpretação, que assim se torna permanente e ininterrompível como a própria vida."

Tentando conciliar essas duas experiências diferentes dentro de um mesmo elenco, o diretor encontra novas soluções que se aplicam não apenas à parte técnica, mas que tocam em um ponto mais profundo, ou seja, a própria função do teatro. Não é circunstancial o fato de **Escola de maridos** ser o espetáculo mais fartamente teorizado desde as primeiras produções da companhia.

Pela primeira vez José Renato coloca publicamente, em uma entrevista, a intenção de fazer um teatro popular. Reconhece assim uma das possibilidades implícitas na utilização da arena, mas que havia sido ofuscada pelo fascínio da experimentação.

Até então a companhia procurava superar o espaço que havia escolhido, trabalhando para conseguir, com recursos menos apropriados para isso, o mesmo efeito encantatório do palco italiano. Nesse processo havia aprendido que os mesmos efeitos têm que ser obtidos através de recursos necessariamente diferentes, como, por exemplo, a ênfase da teatralidade, a necessidade do símbolo sobrepondo-se à verossimilhança. Mas a maneira de compreender a função do teatro não se transformara com o uso da arena. Daí a procura de conseguir os mesmos objetivos de um teatro já existente, mas através de caminhos diferentes.

Uma das qualidades mais democráticas da arena, a possibilidade de deslocamento, havia sido compreendida desde o início da nova companhia. Ainda assim, essa vantagem do espaço deixou de ser explorada em todas as suas dimensões na medida em que o grupo fixou-se geograficamente.

Em **Escola de maridos**, uma vez revelada a proposta de um teatro popular, a composição dos signos teatrais passou por uma reestrutura mais completa do que em todos os espetáculos anteriores.

Primeiramente a encenação foi concebida como um "jogo". O conteúdo lúdico imediatamente acessível do texto de Molière foi valorizado para facilitar a comunicação além do nível das idéias. Nas palavras de José Renato: "Quando não estão participando imediatamente da ação, os atores permanecem em cena, tal como uma criança à espera de sua vez de saltar a amarelinha."

Se considerarmos as abordagens convencionais das obras clássicas, a idéia do jogo, em si, já constitui um esforço de ampliar o nível de significação do texto e permitir um contato desacralizado do espectador com a peça.

É essa abertura consciente da linguagem do espetáculo que indica a utilização democrática do espaço da arena.

Uma observação de Décio de Almeida Prado oferece uma visão aproximada da relação entre o palco e a platéia nesse trabalho: "Os figurantes funcionam como um elo de ligação entre as cenas. Sentam-se ao lado dos espectadores quando não estão em cena, comentam a cena reagindo através de expressões faciais ou aplausos."

Pela primeira vez o Arena procurava uma aproximação física intencional, contida na representação, entre o ator e o espectador. Durante alguns momentos o ator "deixava de representar" ou, pelo menos, assumia um outro papel, o papel do espectador. Havia nessa concepção uma proposta de violar alguns limites da convenção teatral e permitir que o público, na mesma posição dos atores fora de cena, participasse em igualdade de condições de um momento da criação. O espetáculo mostrava para o público a função que ele representa no teatro quando reage. Ao mesmo tempo, a comunicação direta procurava criar uma cumplicidade e eliminar na medida do possível a idéia do milagre, do encantamento mágico do teatro. O ator que se identifica com a platéia por alguns momentos era um indício de que aquilo que acontecia no palco era resultado do esforço humano, realizado por pessoas em tudo semelhantes aos espectadores. Por outro lado, essa inovação atenuava um movimento inverso do teatro, que é forçar o público a se identificar com as personagens, ou induzi-lo a isso.

Pouco tempo depois da estréia desse espetáculo a companhia formaliza um acordo que já estava em vigência na prática. Funde-se oficialmente ao "Teatro Paulista de Estudantes" através de um convênio. Esse acordo oficial é o primeiro resultado interno dos contratos que o Arena estabeleceu com outras manifestações culturais da cidade.

A fusão, entretanto, refletia uma associação mais profunda, um encaminhamento comum dos dois grupos que se criara a partir de um sistema de trocas. Primeiramente o intercâmbio fora circunstancial, seguindo apenas o plano global dos contatos da companhia. Havia uma sala de espetáculos e o Arena estava disposto a dinamizar as suas segundas-feiras. Pouco a pouco as propostas começam a convergir no plano das idéias, ao mesmo tempo que os atores do TPE participam efetivamente do elenco do Arena.

Graças a esse convênio foi possível reviver a idéia de um teatro móvel. Desde a aquisição da casa própria a mobilidade da companhia diminuía pela impossibilidade de deslocar-se e consolidar posições ao mesmo tempo. Em relação ao Arena, o TEP deveria funcionar como um elenco volante, paralelo ao grupo estável. Ambos os elencos continuariam funcionando dentro do sistema de repertório. Um outro grupo encena peças infantis, com a eventual participação dos dois elencos.

Discute-se novamente a questão do público. Por enquanto o objetivo é ir além de um público habitual, que frequenta as casas de espetáculo do centro. Ainda nesse momento o Arena não chega a definir qual o público que deseja atingir fora das áreas centrais. Apesar dessa indefinição há uma série de questões circulando, inclusive o problema do teatro popular que emergira pela primeira vez com **Escola de maridos**. Não se tratava apenas de fazer teatro para o maior número possível de espectadores, mas também de se fazer um teatro popular. Ou seja, um teatro para determinado tipo de espectadores, dentro da concepção então vigente de teatro popular.

O Arena assumira já em 1956 uma posição de centro cultural, ampliando cada vez mais o seu campo de atuação, atraindo para a sua casa pequenas células de criação na área da música, da pintura e da literatura, além do teatro. Mas a definição de que tipo de cultura estaria

centralizada pelo grupo só vai tomar um rumo mais nítido a partir da incorporação de Augusto Boal.

Contratado como diretor, Boal estréia com **Ratos e homens**, em setembro de 1956. Com 26 anos, era recém-chegado de um curso de teatro na Columbia University. Acompanhara os cursos de John Gassner, Milton Smith e Ernest Brenner. As duas encenações experimentais nos Estados Unidos, como autor, foram **House across the street** e **The horse and the saint**.

Também não parece ocasional que o futuro criador de uma proposta bastante oportuna de uma arte brasileira contemporânea tenha começado seu trabalho numa universidade norte-americana. Era preciso colher informações onde existiam. Um diretor que acabara de chegar dos Estados Unidos era, de qualquer forma, uma contribuição estimulante para um teatro que procurava sempre libertar-se da herança européia.

Através dos comentários elogiosos que acolheram a encenação de **Ratos e homens** pode-se deduzir que a aprendizagem norte-americana de Augusto Boal conseguiu uma comunicação excelente com o público brasileiro. Os elogios mais enfáticos foram feitos ao tratamento da psicologia da personagem e, naturalmente, à alta dose de realismo atingido pelo trabalho do novo diretor com os recursos da arena.

É importante observar que, para o teatro brasileiro da época, a conquista de um rigor naturalista na interpretação é ainda uma virtude de raro acesso. Funciona portanto para se avaliar a excelência de uma representação. Para um teatro que durante muitos anos acompanhou o rumo intuitivo da improvisação personalíssima de comediantes talentosos, ou repetiu incontáveis vezes estereótipos do drama romântico, o realismo centrado em uma rigorosa coerência psicológica é uma força de atração relativamente nova para o espectador.

É bem verdade que o TBC já "limpara" a cena do exagero e da indisciplina. Mas o grande fascínio que a encenação de Boal exerce sobre a crítica da época pode resumir-se na palavra "psicologia". É isso que Boal introduz na construção artística da personagem. E é essa a preocupação simultânea dos grandes encenadores norte-americanos, fascinados por Tennessee Williams e pela adaptação das teorias de Stanislavski.

Na "Companhia Teatro de Arena" essas teorias encaixam-se com naturalidade. Realmente, é nesse grupo que pode desenvolver-se um tipo de trabalho que se apoia basicamente nos recursos do ator. Mesmo porque o Arena só dispõe, no momento, de recursos humanos. E o bom desempenho artístico de um trabalho do grupo dependia apenas da dose de dedicação e inventividade da equipe. No caso de **Ratos e homens** havia uma disponibilidade absoluta para entregar-se a um novo método de interpretação. A encenação provocou comentários do seguinte tipo: "Em **Ratos e homens** os atores forneciam toda a base de credibilidade para a história e o ambiente".

Foi um grande sucesso de afluência de público, dentro dos modestos limites dos 163 lugares do Arena. Mas foi basicamente um sucesso de crítica, funcionando para reativar a divulgação em torno das atividades do grupo.

É nesse ano também que o centro cultural começa a modificar sua forma de atuação. Em vez de convidar gentilmente novos grupos de produção cultural, o Arena começa a oferecer concretamente as experiências que havia adquirido. Sai de uma atuação relativamente passiva para assumir um papel de ponta de lança nos movimentos de associação. A maior com-

plexidade dessas atividades exige uma reestruturação do centro, assim como uma divisão de trabalho. O arena divulga essas resoluções administrativas:

Direção Geral José Renato Pécula
Departamento cultural Augusto Boal
Departamento de Teatro Infantil Fausto Fuzzer
Departamento de Publicidade Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Vianna Filho e
Riva Nimitz.

Mesmo antes dessa organização, as atividades culturais desenvolviam-se paralelas à produção de um espetáculo. Ao mesmo tempo em que Boal ensaiava **Ratos e homens**, José Renato e Beatriz de Toledo Segall orientavam um curso de treinamento inicialmente planejado para ter a duração de dois anos no TPE. O curso deveria funcionar com um estágio para os participantes que quisessem futuramente integrar a equipe do Arena.

Com a nova estrutura administrativa, o centro cultural começa a funcionar em dois planos: na formação de um público e na captação de novos contingentes para o trabalho teatral. Ainda assim o primeiro curso teórico oferece um temário bastante específico, para quem quer fazer teatro sob a forma de conferências:

- 1) Introdução. Teorias de dramaturgia.
- 2) Estrutura teatral e dinâmica dramática. (I)
- 3) Estrutura teatral e dinâmica dramática. (II)
- 4) Caracterização psicológica e diálogo.
- 5) Análise de peças.

As exposições ficam por conta de Augusto Boal, mas o planejamento do curso supõe o debate entre os participantes. É previsível que a natureza dos temas tenha atraído mais os grupos diretamente interessados em fazer teatro do que o público em geral. Ainda assim o curso funcionou para agregar novos membros às atividades do Arena. Muitos frequentadores circularam no grupo apenas para trocar idéias. Outros, mais decididamente interessados no fazer teatro, forçando a continuidade desse tipo de atividade didática.

De uma certa forma é a dinamização do centro cultural que marca a transformação do Arena numa nova espécie de agente modificador das coordenadas teatrais. É essa ampliação de atribuições e interesses que reabre a discussão sobre a função definida de um grupo de teatro nas condições globais de produção da arte, condições que envolvem portanto, a compreensão do todo social.

Nessa época o Arena se decide por uma interferência ativa na vida teatral, e não apenas pela consolidação e pelo reconhecimento do seu próprio trabalho. A partir de 1957, os problemas que o Arena coloca para si mesmo transcendem o campo da boa execução de um repertório moderno.

Além da preocupação com o desenvolvimento do ator nacional, com uma representação de vanguarda mais consciente e mais despojada, o grupo começa a voltar os olhos para a dramaturgia nacional disponível.

Não se trata agora de saber se essa dramaturgia é ou não adequada a um determinado estilo de representação. Nesse momento é preciso saber se a dramaturgia existente é ou não adequada para expressar a história do Brasil em meados da década de 50.



Eles não usam black-tie. *Em cena: Oduvaldo Vianna Filho e Francisco de Assis*

Eles não usam black-tie. *Em cena: Miriam Mehler e Lélia Abramo*



Na pesquisa de uma dramaturgia nacional o grupo hesita com freqüência. Às vezes acaba se decidindo por soluções que não parecem ideais, mas que são as únicas disponíveis no momento. Começa a surgir também, nas discussões, uma idéia ainda meio disforme: se não existe uma dramaturgia adequada, é preciso inventá-la.

A partir dessa constatação, e da crítica de suas próprias encenações, o grupo faz o seu primeiro apelo ao autor nacional sob a forma de um concurso de adaptação teatral de contos brasileiros. O melhor seria encenado pelo elenco de teatro. Quatro contos são escolhidos: **A Missa do Galo** (Machado de Assis), **O plebiscito** (Arthur de Azevedo), **O homem que sabia japonês** (Lima Barreto) e **A caolha** (Júlia Lopes de Almeida).

Na verdade, o estratagema de recorrer à literatura para alimentar o teatro é um velho recurso a que o grupo recorre, endossando mais uma vez a perspectiva bastante divulgada de que o melhor da criação artística brasileira se encontra na literatura romanesca, e não na literatura dramática. Num primeiro momento o grupo resolve tirar o melhor partido do que já está feito. Se não existe uma produção dramática com um sentido do presente, talvez seja possível encontrá-la escondida no trabalho dos nossos romancistas, cujo volume de produção abarca um território maior de probabilidades. Mas, mesmo na seleção dos contos, é visível a intensão de aproveitar-se do prestígio de obras conhecidas para repetir no teatro a mesma popularidade que esses trabalhos conseguiram entre os leitores. Os quatro contos são decididamente antológicos.

A proposta da adaptação dos contos pode ter sido estimulante para possíveis dramaturgos. É evidente que não poderia significar um caminho muito original para o próprio teatro.

Em seguida a **Ratos e homens**, a seleção de textos revela a perplexidade em que o Arena se encontra. Cinco produções consecutivas em 1957, sendo duas de autores brasileiros, refletem a dificuldade em encontrar uma linha mais definida de atuação. Apenas um dos espetáculos, **Marigo magro e mulher chata** sugere os rumos que o grupo pode tomar. É uma peça escrita por um dos membros do grupo, e uma tentativa de superar as deficiências da dramaturgia disponível através de uma escritura própria. Ainda assim, essa tentativa não desperta entusiasmos. Segundo seu autor, Augusto Boal, o objetivo do texto é: "observar os costumes e divertir."

Os "Seminários de Dramaturgia", inaugurados em 1958, são uma resposta do Arena para sua própria perplexidade. Nesse momento os membros do grupo assumem positivamente a necessidade da mudança de uma dramaturgia nacional, não apenas no terreno da crítica. Resolvem que compete ao Arena na sua totalidade, atores, diretores, cenógrafos, a responsabilidade pela criação de uma infra-estrutura para aquilo que desejam realizar em cena.

Mas é o processo de questionamento instaurado antes do seminário, no tempo da procura, que produz uma resposta para as indagações do grupo.

Eles não usam black-ties, de Gianfrancesco Guarnieri, é um texto criado dentro das discussões do Arena. Até um certo ponto o texto responde a essas discussões. Pelo menos é a crise intelectual do Arena que faz ver a sua necessidade. Entretanto, a peça é uma contribuição pessoal em termos de temática e linguagem. Vai bem mais longe do que os argumentos levantados até o momento pelo grupo. E, num certo sentido, determina o rumo dos acontecimentos posteriores no Arena.

Ao mesmo tempo que investiga, como quem trafega num terreno desconhecido, as condi-

ções de vida e a linguagem do proletariado, **Eles não usam black-ties** revela para o espectador as contradições presentes no cotidiano de uma classe social.

Sobre o público a peça provoca um impacto porque se refere ao tempo e ao espaço do país de uma forma insofismável. E provoca um impacto sobre a produção teatral porque comprova a viabilidade artística de um compromisso entre a obra teatral e a história. Mostra que a procura de uma linha de atuação pode produzir resultados artísticos mesmo que o autor ainda não saiba todas as respostas. É da investigação e de um compromisso explícito com o presente que pode sair o grande texto que o teatro brasileiro procura e precisa para transformar-se numa vanguarda mais atuante do que a vanguarda artística que apenas introduz o novo.

No palco, os operários favelados de Guarnieri reproduzem aproximadamente as condições de vida das classes trabalhadoras. Condições de vida e de trabalho que estão longe de satisfazer os padrões mais moderados de dignidade humana.

Se o público que frequenta o Arena não ignora os fatos, ainda assim está abalado pelo fato de encontrar em cena o trabalhador brasileiro.

A situação desses personagens, entretanto, não é dramatizada para provocar complacência. Pelo contrário, o conflito se estabelece na medida em que existe uma consciência de classe lutando para se impor. São personagens que fazem uso das faculdades intelectuais humanas, que atravessam um processo de conhecimento que provoca mais a admiração do que a piedade.

Na peça de Guarnieri, o centro dramático é claramente distinto dos dramas psicológicos, a mais recente peça de resistência do teatro da época. Há ainda dois personagens com dimensões extraordinárias, polarizando os conflitos num processo semelhante ao das peças de Sófocles. A idéia que é transmitida para o espectador não depende nem de vencedores nem de vencidos. E muito menos do equilíbrio final. O espetáculo é finalizado sobre o presente de uma sociedade, sem solucionar problema para o público. Apenas obrigando-o a encarar uma imagem que pertence indiretamente ao seu próprio cotidiano, na medida em que é nitidamente uma imagem brasileira.

Nesse sentido **Els não usam black-tie** aponta um caminho que parece o mais lógico para as inquietações do grupo. A partir dessa encenação o Arena se compromete com a invenção de uma dramaturgia enraizada na história do país. É dessa história, "enquanto acontece", que o grupo vai extrair os textos que precisa para reanimar um trabalho que estava próximo a um ponto de estrangulamento.

Precariamente pode-se denominar o trabalho de Arena, a partir de **Black-tie**, como uma linha de nacionalismo crítico. Isso porque o nacionalismo, nesse caso, não tem conotação estreita de um ufanismo da coisa própria. Não se pode, portanto, desvincular o nacionalismo da crítica, na avaliação do trabalho do Arena.

Grande parte dos movimentos nacionalistas da arte brasileira emergiram de uma espécie de complexo de colonizado. A descoberta da raiz brasileira foi uma forma, até certo ponto útil historicamente, que permitia ao colonizado reconhecer-se em oposição ao colonizador. Como se as diferenças pudessem garantir ao colonizado as dimensões assustadoramente grandiosas do colonizador.

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

→ **Chapetuba Futebol Clube**, de Oduvaldo Vianna Filho, foi um segundo impacto, comprovando que o campo de possibilidades para a dramaturgia nacional era quase infinito. A história, localizada numa pequena cidade do interior, transformava em personagens teatrais os jogadores de futebol de um time de várzea, como os milhares de times de várzea do país. Quem pensaria em tratar desse assunto em uma peça de teatro? E, principalmente, em mostrar, através desse time, os modos de atuação do poder político, capitalizando em proveito próprio uma das paixões mais sinceras do nosso povo: o futebol.

→ Como dramaturgia, **Chapetuba** oferecia maiores problemas de encenação do que **Black-tie**. Tecnicamente imperfeita, a peça precisaria ainda de uma reestruturação antes de ser encenada. O pouco tempo que ficou em cartaz talvez se justifique por uma certa falta de clareza na resolução de situações. Entretanto, como construção de personagem e como problemática, **Chapetuba** incorporou-se ao repertório nacional como uma das suas melhores peças. O pequeno time de várzea, traído e espoliado exatamente porque é paupérrimo, é ainda hoje um tema de inegável atualidade.

→ A favela, o futebol, as empregadas domésticas, a briga de galo, as geadas, a malandragem, foram argumentos de peças do Arena no período em que se responsabilizou pela criação de uma dramaturgia nacional. Esses temas foram tratados com a maior veracidade possível, ainda que fosse preciso contornar problemas de execução formal.

→ Todos esses trabalhos se preocuparam em não escamotear o modo de viver e pensar da população brasileira. Tanto quanto possível, a dramaturgia dessa fase era fiel ao seu modelo. Nenhum desses autores fazia personagens emitindo pronomes e verbos em perfeita concordância. Falas regionais foram incorporadas, como em **A farsa da esposa perfeita**, diversificando cada vez mais as imagens da vida brasileira. Cada uma dessas peças revela uma batalha contra a estereotipia que distorce sob o pretexto do acabamento artístico, o conhecimento da nossa realidade. Contrariam também as normas de composição de uma dramaturgia que focaliza os costumes como uma manifestação curiosa do "caráter" nacional.

→ Na elaboração do espetáculo começa uma procura intensa, e às vezes fanática, do gesto brasileiro. A revolução na dramaturgia trouxe necessariamente a revolução da cena. Uma parte do treinamento do ator para a encenação passou a ser realizada na rua, fora do teatro. O ator saía em campo observando, captando e selecionando os gestos e comportamentos que a população oferecia inconscientemente. No teatro fazia-se a reprodução e a seleção desse farto material. Nesse momento não interessava apenas atingir uma coerência entre a intenção do personagem e a sua ação. Era preciso descobrir gestos e atitudes que tornassem evidente no personagem o modo de agir da população brasileira.

→ Cada produção era precedida de um intenso trabalho teórico, procurando inclusive conciliar os métodos diferentes que o grupo havia utilizado desde as suas primeiras produções. Para os atores havia cursos regulares de voz e expressão corporal.

Uma das práticas consolidadas nesse período e que depois se tornou comum a outros grupos de pesquisa foi a farta produção de material teórico. Enquanto ensaiava novos trabalhos, o grupo registrava o processo de pesquisa e extraía novas teorias dos resultados. Além dos cursos, conferências e do material distribuído para a imprensa, as entrevistas concedidas tornavam conhecida a infra-estrutura de uma produção teatral.

A importância dessa teoria sistemática está exatamente no fato de que ainda nada se transformou em uma regra normativa. Um espetáculo era precedido de certas formulações teóricas. Depois de realizado servia para corrigir a teoria que o embasou e formar uma nova. O estudo teórico tornou-se fundamental em um trabalho cujas coordenadas se definiam na prática.

Embora o Arena tenha tido os seus teóricos "oficiais" em José Renato, Gianfrancesco Guarnieri, Augusto Boal e Oduvaldo Vianna Filho, a preocupação com os problemas intelectuais do teatro eram partilhadas por todo o grupo. Não existia nesse momento o ator que apenas trabalha no campo específico da interpretação. Fundamentalmente, o Arena compreendia seu papel como o de um grupo de atuação cultural. O teatro era seu meio de expressão privilegiado.

Capa de programa: *Chapetuba Futebol Clube*



Assim, a partir de 1960 o grupo está em condições de encerrar uma fase do trabalho: o reconhecimento das condições de vida e da realidade cultural da população brasileira. O trabalho anterior não esgotara o conhecimento, nem as novas produções vão omitir esses dados. Mas o Arena acrescenta a essa abordagem uma nova atitude.

Revolução na América do Sul inicia outro tipo de trabalho. Agora o foco da dramaturgia concentra-se sobre as classes proletárias e começa a procurar um tipo de linguagem que não seja apenas esclarecedora, mas que seja também mobilizadora. Em termos de construção dramática a personagem se dilui, cedendo lugar às situações. Ou então os limites da personagem são ampliados até eliminar a possibilidade de identificação com um sujeito particular. (**A farsa do Cangaceiro, turco e padre**).

Em **Revolução na América do Sul** é nítido o contato com Brecht. José da Silva, o protagonista, atravessa obrigatoriamente todos os escalões que compõem a organização social do país: a fábrica, a feira, a intelectualidade, a Câmara dos Deputados, etc. Cada cena é um módulo de funcionamento autônomo. Canções "conclusivas" intercalam a sucessão de cenas.

Há um rompimento importante com uma certa tradição melodramática que sobrevivia ainda nas peças da fase anterior. A peça é construída para demonstrar a exploração a que é submetida a personagem José da Silva. Todas as personagens são delineadas como caricaturas, existindo apenas para ilustrar uma relação. Fora da ação não existe relacionamento que se possa imaginar. Não há recursos implícitos; nada é sugerido. O que há para ser visto está claro no palco, sem a menor preocupação de realismo. Não há particularidades na linguagem das personagens, nem recursos pitorescos. Desaparecem as diferenças sensíveis na forma de expressão de diferentes classes sociais. É mais importante o conteúdo do diálogo do que a caracterização da fala. Para efeitos de espetáculo, o texto procura reforçar e explorar longamente os efeitos cômicos da demagogia. Um truque adequado para um período que conserva ainda a memória do populismo.

A linha do nacionalismo crítico, que emerge com **Black-tie** e **Chapetuba**, desloca-se da observação e da denúncia para o compromisso. A fase anterior dirigia-se para um público pequeno-burguês, predominantemente, embora se referisse à outra classe social. Um teatro de compromisso e mobilização, que tem como protagonista o proletariado, precisa também dirigir-se a um público popular.

Essa postura leva o grupo a procurar novas faixas de público não apenas para educá-los para o teatro (o que é a perspectiva mais comum dos teatros populares brasileiros). Procuram atingir os locais de trabalho fora da cidade e do estado. Opera-se uma subdivisão dos grupos de atuação, procurando formar um maior número de equipes prontas para atuarem em diversos lugares simultaneamente. Um dos objetivos é auxiliar o surgimento de uma nova consciência popular através do teatro. Para isso é preciso ampliar na medida do possível as frentes de trabalho. Além de oferecer teatro para quem não tem, o Arena pretende estender o conhecimento que desenvolveu sobre o país suas pesquisas. Nesse período, o grupo estreita os laços com outras entidades culturais com apoio de massa para fornecer as bases de um novo público. As associações estudantis, os sindicatos, os organismos culturais oficiais preocupados com a cultura de massa — começam a divulgar e a trazer para suas sedes os espetáculos do Arena.

Esse deslocamento geográfico, procurando atingir pontos onde as companhias mais vinculadas ao profissionalismo nunca chegaram, só foi possível porque o grupo passara a operar

sobre bases econômicas diferentes: cuidavam apenas da subsistência do teatro, sem se preocupar muito com o lucro. Movimentavam-se basicamente graças a convênios com as entidades de cultura popular, algumas indiretamente subvencionadas pelo governo. No Teodoro Baima um elenco mantém em cartaz produções que serão posteriormente representadas em outros pontos de país. O Arena viaja para o nordeste, para o sul e pelo interior do estado de São Paulo. Surge a idéia de criar um outro núcleo permanente, possivelmente no Rio de Janeiro.

Dos participantes mais antigos do grupo, três estão em permanente movimentação, organizando outros grupos de teatro: Francisco de Assis, Oduvaldo Vianna Filho e Nelson Xavier. Paralelamente ao trabalho no teatro os dramaturgos mais experientes do grupo inventam peças-relâmpago, vinculadas a problemas imediatos, para serem representadas pelos grupos ligados à cultura popular. São peças que tratam de temas que agitam a opinião pública e à classe política do momento: à reforma universitária, à reforma agrária, à crise de poder que se instaurou depois do governo de Juscelino Kubitschek. Envolvido intensamente nos grandes problemas políticos e sociais do país, o teatro passa a se auto-criticar e a pensar seus rumos sincronizado com esse movimento da história.

Os problemas técnicos (e estéticos) de um teatro urbano com sede própria abandonam a prioridade nas preocupações do grupo. Todas as energias se concentram na clareza da exposição e na estratégia para conseguir atrair um novo público que inclui as populações rurais. Muitas vezes a clareza foi entendida como principal recurso para atingir esse público e em nome dessa clareza foram abandonados certos recursos da interpretação do ator.

Mencionando a trajetória dos grupos de teatro político no país, Oduvaldo Vianna Filho observa uma série de problemas acarretados por um engajamento que perde de vista a natureza artística do teatro: "Técnicamente o ator quase volta à estaca zero — sente bem, mas não diz bem. O público gradativamente se restringe a um público que tem uma postura ideológica como espectador — torna-se talvez o pior dos públicos: aquele que concorda ou discorda; público cúmplice, que reduz a comunicação artística a quase nada. Público artífice que apreende na obra implicações que ela não consegue objetivamente transmitir".

É bem verdade que o problema da criação artística dentro de um teatro de proposta política não é exclusividade do Arena. Todos os grupos de arte engajada enfrentam, em maior ou menor grau, o problema da delimitação do terreno da arte o da atuação na vida social. Nesse caso, o difícil equilíbrio entre a estética e o documento histórico não foi negligenciado pelos teóricos do grupo. Mas é inegável o fato de que as questões de natureza política assumiram, nesse período, uma preponderância. Nem sempre acompanhadas de uma transformação dos recursos artísticos. O que acontecia era mais uma simplificação dos meios de expressão do teatro do que uma invenção de novos meios de comunicação com um público popular.

Para dar às coisas um peso historicamente mais legítimo é preciso compreender que a maior contradição do Arena nessa fase situa-se fora do domínio da discussão estética. Todas as encenações estavam comprometidas teoricamente com uma transformação da sociedade em que as classes trabalhadoras deveriam protagonizar a mudança. Idealmente o teatro dirigia-se portanto, a esses protagonistas da transformação social.

Entretanto, e essa questão também está colocada por Vianna Filho, os meios de produção do teatro permaneceram nas mãos dos intelectuais de origem pequeno-burguesa que formavam o grupo. Sem inovar radicalmente o processo de produção, o Arena enfrentou

limitações, no que diz respeito ao recrutamento de público, muito semelhantes às limitações de um teatro destinado à fruição. Por esse motivo, oscilava entre duas faixas diferentes de público. Quando na sua própria casa, dirigia-se à pequena-burguesia. Quando se movimentava, dirigia-se a um público popular. E era difícil encontrar uma linguagem comum a esses dois tipos de espectadores.

Durante todo o período de teatro itinerante, o grupo permaneceu vinculado à sua sede, uma casa de espetáculos central, que mantinha os mesmos compromissos financeiros de todos os outros teatros. Pouco a pouco o sistema de contratação de profissionais, seja como técnicos, seja como artistas, substituiu o sistema de responsabilidade econômica equitativa nas encenações. Para as viagens e para a montagem dos trabalhos estáveis o Arena recorria também à subvenção oficial, com todas as limitações que essa subvenção pudesse acarretar. É bem verdade que, se considerarmos a deterioração das relações entre a produção artística e os órgãos oficiais a partir de 1964, essas limitações e riscos eram relativamente insignificantes.

De qualquer forma, mesmo fazendo um tipo de trabalho pouco interessado na rentabilidade econômica, o Arena continuava dependendo da afluência de público à sua casa de espetáculos para sobreviver. E é evidente que esse público deveria reunir as condições de poder pagar pelo espetáculo e de ter acesso fácil ao centro da cidade. Em nenhum momento o grupo abandonou o profissionalismo do teatro para assumir exclusivamente o papel de uma célula de atuação cultural.

Segundo Vianna Filho, esse público "cúmplice" procurava no teatro da rua Teodoro Baima o reforço e o estímulo para uma idéia já conhecida. Pelo tipo de proposta divulgada pelo Arena pode-se deduzir portanto, que não era o mesmo público que havia endossado sistematicamente os trabalhos do TBC. Em parte os espectadores emergiam das bases das associações culturais com que o Arena mantinha contatos, principalmente das associações de estudantes secundários e universitários. Existia certamente uma identidade maior entre a atuação artística do Arena e as aspirações desse público do que com os objetivos de qualquer outra companhia de teatro. Não era exatamente esse, ou pelo menos não era só esse público que o grupo pretendia atingir. Entretanto, dos trabalhos teóricos é possível deduzir que o Arena não chegou a realizar globalmente o seu próprio projeto de um teatro popular. Na visão proporcionada por esses trabalhos, o teatro popular só existiria integralmente no momento em que pudesse ser produzido pelo povo. Tratava-se portanto de uma fase intermediária, em que se tentava a transferência dos meios de produção do teatro e da cultura para outras mãos, procurando inicialmente apresentar a face atraente e vital do teatro.

Nenhuma das produções que se seguiu ao nacionalismo crítico foi considerada como um resultado acabado. Havia sempre uma consideração em torno do caráter de pesquisa e da transitoriedade necessária de uma linguagem cênica.

Numa avaliação parcial dos objetivos e das realizações do grupo é preciso não perder de vista que, se o Arena não chegou a transferir para as classes populares os meios de produção do teatro, chegou a transferir para outros grupos de teatro a maior parte das suas aquisições. O encaminhamento que o grupo deu às questões do teatro popular engajado foram posteriormente utilizadas, na prática e na teoria, por centenas de grupos profissionais e amadores, nas diversas regiões do país por onde o grupo passou. O teatro feito com uma idéia e poucos recursos, a luz substituindo os objetos de cena, a caracterização social da personagem sobre a caracterização particular, a utilização da música como recurso narrati-

vo, o compromisso social entre o ator e o público, todas essas coisas passaram a circular como moeda corrente em incontáveis grupos de teatro. Propostas certamente revolucionárias na produção teatral de pequenas comunidades do país, onde o teatro iniciava-se apenas como uma das poucas alternativas de lazer. Essas novas idéias o Arena introduziu não só através dos espetáculos, como através da atividade isolada de seus membros junto a essas comunidades.

Muitos dos problemas levantados pela dramaturgia que o Arena criou na sua fase de investigação de que é brasileiro só foram compreendidos mais tarde, depois de duas fases distintas de experiências estéticas.

A passagem da procura desse herói nacional para a fase denominada de "adaptação dos clássicos" foi explicada pelo grupo como uma necessidade de ultrapassar as camadas mais emotivas e imediatas da identificação provocada pelo realismo.

A explicação parece inadequada, uma vez que **Revolução na América do Sul** e **O testamento do cangaceiro** demonstravam um considerável descompromisso com a ilusão de realidade.

Num estudo posterior, publicado em 1968, o crítico Anathol Rosenfeld analisa a articulação do "herói humilde", que protagonizava as encenações do Arena, como um problema de natureza estética. Em parte, a análise ajuda a explicar o outro lado da moeda, ou seja, as implicações artísticas que a teoria do Arena omitiu quando enfatizou as contingências externas que cercavam seu trabalho. Havia uma presunção de que o público "não queria ver pessoas comendo macarrão em cena". Como contraponto a esse problema aparece a personagem José da Silva, mesmo antes da fase de adaptação dos clássicos. Pelo seu contorno amplo essa personagem realmente impedia a identificação, principalmente se considerarmos que uma grande parcela do público vivenciava condições econômicas muito diferentes das de José da Silva. É mais provável que o problema esteja no contorno demasiadamente amplo desse herói humilde, que não permite a aceitação da verdade da personagem como particularidade, mesmo nos domínios da ficção.

Seria interessante reproduzir aqui as palavras de Anatol Rosenfeld sobre esse herói humilde":

"De certo modo se pede que o protagonista seja ao mesmo tempo homem comum e incomum, herói e não herói, o homem anônimo do nosso tempo, vítima de engrenagens, e o homem singular, capaz de sobrepor-se ao conformismo e ao peso morto da rotina; que seja parafuso e alavanca, rodinha e motor. Exige-se, enfim, que seja objeto e sujeito, que represente a massa e o líder."

E é realmente esse complexo nível de exigência que melhor poderia corresponder à proposta mobilizadora do Arena. Se a criação dessa personagem contraditória como construção, mas legítima como visão de mundo, fosse um problema de fácil resolução, a continuidade da dramaturgia do grupo não precisaria sofrer uma interrupção.

Na prática, a construção desse tipo de herói exige, pelo menos, uma extraordinária maestria do dramaturgo. Além disso, seria preciso um dramaturgo em tempo integral. E, dentro do teatro, todos faziam de tudo. Compreende-se que o grupo, absorvido num processo de investigação, não tivesse adquirido o domínio completo da forma para as idéias que pretendia

divulgar. Em algumas peças a idéia se destacava com tal nitidez do corpo da obra, que a peça funcionava como um arcabouço para a sustentação de conceitos.

A passagem para um período de adaptação dos clássicos é precedida por uma encenação de **Os fuzis da Sra. Carrar**, de Bertolt Brecht. Havia assim, uma insatisfação em relação à dramaturgia produzida pelo grupo, ou então uma impossibilidade material de fazer modificações profundas nessa dramaturgia. Era preciso uma formulação estética que, além de divulgar idéias, mantivesse uma comunicação artística com o público. O Arena precisava de personagens que fossem ao mesmo tempo representativas e singulares, signos de um problema coletivo e insubstituíveis na sua verdade artística.

Revolução na América do Sul, como texto, se aproxima bastante desses objetivos de realização artística. Entretanto, os depoimentos atuais revelam que nesse período o grupo consumia todas as suas energias na criação de uma dramaturgia e na definição de uma linha de atuação social. Ao que parece, **Revolução na América do Sul** foi uma encenação descuidada na forma e com uma ênfase exagerada na proposta.

Ainda hoje, as impressões dos participantes do grupo são contraditórias no que diz respeito a essa encenação. Mas a maioria concorda que o espetáculo chegou a ser monótono e incompreensível estranhamente, no seu esforço desesperado para esclarecer todas as coisas.

Uma leitura atual da peça permite ver que a riqueza de recursos irônicos e poéticos, assim como a oportunidade da fábula política, são mais do que suficientes para garantir a qualidade artística do texto e para sugerir diferentes tipos de encenação. Não se pode explicar as deficiências apontadas na encenação pela qualidade do texto. Provavelmente, os problemas da montagem de 1960 resultam de uma distribuição desigual do trabalho que desprestigiou o aliciamento que a encenação poderia obter pelo cuidado artístico e concentrou-se na divulgação do seu conteúdo ideológico.

É o descuido da encenação, e não a qualidade do texto, que pode explicar atualmente o fato de muitos espectadores de um espetáculo no Recife terem abandonado o espetáculo antes do término. Seria infundado afirmar que isso aconteceu porque o Arena não sabia como dizer as coisas para o povo. Não houve uma continuidade de espetáculos populares para permitir uma avaliação segura.

Indo até o Recife o Arena procurou a melhor maneira de se dirigir ao seu público. E a peça que apresentaram tem condições para uma abertura de diálogo; não é simplesmente uma fórmula encantatória. É muito provável que uma encenação construída dentro de uma sala de espetáculos não se adaptasse imediatamente a outro espaço. O que, sem dúvida, é um problema criado pelo enraizamento do grupo em São Paulo.

Essas experiências, entretanto, levaram a uma autocrítica constante e rigorosa. Mais uma vez o grupo decidiu-se por uma reformulação da sua linguagem, procurando ampliar os seus canais de comunicação com um público popular, sem abandonar o relacionamento com os espectadores do centro da cidade.

Com a encenação de obras clássicas o grupo tentou corrigir algumas deficiências da fase anterior. Surgiu a idéia de apoiar-se sobre obras de reconhecido valor artístico e que mantivessem, ao mesmo tempo, um compromisso claro na batalha entre opressores e oprimidos de todos os tempos.

Fazia-se assim um retorno ao terreno da analogia, depois de ter progredido visivelmente o trabalho de descoberta do tempo presente e das contingências de situações historicamente próximas.

Embora recriando o relevo contemporâneo dos conflitos através de adaptações, as obras clássicas interromperam um processo de criação de uma dramaturgia. O traço mais fortemente inovador do grupo foi momentaneamente diluído nessa etapa.

Até certo ponto, essa interrupção correspondeu a uma necessidade de realimentação e espera. Na reencenação de obras universais o Arena pode voltar a prestar atenção na interpretação dos atores, na construção do discurso poético, na estilização analógica das imagens.

Esse período, que foi denominado de "nacionalização dos clássicos" resolvia indiretamente o problema do herói humilde. As personagens universais conservaram a sua particularidade artística e os conflitos selecionados permitiam o reconhecimento das situações do público brasileiro.

Foram retomadas as questões da modernidade e da eficiência da linguagem cênica sob todos os ângulos. Desde o trabalho de interpretação até a distribuição relativa dos elementos cênicos no espaço.

Internamente o grupo se reformula, com novas aquisições e algumas perdas. Há uma equipe de "sócios" formada por Augusto Boal, Gianfrancesco Guarnieri, Juca de Oliveira, Paulo José e Flávio Império. O presidente de honra é agora José Renato, ligado a outros compromissos profissionais.



O filho do cão. *Em cena: Isabel Ribeiro, Milton Gonçalves, Juca de Oliveira e Joana Fomm*

Essa nova estrutura oficializa uma prática, definindo uma "cúpula" nos processos de decisão. Que é constituída pela mesma equipe que determina os rumos do trabalho. Quase todas as peças são dirigidas por Augusto Boal, com os outros participantes desse grupo de sócios também engajados em áreas decisivas da produção do espetáculo, como a cenografia, por exemplo. Há uma solidificação de posições e de participantes. Num certo sentido, essa organização torna o grupo menos permeável a influências decisivas de outros grupos culturais. A flexibilidade celular dos primeiros anos, que permitiu a caracterização específica do Arena — a passagem de companhia para grupo — torna-se menos sensível.

Depois de três encenações baseadas em peças historicamente importantes, inicia-se uma retomada de uma produção própria, com **O filho do cão**.

Nesse trabalho há indícios de que o grupo repensava a sua estrutura interna, ampliando as responsabilidades da criação artística, ou pelo menos mudando provisoriamente os papéis. O diretor era outro que não Augusto Boal (Paulo José de Souza) e uma das coisas mais divulgadas da encenação foi o método de trabalho liberal do diretor. Cada proposta de cena era discutida e reelaborada coletivamente.

Até esse trabalho o grupo escolhera seus próprios rumos, em parte determinados por dificuldades de natureza econômica comuns ao teatro ou pelos percalços de uma investigação em terreno virgem. Na evolução das idéias do Arena é visível o conflito interno de cada tipo de trabalho e um terceiro termo, que nasce desse conflito e toma a forma de uma nova etapa. A fase nova inclui a solução parcial do conflito anterior.

As relações entre o grupo e os organismos oficiais, se nunca foram amistosas, não haviam chegado a um ponto de confronto direto. Era mais ou menos freqüente que alguns espetáculos do grupo incorressem no desagrado de autoridades locais, como no caso de **O testeamento do cangaceiro** nas cidades de Santos e Ribeirão Preto. Entretanto, quando isso acontecia, o grupo dispunha de um apoio suficiente para estimular um movimento de resistência às pressões.

Embora não contasse com um público popular expressivo, o Arena conseguira aliados permanentes em diversos contingentes dos mais ativos entre a classe média. Associado às vanguardas políticas e culturais das universidades e contando com a simpatia da imprensa especializada, o Arena mantinha-se bastante independente da interferência oficial no seu trabalho.

Aliás, esse caráter de independência e associação corresponde a uma ampla mobilização social em todo o país, e o Arena expressa e reage a essa mobilização. A relativa liberalidade do regime político vigente permite a expressão das contradições da vida nacional. Não há interferências decisivas, sob a forma de medidas governamentais, no desenvolvimento das artes.

* Não se pode saber atualmente qual seria o rumo tomado pelo Arena utilizando o mesmo método de auto-crítica do seu próprio trabalho. A partir de 1964 as manifestações artísticas começaram a sentir diretamente as conseqüências da alteração do rumo político do país. O campo das influências exteriores sobre a obra de arte ampliou-se ao ponto de determinar em parte as novas formulações.

Fundamentalmente o regime político que se instaurou no país a partir de 1964 contrariam o projeto social que a Arena havia defendido implícita e explicitamente no seu trabalho. Se

até esse momento a pluralidade de manifestações de pensamento no país permite que o grupo divulgue com relativa autonomia as suas propostas, a situação muda radicalmente quanto às possibilidades de manifestação.

Extra-oficialmente o tipo de crítica à sociedade desenvolvida pelas encenações do Arena não é endossado pelo novo regime político vigente no país. As relações entre o Estado e a arte revelam suas condições precárias através de interferências diretas no trabalho do teatro.

Em termos de continuidade artística essa nova relação com o Estado provoca uma freamo brusca. Um grupo de teatro que tateava sempre o acesso a um público popular, experimentando linguagem acessível, é obrigada a interromper a pesquisa de linguagem e pensar no que dizer.

Por outro lado as alterações políticas, assim como as características de deslocamento do poder, obrigam a um novo processo de conhecimento e avaliação do movimento das forças sociais do país. Isso acontece não só com a Arena, como com todas as entidades culturais a que o Arena se associara durante esses dez anos de trabalho. Dentro da nova ordem é preciso descobrir outras funções para os contingentes de atuação cultural.

A encenação de **Tartufo** marca o início de uma caminhada tortuosa que seria, numa certa medida, análoga a de toda a arte brasileira empenhada em observar, criticar e propor. Dentro dessa nova linha admite-se que é mais viável a utilização do poder de sugestão da arte, do que da sua possibilidade de informar e mobilizar. O Arena, particularmente, recorre à metáfora que o grupo procura abandonar em favor de uma linguagem direta, no seu período de dramaturgia nacional.

Em Molière não há referências diretas aos problemas da população brasileira. Em vez disso o grupo escolhe um ângulo de abordagem que procura enfatizar o modo de tomada de poder pelo Tartufo.

Considerando-se as condições históricas **Tartufo** não se dirige mais a um público mobilizado, ou em vias de mobilização social. Dirige-se ao espectador que sabe que aconteceu uma mudança política, mas que sabe também que essa política agora é atribuição do Estado. Em relação à abertura e à franqueza do trabalho anterior, **O Tartufo** põe em campo um recurso expressivo mais sutil e que ilustra o abalo na auto-confiança: a ironia. O recurso da ironia é uma alteração dos meios expressivos, mas é ao mesmo tempo um indício de que o teatro está atento às mudanças do presente sem ter modificado as suas posições fundamentais.

Virtualmente o espaço circular da arena é um espaço democrático. Entretanto a sua presença aleatória, como simples estrutura, é desprovida de significado. Só adquire uma conotação a partir das relações que acontecem nesse espaço.

Enquanto vazio, esse espaço guarda o sentido de ter sido selecionado para a representação entre outros espaços possíveis. Mas a sua potencialidade só se realiza no presente insubstituível do espetáculo, que lhe atribui um significado global. São os espectadores, definindo o contorno exterior do círculo, que realizam as atribuições do espaço. No momento em que o círculo exterior não é completado pela presença da platéia, o espaço se transforma. A arena não se completa. Pode acontecer um semi-círculo, ou uma curva em que se inscreve a representação.

* A utilização da arena é uma escolha que enfatiza o ato social do teatro. Para atuar com a

energia correspondente a 360 graus a representação necessita do diálogo, da resposta em diferentes níveis que se encontra no limiar de um espaço que é, ao mesmo tempo, a sua limitação física e a sua continuidade significativa. É esse movimento constante, de fora para dentro do círculo e de dentro para fora, que dá uma vida à arena. O ator se dirige ao espectador e recebe alguma coisa, uma resposta em qualquer nível que dá continuidade à representação. Além da comunicação emocional proporcionada pela arte, o espaço da arena requer a interrelação social de duas presenças físicas.

Quando a possibilidade de manifestação de um dos dois participantes do diálogo desaparece, a potencialidade democrática da arena também se dilui. Para restituir-lhe o sentido é necessário revitalizar a manifestação que constitui o diálogo.

Objetivamente as mudanças históricas interferiram nos contatos do Arena com o público popular ainda em formação. Por outro lado, as vanguardas culturais deixaram de se manifestar com a mesma intensidade dos anos anteriores. Os componentes do círculo exterior do Arena também deixaram de ser interlocutores tão ativos.

Não se trata portanto de uma simples relação de causa e efeito entre as alterações políticas do país e os passos posteriores do grupo. Há um jogo muito mais complexo de fatores, em que se modificam as próprias relações sociais entre o teatro e seu público.

Nesse tempo de mudanças o grupo recorre as suas características mais essenciais que consolidara no seu tempo histórico: o vínculo estreito com as mudanças do presente e as formas de associação que havia desenvolvido no centro cultural. Ao mesmo tempo, o Arena assume outra vez a tarefa de criar uma dramaturgia adequada para os novos tempos.

O contato sempre renovado com outras áreas culturais permitira uma associação no plano das idéias com o grupo de músicos que se instalara no Arena desde o início do Teatro das Segundas Feiras. Desse intercâmbio, e do pioneirismo do musical encenado no Rio, **Opinião**, surge uma fase em que a linguagem do musical é preponderante.

Para uma renovação de linguagem o musical oferecia um leque de possibilidades: aliava a uma trama relativamente simples o envolvimento emocional da melodia. As idéias encontravam sua expressão conotativa na música, dispensando portanto o arranjo minucioso das peripécias na ação dramática. Ao mesmo tempo a linguagem poética se ajusta harmoniosamente na música. Nesse momento a abertura da poesia parecia mais necessária do que o discurso elucidativo do diálogo tradicional. Fazia-se teatro em caráter de urgência.

Na relação com o público os novos musicais propõem ainda um esforço analógico. Há uma preocupação de enfatizar o movimento geral da história para que o público estabeleça as necessárias ligações com o presente.

Pode-se encontrar inclusive um denominador comum entre os vários musicais criados no Arena. Por um lado, a linguagem teatral que se apoia basicamente na análise e no conhecimento a longo prazo de uma realidade é substituída por uma comunicação emocional intensa e direta com o espectador. Isso é feito através de personagens cujo traço distintivo é imediatamente visível e que pedem do espectador sua adesão ou recusa. Por outro lado, a temática se concentra sempre em torno do tema resistência.

Nesses textos o índice de informações nova é bem menor que o do tempo em que o Arena procurava conhecer e criticar a realidade brasileira. Entretanto os musicais baseiam-se na

pesquisa histórica. Trata-se portanto de aproveitar o fato, que dificilmente pode ser eludido, para reinstaurar uma confiança na transformação histórica. Não é difícil concluir, portanto, que o Arena se endereça a um público que dispõe das mesmas informações do teatro. Não é preciso ampliá-las. É preciso encontrar uma expressão comum para um problema comum.

Significativamente os recursos do espetáculo tornam-se emotivos, não só na interpretação do ator como na disposição cênica. O espaço da arena atinge o seu grau máximo de abertura. O movimento geral das cenas é distribuído da última fila da platéia para o interior da arena. A direção agora é no sentido do círculo exterior da platéia para o centro do espaço, como se os atores procurassem arrastar o espectador para a participação direta na criação do espetáculo.

Nos musicais do Arena a ênfase emocional do canto é mais interessante do que a maestria da interpretação musical. A voz humana é utilizada nos seus registros naturais, identificando os recursos do ator com os do seu público. O homem que canta em cena tem alguma coisa importante a comunicar e isso parece mais urgente do que a utilização de intérpretes musicais especialmente treinados.

Num certo sentido é essa simplicidade e energia com que o grupo abordou a linguagem do musical que inauguraram o musical brasileiro. Até então o musical se fazia com um esforço de adaptação do teatro europeu e americano aos nossos palcos e ao treinamento musical esporádico dos nossos atores. Introduzindo em cena as raízes africanas da nossa música popular com uma linha melódica relativamente simples, o Arena aproveitou uma experiência cultural comum aos atores e ao público.

Entretanto, a teorização que se refere a todas as propostas do Arena ignorou o retrocesso desse período em comparação com a amplitude teórica das mudanças anteriores. Procurando justificar essa nova forma, a teoria não menciona explicitamente os motivos que poderiam justificar sua adoção: a invenção de um teatro possível dentro de condições adversas.

Nesses espetáculos musicais há gestos e composições que, pela sua freqüência, tornaram-se signos amplos de uma oposição: opressão vs. aspiração libertária. O ator apela diretamente para a platéia, num gesto de convite. Convida-a para participar de uma aspiração coletiva. Enquanto isso, as músicas referem-se com muita simplicidade à tristeza dos oprimidos e à vontade titânica dos "heróis humildes". São heróis que extraem sua força do aniquilamento a que estão confinados pela organização da sociedade. No caso, o sentimento de ser oprimido se sobrepõe à compreensão dos mecanismos do poder.

Segundo Augusto Boal, esses textos foram construídos com "datas e fatos recentes, bem conhecidos do público", em associação com os fatos da história, que também não eram totalmente desconhecidos do público. A estratégia consistia portanto em utilizar fatos conhecidos e oposições simples. Maria Helena Kühner oferece uma explicação possível para essa etapa: "O eixo indivíduo versus sociedade, que marca a irrupção do social como valor, tem menos sentido para nós do que, por exemplo, opressão versus liberdade".

Mas não é exclusivamente a oportunidade histórica que justifica a atração desses musicais sobre o público. Em **Zumbi**, mais do que nos outros trabalhos, há qualidades literárias e musicais que asseguram o interesse mesmo se considerarmos a hipótese do desaparecimento da relação entre opressores e oprimidos da face da terra.



Arena conta Zumbi. À esquerda, de frente:
Dina Staf

O objetivo de provocar uma empatia do público com os movimentos libertários populares fez surgir uma das representações mais poéticas e compreensivas dos povos africanos que vieram para este país. Da mesma forma, **Arena Conta. Tiradentes** eliminava a mistificação que acompanha o ensino da história no país e inaugurava um tratamento inteligente do fato histórico através da representação artística.

Há um trabalho de pesquisa que antecede cada um dos musicais. Mas a reelaboração dos dados dessa pesquisa, como por exemplo, do sincretismo religioso e da sobrevivência do vocabulário africano em **Zumbi**, são representados com uma preocupação de preservar sua beleza original sem acrescentar muitos enfeites. Vale citar, a título de ilustração, a belíssima "Ave Maria" dos quilombos:

ZAMBI: Ave Maria cheia de graça, Olorum é convosco
Bendito é o fruto do vosso ventre.
Bendita é a terra que plantamos
Bendito é o fruto que se colhe.

CORO: Ave Maria, bendito seja
Ave Maria cheia de graça, Olorum.

ZAMBI: Bendito é o trabalho neste campo
Bendita é a água que se bebe
Bendita é a mulher de quem se gosta,
Bendito é o amor e nossos filhos.

A esses interlúdios poéticos segue-se o tratamento próximo da caricatura das forças que representam a exploração colonial. É nítido o aproveitamento das formas dramáticas propostas por Bertold Brecht. Principalmente no que se refere à construção do texto e ao tratamento das personagens, quase sempre resumidas a sua função social. No que diz respeito aos recursos do espetáculo e à interpretação, Augusto Boal desenvolve nesse período o seu "Sistema Coringa", que será aplicado aos próximos musicais do Arena.

Uma integração que se opera com muita naturalidade, na medida em que todos os artistas envolvidos na criação participam de uma visão comum da história. E, com exceção de Bertold Brecht, participam da mesma experiência histórica. Os musicais resultam portanto de uma associação a longo prazo que se estreita e produz resultados comuns a partir de 1965.

Um comentário de Augusto Boal, feito em 1968, não inclui observações sobre o aspecto contingente dessa nova forma teatral: "A tática e a programação podem variar, porém o objetivo é sempre o mesmo: exortar, explicar, divertir o público no sentido que se prepare uma sociedade sem classes; o teatro deve utilizar para isso meios artísticos".

Durante esse trabalho o Arena amplia o número de criadores diretamente responsáveis pelo espetáculo. Em **Zumbi** há a participação de Gianfrancesco Guarnieri, Augusto Boal, Vinícius de Moraes, Bertold Brecht e Edu Lôbo. E o resultado, graças ao compromisso com a idéia original, é extremamente orgânico.

O fato de que há uma minimização do fator de conhecimento que a obra de arte deve conter, no período dos musicais, está ausente dessas considerações teóricas. É provável que, no momento em que o Arena escolheu uma atuação dentro de condições históricas radicalmente diferentes, a relação entre essa nova forma e o trabalho dos anos anteriores não estivesse ainda muito clara.

Considerando os musicais sob o ângulo de uma estratégia de atualização não é possível constatar que eles foram extremamente eficientes. Garantiram a estabilidade da frequência de público, reagruparam as bases do centro cultural e permitiram que o grupo começasse o planejamento de novas teorias de teatro.

Internamente planeja-se um novo Seminário de Dramaturgia e consolida-se o Núcleo 2, um teatro experimental dedicado à pesquisa do teatro popular. Há um movimento soletivo na sociedade brasileira, em que o Arena se encaixa. O objetivo é conseguir um reagrupamento com forças sociais que não sejam exclusivamente representativas do movimento cultural.

Fica evidente, entretanto, que os métodos herdados de uma história anterior são agora inadequados.

Entre os planos e realização há uma distância maior. Em 1958, o Seminário de Dramaturgia encontrava formas de expressão dramática para uma realidade histórica cujas variáveis eram acessíveis ao dramaturgo. Quase dez anos depois o Arena não consegue realizar o projeto de um outro Seminário de Dramaturgia. É mais difícil agora conhecer e representar uma realidade que sofreu alterações bruscas.

Dos planos desse período, o que obtém melhores resultados é a formação de um novo grupo. O Núcleo 2, que começa com uma equipe quase adolescente, emergindo ainda do colégio secundário, vai demonstrar uma capacidade de sobrevivência maior que a do grupo-base. É maior que a de quase todos os outros grupos que tentaram se consolidar a partir de 1964.

Uma tentativa importante de expressar o momento presente do país e encontrar os meios de expressão foi feita em 1968, com a Feira Paulista de Opinião. Reunindo em um único espetáculo autores teatrais de formação diferente, mas com trabalhos anteriores importantes, o Arena procurava soluções que substituíssem as de um Seminário de Dramaturgia.

Conseguia também aumentar as facetas de abordagem dos problemas brasileiros superando a dualidade dos seus musicais.

Na Feira Paulista de Opinião houve uma clamorosa batalha com a censura que ilustrou com intensidade maior um conflito que o grupo enfrentava no seu cotidiano. O espetáculo pode ser representado porque existiam os recursos legais para recorrer judicialmente contra uma decisão da censura. Mas era evidente que o que os dramaturgos da "Feira" tinham para dizer não era agradável aos ouvidos dos burocratas que atualmente ocupavam a função de controlar os limites da manifestação artística. A falta de sintonia tornava-se cada vez mais evidente e aguda.

O espetáculo era composto de seis peças de dramaturgos brasileiros importantes. Todas as peças se concentravam na realidade brasileira presente, mas não havia uma tentativa de uniformizar os estilos dos diferentes dramaturgos. Cada uma das peças preservava a peculiaridade do escritor, mostrando ao mesmo tempo que estavam todos interessados na vida social e política do país.

Em 1968, a "Feira Paulista de Opinião" provou a presença de vida inteligente escrevendo para o teatro, e mostrou também um notável esforço de sintonia entre pessoas de formação heterogênea. Desta vez o Arena abria-se para tendências diversificadas, procurando concentrar diferentes visões de mundo num espetáculo que englobava os pontos mais críticos da realidade brasileira.

A pressa e o caráter utilitário do espetáculo refletiam-se na qualidade da encenação. Não se pode dizer também que o espetáculo procurasse atingir um público inédito. Apesar disso, havia uma vitalidade no encontro dos dramaturgos e uma inovação no fato do espetáculo admitir abertamente o oportunismo da sua confecção. Sem ser explicitamente um trabalho didático, havia momentos em que o ator transpunha a ficção e se endereçava ao público como porta-voz identificado com as palavras do autor. A impressão era a de que o espetáculo poderia romper a qualquer momento os limites da representação e transformar-se num debate público.

Genicamente esse processo de criação se expressava por uma certa agressividade dos recursos dos atores e dos elementos visuais do espetáculo. Não era preciso se preocupar muito com a limpeza e o bom-gosto das imagens. A ênfase e o compromisso pessoal do elenco com o que estava sendo mostrado sobrepunha-se às considerações estéticas. Tudo isso garantia ao espetáculo uma extraordinária comunicação vital com a platéia, baseada quase em uma relação pessoal.

Essa miscelânea unificada pela urgência de compreender criticamente as mudanças do país foi um dos primeiros passos de um movimento que, fora do teatro, adotou o nome de "Tropicália". Era um dos primeiros trabalhos da cultura brasileira a assumir, na década de 60, a heterogeneidade das nossas influências e a necessidade de um posicionamento rápido diante dos fatos, antes mesmo da elaboração cuidadosa de um programa de ação cultural. É interessante lembrar que desse trabalho participaram os músicos Gilberto Gil, Edu Lobo, Caetano Veloso, Sérgio Ricardo e Ary Toledo. Do mesmo modo que no período dos musicais, a colaboração dos músicos continuava a ser uma parte importante da criação do espetáculo. Outro elemento importante é que o espetáculo é apresentado fora da casa própria do Arena, num palco italiano.

Há um outro espetáculo em 1968, **Mac Bird**, que, embora referente a um tema político interessante, não revela nada de especialmente significativo sobre os rumos interiores do Arena. De uma certa forma esse espetáculo constitui um entreato depois da grande mobilização da "Feira Paulista de Opinião" e antecedendo a pesquisa de uma linha para outra temporada.

Entretanto, entre **Mac Bird** e a temporada de 1969 os rumos políticos do país sofrem nova alteração. No dia 13 de dezembro de 1968 é decretado o Ato Institucional nº 5, entre outras coisas, atualizando as disposições governamentais em relação às formas de manifestação e expressão.

A partir dessa data amplia-se o conflito entre as manifestações artísticas de conteúdo crítico e as disposições estatais. Um conflito particularmente agudo para um grupo de teatro que sempre pautou sua atuação pelo conhecimento e pela abordagem crítica da realidade brasileira.

A partir de 1968 o Arena conheceu o seu campo mais estreito de trabalho. Com a intensificação do controle do Estado sobre a manifestação artística a produção dos espetáculos passou a moldar-se sobre o permissível. Era mais importante manter algumas das posições já conseguidas do que continuar pesquisando uma linguagem teatral inovadora, mas que corria o risco de não poder se comunicar com o público. Dessa forma o Arena perde a face mais importante da sua configuração como grupo de teatro, que é a constante atualização das suas propostas diante das transformações históricas.

O impacto dessa imobilidade provoca uma desintegração das alianças com outros grupos culturais e, conseqüentemente, uma desintegração dos quadros internos do grupo. Fica difícil ao mesmo tempo manter o interesse de um público para quem não se sabe exatamente o que dizer. Para um grupo que sempre trabalhou procurando a clareza e confiando principalmente na mensagem do espetáculo é praticamente impossível assumir o caminho de uma arte ambígua ou de pura fruição. A linguagem que o Arena desenvolvera tinha como objetivo último uma arte acessível ao consumo popular. Esse objetivo não havia sido atingido totalmente, e as limitações impostas à procura tornaram-no inviável.

Uma longa excursão do grupo pelas Américas mantém a estabilidade durante algum tempo. Mas a sede do Arena, em São Paulo, começa a refletir um esvaziamento de público. Segue-se naturalmente uma crise econômica de proporções incontroláveis. O Arena nunca se preocupou com a prosperidade, mas sempre manteve um controle econômico sobre suas atividades exatamente adequado para garantir a independência sem precisar ceder a casa a produções independentes.

À crise econômica agrega-se a saída do Brasil de Augusto Boal. Do grupo original Boal era praticamente o último membro a deixar o teatro de Arena. Com uma infra-estrutura abalada economicamente e sem uma liderança experiente, o Arena se dissolve enquanto grupo de teatro. Passa a funcionar como uma casa de espetáculos que acolhe produções independentes para poder sobreviver.

Apenas o Núcleo 2, sob a orientação teórica de Augusto Boal nos últimos tempos, sobrevive a esse esfacelamento durante o ano de 1971.

Entretanto, um dos trabalhos de Boal em 1971, "Categorias do teatro popular", propõe um



Renato Consorte em Verde Que Te Quero Verde de Plínio Marcos. Teatro de Arena de São Paulo, 1ª Feira Paulista de Opinião, agosto de 1978

Eles Não Usam Black Tie, em um circo do interior.



tipo de trabalho cada vez mais desvinculado de uma casa de espetáculos e de um sistema convencional de produção.

O Teatro Jornal constituiu uma experiência piloto cujo objetivo final era o de transferir para o povo os meios de produção do teatro. Dessa forma o Arena deixaria de fazer teatro para transferir a responsabilidade da criação para o seu público ideal. Nesse sentido o Teatro-Jornal concretizava como idéia a experiência mais completa de todas as propostas do Arena desde o início da sua história. Com essa transferência dos meios de produção do teatro o Arena propunha também um outro caminho para a arte popular brasileira. E eliminava teoricamente uma das suas maiores contradições: o vínculo parcial com um sistema de produção herdado de um teatro tradicional.

Assim, a sobrevivência do Núcleo 2, passando do profissionalismo para o amadorismo, marca também uma etapa de evolução, embora forçada por pressões externas. O caminho encontrado para manter vivo um teatro crítico, depois do Arena, estava fora dos sistemas normais de produção e da estabilidade de uma casa de espetáculos própria. Nem todos os objetivos do Teatro-Jornal, delineados em "Categorias do Teatro popular" foram conseguidos. Mas a continuidade do processo do Arena persiste no Núcleo 2 com uma estabilidade que nenhum grupo de teatro conseguiu manter desde 1968.

No teatro paulista a dissolução do grupo-base do Arena, marcada pela saída de Augusto Boal, inicia um novo período do teatro profissional. Os grupos ligados por uma linha ideológica vão se fragmentando. Em seu lugar surgem as produções isoladas, notadamente companhias organizadas em torno da produção de um espetáculo. Pouco a pouco o teatro profissional retoma um curso antigo, semelhante ao que se conhecia antes de 1953.

3

**SEMINÁRIO DE
DRAMATURGIA:
UMA AVALIAÇÃO
17 ANOS DEPOIS
Carmelinda Guimarães**

Dezessete anos depois da realização do Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena — que foi, em 1958, o primeiro movimento preocupado com a valorização dos temas nacionais no teatro — as divergências sobre os resultados alcançados permanecem entre seus próprios realizadores. Reunidos no dia 16 de novembro de 1975, no Sesc, em São Paulo, os antigos integrantes desse grupo demonstraram, na avaliação do seminário, diferenças semelhantes às que impediram, naquela ocasião, um debate mais objetivo da dramaturgia brasileira, em que pese o amadurecimento decorrente não só da passagem dos anos, mas das atividades profissionais mais desenvolvidas e das experiências realizadas no decorrer do tempo.

Dominado por um excesso de radicalismo, para uns, prejudicado pela imaturidade dos que o compunham, para outros, o seminário que revelou, porém, uma importância incontestável em esta avaliação, reconhecida por todos, mesmo pelos que consideram a divulgação feita em torno dele como o resultado mais positivo. Nesta mesa-redonda, promovida pelo SNT, procurou-se reproduzir as condições das reuniões de 17 anos atrás, com a presença de mediadores, todavia, já que a existência de um, naquela época, parece ter sido um motivo de dispersão.

Foi inevitável que surgissem algumas comparações entre as condições do teatro na época do Arena e as atuais. As mudanças de critério da censura — muito bem abordadas por Gianfrancesco Guarnieri e José Renato — parecem impedir que se manifeste o espírito que animava os participantes do seminário, embora as leituras promovidas em 1975, pelo SNT sejam encaradas em parte como um sucedâneo dos debates no papel de promover o aparecimento de novos autores.

Lembrou-se também a figura de Oduvaldo Vianna Filho, que levou até a morte os propósitos defendidos na época do seminário e cujo último trabalho, **Rasga Coração** — considerado por José Renato o texto nacional mais importante dos últimos 50 anos — permanece até hoje inédito.

A Proposta

Participaram desta mesa-redonda José Renato, Chico de Assis, Beatriz Segall, Zulmira Ribeiro Tavares, Gianfrancesco Guarnieri, Roberto Santos, Alvaro de Moya e Sábado Magaldi. Atuaram como mediadores Mariângela Alves de Lima e Carmelinda Guimarães.

Apesar dos nossos esforços e da seriedade das propostas do SNT, não apresentamos um quadro completo e, sim, uma proposta aberta para estudos sobre o importante acontecimento dentro do teatro brasileiro. Alguns depoimentos são aqui reproduzidos apenas parcialmente, por defeitos apresentados na gravação. Outrossim, não pudemos contar também com a participação de vários integrantes do seminário, como de Augusto Boal, hoje realizando importantes experiências com o teatro na Argentina. Entretanto, para dar um quadro o mais amplo possível, recorreremos a entrevistas complementares e material de pesquisa.

O que foi o Seminário

Quando encenou **Eles não usam black-tie**, em 1958, o Teatro de Arena já trazia uma experiência de três anos na montagem de textos de Tennessee e Williams, Pirandello e outros autores estrangeiros. A descoberta de Gianfrancesco Guarnieri iria definir mais claramente

as tendências do grupo e seria o marco inicial de sua renovação. Augusto Boal, que liderava o Arena juntamente com Nélson Xavier e Oduvaldo Vianna Filho, anunciava nessa época: "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".

Um ano em cartaz mostrou que o Arena havia dado um passo certo. Em seus três anos de existência, nenhuma outra encenação havia conseguido tanta homogeneidade, um rendimento tão uniforme e satisfatório. Embora raras vezes tivesse montado textos nacionais, desde 1956 a descoberta de novos autores já era uma das preocupações do Arena. A partir desse ano, seu Departamento Cultural realizou vários cursos de divulgação e patrocinou dois concursos: o primeiro, de peças infantis e o segundo, de adaptação de contos brasileiros, em 1957. **As galinhas da tia Chica**, vencedora do primeiro concurso, foi montada pelo Departamento de Teatro Infantil do Teatro de Arena em 1958 e o Pedro Malazarte, de Zulmira Ribeiro Tavares, vencedor do segundo, foi encenado pelo Teatro Paulista do Estudante em 1957.

Estavam criadas as condições para o aparecimento do Seminário de Dramaturgia. A decisão foi tomada com apoio de vários elementos que haviam participado dos dois primeiros cursos, que se propunham a estudo de problemas técnicos de dramaturgia em particular e de aspectos artísticos do teatro em geral. Em 1959, Nélson Xavier, um dos integrantes do núcleo inicial, dizia que os objetivos não haviam sido plenamente alcançados: "Mas continuamos trabalhando, experimentando, estudando os temas mais vivos da cultura moderna, filosofia, sociologia, e mantendo-nos em contato com os acontecimentos".



Reunião no Teatro Anchieta: da esquerda para a direita Sábato Magaldi, José Renato, Guarnieri, Zulmira Ribeiro Tavares, Mariangela Alves de Lima, Carmelinda Guimarães e Chico de Assis

Apesar disso — e do fato de nenhuma das peças debatidas ter recebido **aprovação** no seminário — vários textos seriam encenados nos anos seguintes, com resultados satisfatórios: **Chapetuba Futebol Clube** (Oduvaldo Vianna Filho), **Gente como a gente** (Roberto Freyre), **Revolução na América do Sul** (Augusto Boal), **Pintado de alegre** (Flávio Migliaccio), **O testamento do cangaceiro** (Chico de Assis), **Fogo frio** (Benedito Ruy Barbosa) e **A farsa da esposa perfeita** (Edy Lima), a primeira comédia levada pelo grupo.

O Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena foi organizado em caráter permanente, reunindo-se inicialmente todas as manhãs de sábado, e durou quase dois anos, com interrupções. Era constituído por um núcleo central de elementos do próprio Arena. Reunia também gente não pertencente ao grupo interessada em discutir problemas teatrais. Teve ramificação em várias cidades onde o Arena se apresentou, como Rio e Recife. A inclusão de novos dramaturgos, que quisessem ter seus textos discutidos, estava condicionada à apresentação de um original, que deveria ser aprovado em reunião do grupo.

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 das peças inscritas nos seminários e b) Divulgação de teses e resumos dos debates.

Os elementos formadores do Seminário de Dramaturgia, que iniciou oficialmente suas atividades no dia 12 de abril de 1958, eram: Augusto Boal, Barbosa Lessa, Beatriz Segall, Flávio Migliaccio, Chico de Assis, Gianfrancesco Guarnieri, José Renato, Maria Tereza Vargas, Manuel Carlos, Miguel Fábregues, Milton Gonçalves, Néelson Xavier, Oduvaldo Vianna Filho, Roberto Freyre, Raymundo Víctor Duprat, Roberto Santos, Sábado Magaldi e Zulmira Ribeiro Tavares.

Depoimentos

Os depoimentos daqueles que participaram do Seminário de Dramaturgia do Arena confirmaram a importância do movimento num campo bastante amplo. Além de pontos em comum — como a revelação de novos autores e o incentivo à produção de peças nacionais — evidenciou-se o enriquecimento pessoal de cada um.

AUGUSTO BOAL

Retornava dos Estados Unidos onde fez um curso de dramaturgia, quando foi apresentado por Sábado Magaldi a José Renato e passou a integrar o Arena. No início, sua ambição era montar espetáculos na Broadway. Dirigiu a peça de estréia de Oduvaldo Vianna Filho, **Chapetuba F.C.**

O Teatro de Arena sempre norteou suas atividades no sentido da criação e do desenvolvimento de um teatro que fosse popular na forma e no conteúdo. O Seminário de Dramaturgia facilitou o aparecimento de inúmeros novos autores preocupados com os problemas do nosso povo, assim como o Laboratório de Interpretação ajudou muitos atores a combater falsos conceitos estetizantes, culturalistas, elitizantes, da arte da interpretação.

Os vários núcleos que trabalhavam no Arena incessantemente se deslocavam pelo interior do Estado de São Paulo e pelo Norte do País, levando o teatro a populações que, às vezes, mal conheciam até mesmo a televisão. Ajudamos a fundar incontáveis centros populares de cultura e, dentro desses CPCs, inúmeros outros seminários de dramaturgia, muitos dos quais formados exclusivamente por operários.

O último núcleo do Arena iniciou a pesquisa de novas formas teatrais que pudessem transferir para o povo os meios de produção do teatro e não apenas o produto acabado — foi a experiência do Teatro-Jornal, que fecundou posteriormente vários elencos de vários outros países.

O Seminário de Dramaturgia coincidiu com o nacionalismo político, com o florescimento do parque industrial de São Paulo, com a criação de Brasília, com a valorização de tudo nacional. As peças tratavam do que fosse brasileiro: suborno no futebol interiorano, greve contra os capitalistas, adultério em Bagé, vida sub-humana dos empregados em ferrovias, cangaço no Nordeste e a conseqüente aparição de Virgens e Diabos etc.

O estilo das peças debatidas pouco variava e pouco fugia do fotográfico, seguindo demasiado de perto as pegadas do primeiro êxito da série. Eram as singularidades da vida o principal tema deste ciclo dramático e esta foi sua principal limitação — a platéia viu o que já conhecia. Esta fase teria que necessariamente ser superada. Suas vantagens foram imensas, os autores nacionais deixaram de ser considerados “venenos de bilheteria”, já que quase todos obtiveram imenso êxito; entusiasmados pela existência de um teatro que só apresentava autores nacionais, muitos aspirantes converteram-se em dramaturgos, contribuindo com suas obras para a formação de um teatro mais brasileiro e menos mimético.

ROBERTO FREYRE

Médico paulista, bolsista da Unesco em Paris, teve uma peça, **Gente como a gente** montado em 1959 pelo Teatro de Arena. **Quarto de empregada**, recentemente montado em São Paulo, foi proibido pela censura mais ou menos na mesma época, quando estava para ser levado pela EAD.

Considero o Seminário de Dramaturgia mais um marco histórico que um processo de elaboração de textos brasileiros. Entrosou autores de tendências diversas com uma visão política parecida e foi mais uma forma de aglutinar pessoas interessadas no teatro político. Não serviu para a produção de textos. Sem o seminário, teríamos escrito as mesmas coisas, mas sem a mesma tomada de consciência. O que me acrescentou alguma coisa foi ter participado com outras pessoas de uma tomada de posição em favor do teatro brasileiro. Considero o seminário, também, uma das extensões importantes do Teatro de Arena.

CHICO DE ASSIS

Autor, ator e diretor; 43 anos; inédito antes do seminário; vários trabalhos posteriores, destacando-se: **O testamento do cangaceiro**, **Farsa com cangaceiro, truço e padre**, **Missa leiga**. Uma peça debatida no seminário: **A outra paisagem**.

Das peças discutidas no seminário, não foi montada nenhuma com a aprovação do grupo. O seminário era muito castrador e as experiências muito competitivas, por isso muitos participantes se afastaram, como o folclorista Barbosa Lessa. O lado bom do seminário veio da divulgação e da propaganda feita em torno dele, que contribuíram para a conscientização da dramaturgia nacional. Ele foi, na realidade, bem menor do que se pensa.

Pela primeira vez os autores se reuniram para colocar suas idéias e tentar encontrar uma forma de dramaturgia adequada a elas. A partir do seminário, passou a haver um respeito quanto ao pensamento do autor paulista. Durante as discussões, houve um enfoque grande da realidade brasileira. (Se **Eles usam black-tie** tivesse sido discutida lá teria sido considerada como falseadora da realidade brasileira e, com certeza, reprovada).

Por que deixou uma imagem positiva? Ora, quando um integrante do seminário se preparava para apresentar sua peça, se enriquecia de cultura e trocava esse enriquecimento com os outros autores. Ao final do repasto universal da discussão, a coisa menos importante era sua peça, minimizada pelos enfoques grandiloqüentes de filosofia e política internacional. O teatro brasileiro não saiu do Teatro de Arena — este contribuiu com uma parte e os grupos de cultura popular com outra.

MARIA TEREZA VARGAS

Pesquisadora e diretora de teatro, desenvolvendo suas atividades junto à Escola de Arte Dramática de São Paulo e à Secretaria de Cultura do Município.

A idéia de um seminário nasceu, sem dúvida, do entusiasmo despertado pelo sucesso de **Eles não usam black-tie** e, sobretudo, das preocupações nacionalistas de Guarnieri e Oduvaldo Vianna Filho. Minha participação no seminário foi pequena. Vianinha convidou-me para participar das reuniões porque, na ocasião, eu fazia uma experiência com um grupo de trabalho operário e, segundo ele, precisava urgentemente "me brasileiro", para não fiacar repetindo aqui o que se fazia lá fora...

Lembro-me da presença, no seminário, de Ruggero Jacobbi (muito ligado aos ex-participantes do Teatro Paulista de Estudante e que formavam, no Arena, o grupo interessado na "realidade brasileira" — fosse no texto, fosse na maneira de interpretar); de discussões terríveis sobre a montagem de **A boa alma de Sé-Tchouan** — a primeira montagem profissional de Brecht — e a primeira ocasião, portanto, de se verificar as teorias do recém-descoberto **Maitre**; da presença de Yvette Vargas e Frota Moreira, interessadíssimos em que se fizesse uma peça sobre os últimos momentos do governo Vargas; da verdadeira celeuma causada pela interdição da peça **Quarto de empregada**, de Roberto Freyre, lida no seminário e em vias de ser montada pela EAD, num teatro da Prefeitura.

Lia-se, discutia-se, alterava-se o texto, e voltava-se a nova leitura. Creio que, sem o hábito das discussões conjuntas (não eram só sobre teatro) de Vianinha, Guarnieri, Flávio Migliaccio, Milton Gonçalves, Roberto Freyre, Boal e José Renato, "oficializadas" no modesto seminário das manhãs de sábado, o Teatro de Arena não teria podido desempenhar o papel que desempenhou na criação da moderna dramaturgia brasileira.

ZULMIRA RIBEIRO TAVARES

Crítica de cinema, ficcionista, ensaísta; antes do seminário havia escrito **Pedro Malazarte** (montada pelo Teatro Paulista do Estudante) e **Crime do tapuio**. Teve um texto debatido no seminário: **Inácio inocente, filho da gente**.

Acho que o Seminário de Dramaturgia teve grande importância para o desenvolvimento do teatro brasileiro. Surgiu após o Curso Prático de Dramaturgia ministrado por Augusto Boal em 57 e pela Federação Paulista de Amadores Teatrais e deu seguimento a consistência teórica à preocupação com o autor nacional já manifestada na série de palestras de Boal encerradas com um concurso de adaptação de contos brasileiros. O seminário, porém, não estava apenas interessado em descobrir talentos nacionais, como principalmente em promover o desenvolvimento de uma dramaturgia de cunho popular estreitamente ligada à realidade do País.

Vivíamos então o período Kubitschek, rico em afirmações nacionalistas de acentos vários, ainda que o governo não contasse com a simpatia de todos os grupos progressistas.

Minha participação no seminário foi episódica e importante apenas para mim. Vinha de um seminário de cinema — turma 51 a 52 — e já havia publicado um livro de poemas; mas minha ambição maior era o cinema, chegar a ele seja por meio da crítica, seja da realização mesma. Às dificuldades encontradas, procurei no teatro um meio no qual fosse mais fácil me expressar.

Mas havia uma diferença bastante grande entre a maior parte dos participantes e eu. Eu ia ao Arena para os seminários. Eles eram e faziam o Arena, sendo o seminário apenas a sua sistematização teórica. Tive uma peça discutida pelo Arena, **Inácio inocente, filho da gente**. Ela apanhou para valer, tendo sido considerada muito ruim. E era. Eu também achava ruim, mas me lembro de ter pensado na ocasião: "Ela o é, sim, mas nunca pelos motivos que eles apontam".

Em minha produção literária que se seguiu (ensaio/ficção/poesia) a experiência do seminário não foi esquecida, mas se refletiu particularmente no campo da crítica cinematográfica. Ela me ajudou a compreender e formular as relações entre o todo social e as formas de produção em arte.

JOSÉ RENATO

Diretor teatral um dos fundadores do Teatro de Arena. Foi diretor do Teatro Nacional de Comédia, mantém uma atuação ininterrupta desde 59, no Rio e em São Paulo.

Eu fui um dos integrantes do Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena, juntamente com Augusto Boal, Oduvaldo Vianna Filho, Gianfrancesco Guarnieri, Chico de Assis, Néelson Xavier e muitos outros. Eu citei apenas o grupo básico do Arena, propositadamente, porque todos os outros que participaram do seminário eram pessoas de fora do grupo. Esse era o núcleo principal que, por assim dizer, ditava a direção do Seminário de Dramaturgia. Eu acho que a importância do seminário se revela ainda hoje, porque esses autores todos que participaram dele constituem até hoje um dos núcleos mais importantes de autores teatrais brasileiros.

Era gente preocupada com o papel que o teatro exercia no desenvolvimento brasileiro. E eu creio que houve muitos erros de nossa parte, naquela época, na avaliação dos trabalhos apresentados no seminário, motivados, a meu ver, por uma certa imaturidade nossa, mas que trazia em si mesma muita coisa positiva. Essa imaturidade às vezes fazia com que a gente avaliasse o trabalho dos outros querendo impor o próprio estilo de quem analisava e isso, de uma certa maneira, foi um dos elementos que mais atrapalharam os nossos debates.

Mas o importante é que o nosso objetivo era sempre a melhoria da qualidade das peças apresentadas, a melhoria da estrutura dos trabalhos; visavam sempre a um aprofundamento maior da dramaturgia brasileira. Eu acho que foi realmente uma época extremamente importante para nós.

Surgiu o seminário da necessidade — nós assim o achávamos — de encontrar uma linguagem brasileira no teatro. Nós já havíamos pesquisado uma maneira de representar que, segundo a nossa opinião, naturalmente, se aproximava mais da nossa verdade, dos nossos maneirismos, da nossa língua, do nosso jeito. E essa maneira de representar era utilizada até em espetáculos que não apresentavam peças brasileiras. Nós tentávamos colocar uma maneira nossa mesmo na interpretação de peças estrangeiras.

BEATRIZ SEGALL

Atriz e produtora de teatro; vários trabalhos antes e depois do seminário, como **Andorra**, **Os pequenos burgueses**, **A longa noite de cristal**, **Frank V** e **Os executivos**.

Eu me sinto um pouco pretensiosa de falar sobre o Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena, porque eu participei relativamente muito pouco. Eu ia lá mais como curiosa e interessada em teatro — naquela época eu não trabalhava como atriz — do que propriamente como participante das atividades do seminário, porque eu nunca tive a pretensão de ser autora teatral e nunca escrevi.

O meu interesse maior era mais acompanhar o desenvolvimento de uma peça. Como naquela época a dramaturgia brasileira ainda era muito incipiente, o que me interessava exatamente era ver de que maneira poderia se desenvolver essa dramaturgia. Acompanhar o desenvolvimento dos resultados do seminário, em cada reunião, isso eu não fiz.

Agora, eu vi conseqüências desse trabalho. Uma das coisas que a gente esquece é de que havia uma lei mais ou menos da mesma época que obrigava as companhias teatrais a produzirem, de cada três espetáculos um de autor brasileiro. Essa lei foi muito combatida naquele momento. A verdade é que o resultado foi muito bom. Em vista disso, houve uma procura de peças nacionais. As companhias que montavam seguidamente tinham, de vez em quando, que montar peças nacionais. Então, começou a se abrir um mercado para o autor brasileiro.

Ao mesmo tempo, com o surgimento do seminário e de alguns autores novos no seminário, juntaram-se duas coisas que, a meu ver, tiveram uma importância muito grande. Começou a ser possível encontrar peças realmente boas. Por exemplo: o Guarnieri; não que ele tenha nascido no seminário, mas ele certamente desenvolveu muito de sua capacidade de escrever naquele período.

SÁBATO MAGALDI

Jornalista, professor da EAD antes do seminário; fez crítica de teatro para o **Diário Carioca**, a revista **Anhembi** e o Suplemento Literário do "Estado de S. Paulo"; atualmente escreve para o **Jornal da Tarde** e é professor da Escola de Comunicações e Artes da USP; e Secretário de Cultura do Município de São Paulo tem quatro livros sobre teatro publicados.

No começo, o Arena era um TBC pobre, sem muita diferença na escolha das peças. A estréia de **Eles não usam black-tie** foi arrancada para a realização do Seminário de Dramaturgia. Antes, havia uns poucos autores brasileiros, como Abílio Pereira de Almeida, que eram encenados pelas nossas companhias. Muitos autores jovens que se revelavam como promessas não foram estimulados nem pelo Arena nem pelo seminário. Se muitos nomes já existiam antes e outros não foram estimulados, porém, não vem ao caso. O seminário transcende a isso, porque ele realmente mudou a imagem imposta pelo TBC a todos os elencos da época. O Arena fundou um estilo brasileiro de representação. Houve ocasião de se pensar num teatro brasileiro adulto, que modificou totalmente a mentalidade em face do teatro brasileiro existente.

Não nasceram grandes textos do seminário. Mas ele foi a grande mola do teatro brasileiro moderno. Foi a partir do seminário que o TBC passou a montar mais peças nacionais.

ÁLVARO DE MOYA

Professor e jornalista, ligado à Escola de Comunicações e Artes da USP. Teve um script para cinema debatido no seminário: **O goleiro**.

O seminário teve uma importância grande, isso não se discute. Mas os debates não levaram a nenhum ponto positivo para os autores. **O goleiro**, um script meu, foi apresentado ao seminário recebendo muitas críticas. Em seguida, apresentei-o a um concurso e ganhei o Prêmio Fábio Prado. Basicamente, as críticas não serviram para mudar nada no texto nem na minha maneira de pensar.

GIANFRANCESCO GUARNIERI

Autor e ator. Sua peça **Eles não usam black-tie** foi o primeiro texto nacional montado pelo Arena e ponto de partida para o seminário. Trabalhos posteriores: **Gimba**, **A semente**, **O filho do Cão**, **Arena conta Zumbi**, e **Arena Conta Tiradentes** (com Boal), **Marta Saré**, **Animália**, **Castro Alves pede passagem**, **Botequim** e **Um grito parado no Ar**.

O seminário e o Teatro de Arena provaram a viabilidade de se fazer teatro nacional. Durante o seminário, foram estudados aspectos culturais e estético — formais do nosso teatro. As discussões salientavam a importância de colocar o autor diante da problemática brasileira e eram sempre muito acaloradas. O autor que apresentava um texto para discussão "saía de quatro" porque a crítica era muito violenta, sem método nenhum, resultando negativa para alguns. Essa fase do Arena demonstrou também que o teatro brasileiro era viável financeiramente para os produtores.

O TBC, o Arena, o Oficina, os movimentos que fizeram a história do teatro, foram fruto de um trabalho comum de gente que se dedicou ao teatro. Vendo que isso não existe em função de uma dinâmica interna de grupos, quais os fatores externos que impedem a existência desses grupos? e como combatê-los para benefício da cultura brasileira?

ROBERTO SANTOS

O único diretor de cinema paulista aceito pelo Cinema Novo Carioca. Fez os seguintes filmes: **A hora e a vez de Augusto Matraga** um episódio de **As cariocas**, **O homem nú**, **Anjo mau**, **Vozes do medo** e **A caçada**. Antes do Seminário já havia dirigido **O grande momento**.

Estive presente a poucas reuniões do Seminário de Dramaturgia. Tinha terminado **O grande momento** e estava preparando um filme baseado na vida do Promessinha, sobre marginais, que não chegou a ser feito. Meu contacto com o pessoal do Arena foi o de sempre discutir com eles o cinema brasileiro e o modo de expressão tipicamente nacional. Era importante para mim estar com eles, autores e atores que viviam as mesmas propostas que eu. Participei de alguns debates de textos e o que me interessava mais nestes debates era sempre o processo de criação em grupo. O trabalho calcado na observação do cotidiano, a dramaturgia urbana voltada para São Paulo. Me interessava nesta época mais particularmente fazer outros filmes na linha de **O grande momento**, mais voltados à realidade brasileira, sem as influências do néo-realismo italiano.

FLÁVIO MIGLIACCIO

Ator, autor e diretor trabalhou em circo. Teve uma peça **Pintado de alegre** debatida durante o Seminário de Dramaturgia do Arena. No cinema dirigiu **O caçador de fantasmas** e **Aventuras com tio Maneco**.

O nosso grande drama foi a dúvida: partir para um teatro brechtiano logo ou começar com o realismo. Naquela época, acho que até hoje, não se sabia exatamente o que era o efeito de distanciamento no teatro de Brecht, e as mais incríveis teorias surgiam.

Pelo que se discutia na época, penso que a evolução natural grupo do Arena era chegar exatamente onde chegou o Oficina. Pode-se dizer — isso é uma opinião pessoal — que o Oficina é a evolução lógica do Arena.

Como estávamos na base de estudos e descobertas é lógico que cada um se agarrava naquilo que tocava mais sua sensibilidade. Eu, por exemplo, me agarrei a *Commedia dell'Arte*, embora sabendo que caminhávamos ao teatro de Piscator.

Teoricamente nunca chegamos a definir uma forma, como nem o Oficina (teoricamente) definiu. Lembro-me que nas paredes dos camarins do Arena, cada um fazia publicidade de seu próprio método de representar o que deixava mais vivos os espetáculos. Assim, sugeríamos aos próprios companheiros de elenco: "Represente pelo método Passarinho" ou "Só o método tal é bom!".

O certo é que foi com realismo que começamos. Dali pretendíamos partir para soluções mais elaboradas. Foi assim com o Laboratório de interpretação e com o Seminário.

Com relação a Boal sua orientação era impor o menos possível e deixar que a forma surgisse naturalmente. Sobre o final da minha peça *Pintado de alegre*

Com relação a Boal sua orientação era impor o menos possível e deixar que a forma surgisse naturalmente. Sobre o final da minha peça *Pintado de alegre*, por exemplo, que todos achavam demagógico demais, ninguém impôs nada e eu segui apenas minha vontade, seguindo a euforia ideológica da época.

E os erros. Quais eram os erros? O mais forte e o que me atormentou mais foi tudo o que girava em torno daquele pensamento de que "o futebol é a alienação do povo". Hoje sei que quanto mais nos ligarmos e marcharmos lado a lado com as nossas tradições populares, mais seremos um povo com personalidade. Sei também que nada do que é imposto de cima tem valor e que as únicas coisas que ficam são as que nascem do povo, no seu dia a dia.

NELSON XAVIER

Jornalista, ator de teatro e cinema. Estreou no teatro de Arena como intérprete em *Chapetuda Futebol Clube*. Teve uma peça *O quarto e a casa* debatida durante o Seminário.

Li meu texto *O quarto e a casa* no Seminário de Dramaturgia. Meu trabalho foi bombardeado, mas também o foi o do Jorge Andrade e de outros, de fora do Arena, que apareceram no começo. Muitos foram se afastando, criticando a liderança do Boal como uma visão rígida e unilateral da dramaturgia contemporânea. Só restou mesmo no Seminário o pessoal do próprio Arena, que apoiou e acompanhou Boal na sua proposta de uma dramaturgia mais eficaz tecnicamente e mais realista no seu conteúdo e, principalmente, mais autenticamente brasileira na sua forma. Claro, Boal tinha sido discípulo de Nelson Rodrigues e vinha de um estágio nos Estados Unidos, onde estudou no Actor's Studio do Lee Strasberg. Ele buscava uma forma mais verdadeira de se representar no palco brasileiro. Essas preocupações se mesclavam com a juventude organizada e consciente de Guarnier e Vera Gertel de modo a se transformarem mais tarde na plataforma cultural do grupo, que consistia em só montar autor nacional, de preferência estreante, e buscar um estilo brasileiro de interpretação dramática.

O núcleo, como nós chamávamos o grupo, passou também a dirigir a empresa, quando José Renato teve que sair do País com uma bolsa de estudos. Então tudo era discutido e decidido coletivamente. Além de nós (Guarnieri, Vianninha, Vera, Chico, Milton, Flávio e outros) fazia parte do núcleo o Henrique Cesar, o bom gaúcho que não entrava na empolgação. Os outros passavam o dia inteiro discutindo, de modo que passamos a viver o teatro em tudo e sempre. Essas discussões nos uniram e deram a unidade suficiente para cumprirmos aquilo a que nos propúnhamos, já então coletivamente. Na verdade, o Teatro de Arena foi o primeiro elenco permanente de teatro profissional no Brasil a postular e planejar o seu trabalho e a organizar sua administração coletivamente, segundo uma política cultural de confrontação da realidade brasileira. A arte por ela mesma era alienação infame. O Brasil era descoberto todos os dias e era preciso denunciá-lo. E nós fazíamos teatro como se fossemos salvar o mundo com ele. Hoje sei que sem essa paixão o teatro pode ser uma coisa muito pobre.

Durante esse período de vida e de trabalho apaixonado e fecundo, todos nós formamos



Revolução na América do Sul. *Em cena:*
Flávio Migliacio e Nelson Xavier

nossa consciência de artista. Foi um dos momentos mais belos de minha vida. E para quem quiser ouvir, eu um dia ainda conto isso melhor.

MILTON GONÇALVES

Operário, autor e ator. Escreveu **Sucata**, encenada pelo Teatro Experimental do Negro, e **Os Alves do 26**, discutidas durante o Seminário. Depois do Seminário não escreveu mais, definiu-se como ator.

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

Propiciou também a chance de se reunirem pessoas com coisas em comum, todos interessados na mesma realidade brasileira. Descobrimos juntos a necessidade de conhecer melhor o nosso povo. Viajamos, fomos ao norte, tomamos conhecimento de outras realidades, colhemos material e ampliamos horizontes.

O Seminário cumpriu também sua função histórica. Abriu as portas para o autor nacional, indicou caminhos. O Oficina deu um passo além do Arena. Depois deles nunca mais houve um grupo estável com um trabalho de continuidade. E de repente parece que tudo aquilo que nós fizemos está perdido, e que não temos mais como transmitir aos grupos que estão se fazendo agora, o espírito que nos animou.

As divergências

É possível, hoje, classificar a natureza das divergências suscitadas entre os participantes do Seminário de Dramaturgia?

José Renato — As discussões acaloradas em torno dos textos eram, quase sempre, motivadas principalmente por uma certa imaturidade, que nos levava a um desejo de perfeição. Embora a gente quisesse e procurasse respeitar o estilo de cada um — isso é extremamente importante — no fundo, no fundo, procurávamos sempre trazer os autores para o campo em que estávamos e tratar dos mesmos interesses.

Eu me lembro que houve discussões muito vivas a respeito de uma peça do Jorge Andrade, onde ele defendia sua maneira de ser, sua estrutura, de acordo com o seu temperamento, sua formação, sua cultura, enquanto alguns dos nossos procuravam avaliar a peça achando que ela definia um determinado tipo de temperamento que não interessava ao público que iria assistir ao espetáculo.

Então, havia muita divergência, mas eu acho que essas divergências eram muito positivas, apesar de imaturas. Hoje, talvez tivéssemos uma maior tolerância, procurando aprimorar e desenvolver o que cada um tivesse a dizer, auxiliando na estrutura das peças. Eu participei de alguns concursos de dramaturgia do SNT por exemplo, alguns anos atrás. Com essa experiência agora os textos com muito mais frieza, compreendendo um pouco mais a colocação de cada um e sentindo muito mais as deficiências estruturais que as obras apresentam. Naquela época agente passava um pouco por cima das deficiências estruturais e criticava muito mais o conteúdo.

Flávio Migliaccio — Cada um de nós tinha uma formação diferente e daí originavam as maiores divergências. Vianinha e Guarnieri eram estudantes vinham do Teatro Paulista do Estudante e estavam preparados para um forma mais avançada e completa em termos de teatro; Boal com a experiência adquiridas nos Estados Unidos dominava a técnica e possuía uma grande preocupação com a forma; Milton e eu tínhamos uma vivência mais direta com o povo e tentávamos colocar nossa experiência no que fazíamos; Chico de Assis vinha da televisão e lembro era “vidrado” na cultura japonesa, sentíamos no Chico que ele esperava o momento de juntar toda a sua teoria à grande clareza que possuía sobre o materialismo dialético; Xavier aguardava os acontecimentos, era muito inteligente e possuía grande objetividade quando intervinha. Conhecendo cada um pode-se saber exatamente que o levou para aquelas reuniões de sábado de manhã. Resta a dúvida: a técnica dos escritores americanos serviria para nós? Seria essa técnica universal? Conseguimos, de fato, partir da estaca zero? Serviria essa técnica teatral para um escritor de cinema? E a literatura? Bem, tudo isso é demais para alguém como eu, que veio lá de Vila Mazzei!

Milton Gonçalves — As divergências eram de natureza política!

O Seminário chegou a definir formas de expressão prioritárias (gêneros, linguagem etc .) ?

Beatriz Segall — Eu tenho impressão de que não. Que eu saiba não.

José Renato — Principalmente quanto à linguagem, quanto a gênero, propriamente, não. Nós procurávamos, na medida do possível, que os textos se exprimissem sempre numa linguagem brasileira. Uma peça do Nelson Xavier e um grupo de autores talvez tenha sido a única obra nascida realmente do Seminário de Dramaturgia. Chamou-se **Seminário em Santa Cruz do Novo Sol**. Foi uma peça muito bonita e escrita numa linguagem nova e com uma estrutura debatida longamente no seminário.

Todas as outras eram apresentadas, discutidas, mas os autores quase sempre guardavam suas próprias opiniões e as peças continuavam estruturalmente idênticas a quando haviam sido apresentadas. Agora, a influência a quando haviam sido apresentadas. Agora, a influência do seminário se fez sentir nos novos trabalhos que apresentaram. É o caso, por exemplo, o próprio Jorge Andrade, do Roberto Freyre e do Boal, que depois do seminário escreveu **Revolução na América do Sul** e outras peças.

Sábato Magaldi — O seminário mudou o enfoque e a temática das peças e passou a colocar o Brasil para valer nos textos dos novos autores. Um dos aspectos do seminário foi a exploração quase territorial do País através de uma temática brasileira. Mas isso também inibiu os autores, obrigados a uma tendência realista. Em geral, procuravam também analisar os problemas sociais do Brasil com uma nova visão, enfocando as classes menos privilegiadas, sob seu próprio ponto de vista, ao contrário que havia feito Abílio Pereira de Almeida em **Paiol velho**, enfocando os problemas sob o ponto de vista dos latifundiários.

Gianfrancesco Guarnieri — O seminário nunca chegou a definir formas de expressão prioritárias. A discussão sobre carpintaria nunca chegou a ser efetivada. Não se aceitava que o seminário pudesse refletir todas as tendências. Isto se explica: havia uma grande pressão sobre o Arena e a defesa deste era partir para a violência.

Flávio Migliaccio — O tempo foi muito curto para se definir alguma coisa. No entanto discutiu-se e se levantou muito problema, e principalmente discutiu-se e analisou-se muito método: o Kabuqui, Comédia De L'Arte, Shakespeare, Brecht, Piscator, Circo, tudo enfim.

Milton Gonçalves — Não. Havia uma preocupação fundamental de reproduzir a linguagem do povo e os temas populares. A preocupação maior era com o que transmitir e não como.

O seminário considerava um público ideal para as peças debatidas, qual?

Zulmira Ribeiro Tavares — O Seminário de Dramaturgia, ao incentivar a criação de uma dramaturgia de cunho popular, visava também, é claro, à constituição de um público que não apenas se reconhecesse nessa dramaturgia, como principalmente se reconhecesse participando de um processo crítico. Isso foi conseguido, em parte. A partir do seminário, rompeu-se a homogeneidade de um público: "pequena amostragem da burguesia". O novo público que se dirigia ao Arena foi formado preponderantemente por estudantes; e o público ao qual o Arena se dirigia, em programas itinerantes, por operários. Assim, o povo sempre esteve presente nas manifestações do Arena, seja como referência, seja como destinatário.

José Renato — Naquela época, nós nos preocupávamos com a formação de um público novo; não um público de elite, um público acostumado a pagar teatro a um preço mais elevado que os outros. Preocupávamo-nos em fazer espetáculos em praças públicas, em criar um público vindo das camadas menos favorecidas. E esse ra um dos pontos de divergência, porque alguns autores não aceitavam que as peças devessem ter uma certa facilidade de compreensão para certo público menos letrado, vamos dizer assim.

Então, achava-se que as peças estariam sendo didatizadas demais. Mas, no fundo, não era preocupação fundamental do seminário a criação de um público novo. Era uma preocupação do Teatro de Arena em si. Por isso a gente fazia espetáculos nos lugares mais diversos; nós procurávamos apresentá-los não só em nossa sede, mas em outros lugares também.

Gianfrancesco Guarnieri — Sim, visavam a um público ideal. O povo.

Milton Gonçalves — O público ideal era mesmo o público de teatro.

Flávio Migliaccio — Sempre achamos que a grande contradição era que quem sustentava o teatro era a burguesia, a menos interessada em ver no palco os problemas da realidade brasileira. Logicamente se queríamos um teatro participante, vivo, precisávamos de um público que estivesse a fim de entendê-lo, discutí-lo e ajudá-lo a se desenvolver. Um público preocupado com a cultura e a realidade nacionais. Na verdade começamos a perder a burguesia que não admitia trocar os tapetes do TBC pela escadinha mau cheirosa do Arena. Não havia jeito. Tentamos um público maior, justamente aquele a quem queríamos falar, mas ele não podia pagar teatro. Quando a burguesia se foi sobrou na peneira o público formado pelos estudantes e intelectuais, um grupo mais esclarecido que tinha certeza ser aquele um movimento importante para o teatro. Foi ele que nos sustentou e nos possibilitou fazer alguma coisa em escolas, sindicatos, associações, clubes e excursões à cidades do interior.

O Objetivo de atingir a esse público ideal, o povo, foi conseguido?

Gianfrancesco Guarnieri — Em 1958, 60 mil pessoas assistiam a um espetáculo de sucesso. Eles não usam black-tie foi visto por muito mais.

Chico de Assis — O Teatro de Arena não ficava parado. Nós buscávamos o público ideal. Fizemos o ambulante e o mambembe. Em Minas Gerais, 6 mil pessoas assistiram a um espetáculo em praça pública. Foram feitas duas tentativas de circo com o Flávio Migliaccio. Em Santo Amaro, só um casal de portugueses assistiu ao espetáculo (às vezes acontece!). Foram utilizados também quadras de basquete, salões de clube etc. A experiência popular do Arena não ficou restrita apenas à Teodoro Baima.

Faz-se, hoje, uma verdadeira mea culpa do radicalismo, da imaturidade, como algo que tivesse atrapalhado o seminário. Não haveria, entretanto, um aspecto positivo nesse mesmo radicalismo, algo assim como o ímpeto que permitiu a realização do seminário?

Beatriz Segall — Eu acho que sim. Eu acho que visto nesta distância o radicalismo foi realmente positivo. E foi isso exatamente que permitiu a realização do seminário. Havia uma verdadeira união em torno desse radicalismo.

Zulmira Ribeiro Tavares — A idéia de que os participantes do seminário foram atrapalhados por sua imaturidade não me parece cabível. A maturidade pertence aos maduros,

e os participantes do seminário eram jovens. Ótimo que fossem radicais. Tomar as coisas pela raiz é fazer o enfrentamento direto com o seu tempo e tentar modificá-lo.

José Renato — Posso dizer que esse radicalismo, essa imaturidade, que estiveram realmente presentes em nossos debates, podem ser comparados à contestação que existe hoje na juventude brasileira e na juventude do mundo inteiro. Essa espécie de não-aceitação do mundo como a geração antiga lhe entregava; essa espécie de desejo de modificar tudo era também o que nos impelia naquela época.

Nós tínhamos impulsos e, então, aquele espírito contestatório — o espírito contestatório que hoje existe na juventude de 20/22 anos, no mundo inteiro, de maneira radical, terrível, violenta, agressiva também existia e se revelava no trabalho que a gente fazia. Eu posso comparar exatamente essa insatisfação da juventude de hoje à imaturidade que nós tínhamos naquela época. E, portanto, é muito positivo.

Até agora, as respostas não explicitaram os objetivos do seminário até suas últimas consequências. Era só refletir a realidade brasileira ou influir sobre ela?

Gianfrancesco Guarnieri — Agir sobre ela. O teatro é um produto social e tem que transformar a realidade.

Em algum momento se preocupou com a reformulação formal dos espetáculos, uma vez que na medida em que se modifica o conteúdo necessariamente se modifica a forma?

Gianfrancesco Guarnieri — Havia uma perspectiva cultural e moral mais do que estética. O processo todo desemboca no **Zumbi**, que foi um assalto na forma de expressão. O texto não permitia nenhum outro tipo de expressão senão aquele: não havia a psicologia do personagem, cada um representava uma função social.

Havia preocupação com a valorização do folk-lore?

Chico de Assis — **Black-tie** e **Chapetuba** já eram informadas no folk-lore. Eu mesmo calciei em Suassuna alguns textos.

Barbosa Lessa que já era folclorista e foi convidado a participar do seminário esteve presente em duas reuniões. Ele queria buscar elementos para melhorar o que fazia e não achando essa carpintaria no seminário retirou-se.

Além dos textos qual era o assunto principal das reuniões?

Guarnieri e Beatriz — Mulher...

Roberto Santos — Cinema

Gianfrancesco Guarnieri — A realidade. O assunto diário dos jornais.

O Teatro de Arena teve um desenvolvimento paralelo ao do Cinema Novo?

Zulmira Ribeiro Tavares — O Cinema Novo é posterior ao Seminário de Dramaturgia do Arena e aos poucos, ao aproveitar o cordel em grande parte de suas obras, adquiriu um cunho diverso, distanciando-se bastante do neo-realismo italiano, assim como o Arena, mais tarde,

iria se distanciar do realismo socialista ecaminhando-se para um teatro épico. Mas a área cinematográfica também refletia o clima nacionalista. Paralelamente à euforia (e crise) da Vera Cruz, surgiram os Seminários de Cinema (o primeiro em 50 ou 51) em que se manifestava uma mentalidade nacionalista de cunho popular, não tão firmada quanto aquela que iria posteriormente se refletir no Arena, mas em muitos pontos semelhante a ela. O filme de Néelson Pereira dos Santos, **Rio 40 Graus**, de 55, inspirava-se no neo-realismo italiano e se opunha à mentalidade da Vera Cruz, assim como o Teatro de Arena se opunha à mentalidade do Teatro Brasileiro de Comédia.

É da época do Seminário de Dramaturgia o filme **O grande momento**, de Roberto Santos; ambientado no Brás, destaca tipos oriundo do proletariado e da pequena classe média. O elenco, formado com atores em parte vindos do Arena (Guarnieri, Vera Gertel) mostra a interação teatro/cinema então existente.

José Renato — Para mim, essa pergunta é um pouco difícil de responder porque eu segui o Cinema Novo muito precariamente. Mas tenho a impressão de que o que se chama de Cinema Novo não era, talvez, o tipo de idealismo praticado pelo movimento do Teatro de Arena. Teve um desenvolvimento que ocorreu mais ou menos na mesma época, mas não creio que paralelo. Alguns expoentes do Cinema Novo levaram o cinema para um caminho um pouco elitista demais, diferente da direção que o Teatro de Arena pretendia dar aos seus espetáculos.

Roberto Santos — O movimento de cinema que antecedeu todo movimento do Cinema Novo começou em 1954, com Néelson Pereira dos Santos em "Rio 40 Graus", imediatamente após a crise da Vera Cruz, antes portanto do Seminário de Dramaturgia. O teatro de Arena teve um desenvolvimento anterior ao Cinema Novo e fez parte do movimento que antecedeu ao Cinema Novo.

O Cinema Novo era elitista, intelectualizado, atingindo apenas certo público já conhecido?

Zulmira Ribeiro Tavares — O Cinema Novo não foi elitista nem intelectualizado. Não teve aceitação mais ampla devido a conhecidos problemas de distribuição e também por alguns problemas técnicos graves ligados à captação e transmissão do material sonoro. De certa maneira, foi o Cinema Novo a primeira real descoberta do Brasil em termos de cinema, processo este interrompido pelas dificuldades encontradas com a censura a partir de certo momento na vida nacional.

José Renato — Mais ou menos. Nem todos os autores do Cinema Novo eram elitistas e intelectualizados, daí a discussão que se trava. Podemos chamar de elitistas alguns filmes do Gláuber Rocha, mas não se pode de forma nenhuma negar a importância dele como cineasta. Embora intelectualizados, esses filmes tinham caminhos que tentavam modificar o cinema da época e contribuíram muito para o desenvolvimento do cinema. Mas eu acredito que houve muitos equívocos em alguns autores do Cinema Novo. Por exemplo: eu prefiro muito mais o cinema elitista, intelectualizado do Gláuber Rocha, do que o superintelectualizado do Walter Hugo Khoury.

Flávio Migliaccio — O que aconteceu com o Cinema Novo aconteceu também com o Arena, a Bossa Nova, etc. Eles perderam o público das chanchadas e não conseguiram conquistar outro. O público que achava o Cinema Novo importante era muito pequeno para sustentá-lo. O errado não era o público mas o próprio movimento que não soube usar a nossa linguagem, os nossos costumes, enfim a nossa cultura para se expressar.

Roberto Santos — O cinema novo não tinha atingido o instante exato de grande comunicação com a massa, mas chegava ao público das grandes metrópoles e dava lucro. **A hora e a vez de Augusto Matraga** até hoje me dá lucro. **O grande momento** e **O homem nú** ainda são exibidos.

Podemos fazer que ainda hoje algumas peças guardam o espírito que propiciou o surgimento e o desenvolvimento do Seminário de Dramaturgia e do próprio Teatro de Arena?

Gianfrancesco Guarnieri — O espírito do Arena foi tão importante que moveu para sempre os seus integrantes. Negamos a arte pela arte não a arte com responsabilidade social.

Flávio Migliaccio — Não há exagero em afirmar que o Seminário não morreu ali no Arena. Aquele espírito das reuniões do Seminário continuou em vários pontos do país, tanto no cinema Plínio Marcos e Zé Vicente são alguns dos que tem muito a ver com tudo aquilo que se fazia no Arena.

Milton Gonçalves — As pessoas que escrevem hoje são restringidas e usam parábolas tentando os mesmos objetivos. O seminário deixou marcas. Nós tocamos no princípio certo, na identidade brasileira.

José Renato — Hoje, a gente pode falar muito pouco a respeito do espírito que propiciou o aparecimento desse movimento porque o que propiciou o surgimento e o desenvolvimento do Seminário de Dramaturgia foi uma preocupação com o homem brasileiro, com o relacionamento humano brasileiro, com a linguagem brasileira. E, hoje, o teatro brasileiro, infelizmente, está terrivelmente castrado pela censura.

Então, dificilmente qualquer peça que possa guardar esse espírito terá oportunidade de ser apresentada. Eu acredito que um dos únicos autores que se manteve fiel até a morte ao espírito com que foi fundado o movimento foi Oduvaldo Vianna Filho. É impressionante a importância da última peça que Vianinha deixou, que foi **Rasga coração**. Eu acredito que seja essa peça o coroamento do Seminário de Dramaturgia, o coroamento de todo o trabalho de uma geração em prol do desenvolvimento do teatro brasileiro. É, talvez, o texto mais importante surgido no teatro aqui no Brasil, nos últimos 50 anos.

Eu não me lembro de ter lido nenhuma outra peça tão profunda, de um senso humano tão agudo e de uma pesquisa linguística tão aprofundada. Realmente é uma pena, uma lástima, que uma peça dessa importância não possa ser apresentada no Brasil. Essa peça foi premiada pelo Ministério da Educação e Cultura e proibida pelo Ministério da Justiça.

Quais as reações do Arena com a censura?

Gianfrancesco Guarnieri — A partir de **Eles não usam black-tie**, o relacionamento com a censura não era dos melhores, mas também não era dos piores. A diferença fundamental de antes de 1964 era a possibilidade de recurso, reunião de uma comissão de intelectuais que, a pedido dos que se sentiam prejudicados, se reuniam e davam um parecer que linha o poder de liberar a peça, nem que fosse em condições especiais, o que aconteceu com **A semente**. Depois de 64, a censura passou a ser totalmente arbitrária. Não há mais conselho. Outra diferença: a censura se restringia mais à palavra da lei, só cortava as peças que se apresentavam ostensivamente contra a lei.

Não havia uma preocupação demasiada dos participantes em considerar válidos somente os textos que fizessem uma abordagem de temas dentro do realismo socialista?

Gianfrancesco Guarieri — Não aceitamos o rótulo de realismo-socialista. Nosso realismo era, antes de tudo, crítico. Nas primeiras composições, era um naturalismo de observação social imediata. Tivemos sérias discussões a respeito da existência de um realismo socialista num país capitalista.

Milton Gonçalves — Não. Havia sim uma preocupação de valorizar os textos que dissessem mais respeito a nós e aos nossos problemas. A moçada tem que saber em que time vai correr.

Flávio Migliaccio — Todo o movimento que se inicia procura primeiro se isolar do resto para não ter seus passos prejudicados ou para não sofrer influências negativas. Essa é a verdade histórica. Seguindo esse princípio básico, inconscientemente fizemos o mesmo. Embuidos daquele entusiasmo todo era perfeitamente normal considerar válidos somente os textos dentro daquilo que achavamos ser a forma que daria início ao nosso trabalho, que era o realismo socialista. A verdade é que não ficamos somente no realismo socialista mas conquistamos outra etapa com a Revolução na América do Sul antes de entregarmos (ou perdermos) a bola para o Oficina. E quando pensamos em toda a evolução que houve desde esse realismo até **O rei da vela** do Oficina veremos que não queríamos ficar só lá, e cito o Oficina porque acho que o Arena não pode ser visto fora de um contexto que inclui o TBC e o Oficina.

Zulmira Ribeiro Tavares — Do ponto de vista teórico, o Seminário de Dramaturgia esteve muito preso às teses do realismo socialista. As relações entre teoria e prática foram nele sempre problemáticas. O procurado "reflexo" da realidade era entendido em sentido estrito, quase documental, e a fuga a isto encarada como um "desvio formalista". Posteriormente, a própria prática do Arena levou a novas soluções dramáticas que vieram a culminar em um Brecht aculturado, em grande vigor, com o "sistema coringa" desenvolvido por Boal.

Encaro a última fase do Arena, a do Teatro Jornal, como uma volta ao documental, mas uma volta extremamente rica que, ao recuperar o documento, recupera-o em nova condição, como documento-ensaio, à semelhança de muitos filmes que, a partir da montagem de fragmentos pré-existentes, dão ao documento uma nova dimensão de realidade. A proposta do Teatro Jornal entusiasmou-me mais do que suas realizações, ainda em rascunho.

José Renato — É, havia uma certa preocupação nesse sentido. O núcleo central do Arena preocupava-se em que os textos abordassem os temas que contivessem problema social. Entretanto, os autores que participavam do seminário eram livres de apresentar qualquer peça. Procurávamos orientar os autores para que fizessem coisas mais importantes, mas nós chegamos a discurtir muitas peças que falavam de triângulos amorosos, também. A obrigatoriedade principal era de que as peças fossem brasileiras, discutissem problemas brasileiros de conteúdo social.

Não sei o que mais poderia acrescentar, a não ser que o espírito com que se criou o Arena e se desenvolveu no Seminário de Dramaturgia é um espírito que só trouxe benefícios ao teatro brasileiro. Acho que foram extremamente importantes o movimento e os resultados. O cerceamento existente hoje no teatro, pela censura, é um retrocesso que não apenas prejudica o teatro, mas todo o País e todo o desenvolvimento brasileiro, toda a literatura e toda a arte brasileira. E a possibilidade de surgimento de novo Seminário de Dramaturgia, hoje em dia, seria uma das coisas que nós, que participamos daquele movimento, receberíamos de muito bom grado. As leituras que o SNT vem fazendo de algumas peças premiada e escolhidas pelo júri do concurso, de uma certa maneira, é o Seminário — aberto, público — de Dramaturgia. E este movimento também é muito importante.

4

**RASCUNHO ESQUEMÁTICO
DE UM NOVO SISTEMA
DE ESPETÁCULO E
DRAMATURGIA DENOMINADO
SISTEMA DO CORINGA
Augusto Boal**

Objetivos

1 – Estéticos:

- a) apresentar, dentro do próprio espetáculo, a peça e sua exegese;
- b) propor um sistema permanente de espetáculo-estrutura de texto e estrutura de elenco que inclua em seu bojo todas as técnicas e processos, gêneros e estilos — de cada um usando, segundo as conveniências, a totalidade ou parte de seus instrumentais — considerando cada cena autônoma dentro da organicidade do conjunto. O caráter multiforme do espetáculo é tornado orgânico, e a pluralidade de estilos é referida a um só estilo, através das Explicações fornecidas pelo Coringa, que transforma o espetáculo em tribunal e fórum de fatos e idéias;
- c) estabelecer regras rígidas que permitam ao espectador conhecer de antemão as possibilidades de jogo de cada espetáculo;
- d) restaurar a liberdade plena do personagem-sujeito, dentro dos esquemas rígidos da análise da situação social; essa liberdade coordenada impede o caos subjetivista conducente aos estilos líricos; expressionismo, surrealismo, etc...

2 – Econômicos:

- a) o empobrecimento progressivo da população determina a necessidade de se criar um sistema com número fixo de atores para a apresentação de qualquer peça, independentemente do número de personagens, reduzindo o ônus de cada montagem — assim todas as montagens são viáveis;
- b) mobilidade para excursões.

— Políticos:

- a) aumentar a viabilidade da popularização do teatro;
- b) através da função exegética do Coringa não permitir polivalências ou ambigüidades de interpretações: cada texto é o que declara ser.

Estrutura de Elenco:

O elenco será estruturado, não segundo os personagens mas sim segundo as funções dramático-teatrais que os atores possam desempenhar. Assim:

Protagonista — um ator identificado ao personagem através do qual a peça será enfocada; realidade concreta, naturalista: para comer necessita comida, para beber água; Stanislavsky e Antoine; o personagem tem a consciência do próprio personagem e não a do ator que o interpreta; fotografia;

Coringa — exatamente o oposto do Protagonista, realidade mágica; polivalente: pode representar qualquer personagem da peça, inclusive substituir o Protagonista, nos impedimentos determinados pela realidade naturalista deste; meneur de jeu, mestre de cerimônias, exegeta, conferencista, explicador, juiz, raisonneur, kurogo do teatro chinês, contraregra, etc... Pode interromper a ação e, em suas explicações, usar qualquer meio ou qualquer material: slides, filmes, diagramas, estatísticas, citações bibliográficas, poemas, documentos, notícias, etc...

Coro Deuteragonista — um corifeu e qualquer número de atores; estes podem mudar de

Coro, mas não de corifeu; usam figurinos, não de personagens, mas das funções ou papéis sociais que os personagens desempenham dentro do texto; no caso de mais de um ator representar simultaneamente o mesmo papel ou função, os figurinos devem ser de tal forma a permitir que mais de um ator possa usá-los, simultaneamente; os atores deste coro desempenham qualquer papel de apoio ao protagonista.

Coro antagonista — idêntico ao primeiro Coro, e no qual todos os atores podem desempenhar quaisquer papéis hostis aos Protagonista; também este Coro poderá livremente absorver atores do Coro oposto ou cedê-los, menos ao seu Corifeu.

Corifeu — participante do Coro que substitui o Coringa nos seus impedimentos. Os dois Corifeus em conjunto, encarregam-se dos Comentários inseridos no texto.

Orquestra coral — fornece apoio musical e eventualmente canta a rúbrica da peça, e substitui os Corifeus nos seus impedimentos. Basicamente, flauta, violão e bateria — com todos os instrumentos similares executados pelos mesmos instrumentistas. Eventualmente, colabora com o Coringa no que seja necessário às Explicações do texto. Este é o esquema básico; sobre ele dependendo da peça a ser apresentada, podem ser feitas várias alterações, entre as quais:

- 1) criar um novo Coro, Tritagonista, mantendo-se o esquema intacto em tudo o mais, todas as vezes que o sistema de forças em conflito fundamental exigir a presença de três blocos;
- 2) aumentar o número de protagonistas (exemplo de Romeu e Julieta) neste caso, a função Coringa pode ser mantida ou suas características atribuídas aos Corifeus;
- 3) eliminar o protagonista criando-se dois Coringas que absorveriam também as funções dos Corifeus;
- 4) mantendo-se os Corifeus agrupar todos os atores em um só Coro do Coringa — no caso em que uma das forças em conflito necessite apenas um ou poucos atores durante todo o espetáculo.

Cada caso particular ditará as modificações que se devam introduzir no sistema.

Estrutura de texto e de espetáculo:

Todos os textos escritos ou adaptados ao sistema obedecerão, com as modificações necessárias, a seguinte estrutura:

- 1) **DEDICATÓRIA** — uma canção coletiva ou cena dedica o espetáculo a alguém ou alguma coisa;
- 2) **EXPLICAÇÃO** — uma Explicação é uma quebra na continuidade da ação dramática, escrita sempre em prosa, fornecida pelo Coringa, em termos de conferência, e que procura colocar a ação segundo a perspectiva de quem a conta, no caso o Arena, e seus integrantes. A explicação introdutória apresenta o texto, autoria, elenco, técnicas utilizadas, necessidade de renovação do teatro, etc...
- 3) **CAPÍTULO** — o primeiro ato conterá sempre um Capítulo a mais do que o segundo:

2 x 1, 3 x 2, 4 x 3 ... Um Capítulo contém qualquer número de episódios, ligados entre si pelos Comentários;

4) EPISÓDIO — e um todo completo de pequena magnitude, contendo ao menos uma variação qualitativa no desenvolvimento do enredo; pode ser dialogado, cantado, ou resumir-se à leitura de um poema ou discurso, notícia ou documento, que determine mudança de qualidade no desenvolvimento da ação;

5) COMENTÁRIOS — escritos preferentemente em poesia rimada, cantados pelos Corifeus ou pela Orquestra, servindo para ligar logicamente lance a lance ilusionisticamente. Considerando que cada lance tem o seu próprio estilo, os Comentários devem advertir a platéia sobre as possíveis mudanças;

6) ENTREVISTA — muitas vezes a platéia necessita informações que os personagens não podem oferecer diante dos outros personagens no curso da ação; esse problema já foi resolvido diversamente; técnica do aparte, técnica do monólogo, do pensamento falado, etc... No sistema do Coringa, este interroga diretamente o personagem, entrevistando-o à maneira dos cronistas de esporte durante os intervalos das competições;

7) EXORTAÇÃO — cena final, em que o Coringa exorta a platéia, segundo o tema tratado.

Observações — O Teatro de Arena pretende estudar e analisar este sistema durante todo o correr da temporada de 1967, não só com seu elenco principal, mas também com seu Núcleo 2 e com os espetáculos isolados que porventura venha a montar. Não se pretende com isso resolver todos os problemas do teatro nacional, mas apenas dar um passo em busca de soluções.

Arena Conta Tiradentes é a primeira peça montada rigorosamente dentro do sistema, e analisa os fatos e feitos da Inconfidência Mineira e especialmente de Joaquim José da Silva Xavier, herói máximo da nossa Independência. Em Tiradentes, as razões e objetivos de cada Inconfidente são expostas de forma que a platéia forme suas próprias opiniões; Tomás Antonio Gonzaga, mestre em Hipóteses; Joaquim Silvério dos Reis, lbum campestre; Francisco de Paula Freire, estratégia de lápis e papel; Alvarenga e os dísticos libertários; Cláudio

Manoel da Costa, poesia e agiotagem; os padres Carlos, Rolim, Luis Vieira; Bárbara Heliodora e Maria Dorotéia -- todos os integrantes desse movimento são estudados e compreendidos, talvez de maneira pouco convencional.

* Reproduzido de **Teatro Paulista 1967**.

Publicação da Comissão Estadual de Teatro (Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo — Governo Abreu Sodré).

5

MILTON GONÇALVES

UM DEPOIMENTO

Entre os depoimentos colhidos para este trabalho selecionamos um para publicação integral. Por ter sido feito isoladamente, no Rio de Janeiro, há aqui uma informalidade que é naturalmente omitida durante uma mesa-redonda. Essa informalidade permite que transpareçam com maior clareza os vínculos entre o indivíduo e o grupo de trabalho. Pode-se perceber aqui uma face importante do Arena que não está revelada na teoria teatral: o efeito de um trabalho comunitário na formação pessoal de um ator.

Milton Gonçalves: Depoimento

Não sei bem por onde começar uma entrevista desse tipo. Começo por hoje? Pelo passado? A angústia existencial, para usar essa palavra chata, não tem sido fácil nestes últimos anos. A razão primeira é simples. Está difícil fazer arte. Fazemos um trabalho que não chega a ser arte porque é um trabalho mentiroso. Sem poder dizer a verdade, representar as coisas como são e como sentimos, é difícil fazer arte. Vejam bem, não estou dizendo isso no sentido de subverter a ordem. É mais simples e mais complicado do que isso. Nossa aspiração como a artistas é oferecer tudo, todas as coisas que existem — é isso que nos desejamos agora. — Por que não deixam o público decidir qual é a melhor entre todas as verdades?

Não sei localizar exatamente quando surgiu o meu interesse pelo trabalho de ator. Talvez já existisse durante muito tempo uma vontade inconsciente de representar. Nasci em São Paulo e comecei a andar sozinho muito cedo — aos seis ou sete anos já perambulava sozinho pelas ruas de São Paulo e era muito independente. Minha mãe dava dinheiro para que eu fosse ao cinema. Ela achava que o cinema era uma boa forma de me afastar das esquinas onde eu poderia ficar influenciado por más companhias. Eu ficava muito tempo no cinema, saía da escola e ia ao cinema. Assistia qualquer coisa sem saber exatamente do que se tratava.

Mais tarde mudamos para outro bairro, (eu tinha então oito ou nove anos) onde havia um cineminha particular, no porão da casa do seu Augusto. No início ele cobrava dos meninos alguns palitos de fósforo pela entrada, depois começou a cobrar alguns tostões, até chegar a quinhentos réis. Ele alugava filmes antigos, ainda do cinema mudo, em uma companhia distribuidora. E projetava para o bairro porque gostava disso. Só muitos anos depois pude perceber que tinha tido a felicidade de conviver durante esse tempo com alguns dos maiores comediantes de cinema. Charlie Chaplin, por exemplo: lembro-me até hoje do policial que ele fazia em **Rua dos Milagres**. Essas imagens povoaram minha infância durante anos e estão comigo até hoje.

Eu era um menino meio solitário, gostava de ler. Lia muito gibi. Não é um tipo de literatura que eu ache aconselhável atualmente, mas é um tipo de leitura que desenvolve uma certa velocidade para apreender imagens. Quando entrei no Grupo Escolar Couto Magalhães eu já sabia ler desde os seis anos de idade.

Com essa mania de andar sozinho (a turma veio muito mais tarde) lendo e indo ao cinema, fui criando uma gama de personagens na cabeça. Comecei a reter as imagens e a inventar histórias com elas. Depois construía as coisas para realizar essas histórias: as espingardas feitas de pau, as capas feitas de qualquer pedaço de pano. Naturalmente essas coisas acontecem com todas as crianças, não há nada de excepcional nessa invenção de histórias. Mas eu

acho que é talvez aí que se situa o primeiro germe do interesse artístico. Acho que é aí que as coisas começam.

No meu bairro havia um cirquinho descoberto que era a paixão de todos nós. Uma vez me convidaram para participar de número fazendo um papel em um número cômico. Naquela época eu deveria ter uns quinze anos. Não aceitei porque não queria fazer papel de palhaço.

É estranho que depois de algum tempo nossa turma de bairro resolveu representar uma peça de teatro. Nunca tínhamos ido ao teatro e não sei localizar exatamente de onde surgiu essa vontade de teatro. Andamos algum tempo procurando peças mas afinal a coisa acabou morrendo porque era realmente muito difícil.

Comecei a trabalhar numa gráfica, como impressor. Junto comigo trabalhava o Leonel Kogan, que pertencia a um clube de teatro. Eu imprimia convites para esse clube do Leonel. Um dia ele deu dois convites para um espetáculo, um para mim e outro para um amigo que trabalhava comigo, o Edson. Fomos ver o espetáculo. Era "A Mãe do Macaco", uma peça do gênero policial. Lembro-me que a direção era do Egidio Eccio. Fiquei maravilhado. Depois do espetáculo continuei parado, incapaz de me movimentar. Até esse momento eu nunca havia imaginado que pessoas de carne e osso pudessem me provocar tal excitação. Eu acreditava que esse tipo de emoção só pudesse ser provocado pelo cinema, que afinal era a única arte que eu realmente conhecia. Não conseguia parar de refletir sobre o assunto. Era um mistério.

Nessa noite da minha estréia como espectador encontrei uma luva que uma das atrizes havia perdido durante o espetáculo. Agarrei aquela luva como a minha grande chance de chegar perto das pessoas que faziam aquela maravilha. Fiz questão de devolver a luva para a moça. Hoje não sei mais se ela era ou não uma boa atriz. Mas para mim, naquela noite, ela era uma diva. Esperei até que a moça aparecesse e estendi a luva. Ela pegou a luva com a ponta dos dedos, com uma espécie de indiferença que me deixou sem graça, completamente sem saber o que fazer. Quase nem me olhou.

Na gráfica o Leonel me perguntou o que eu achava do espetáculo. Eu disse que havia gostado muito. Meio de brincadeira disse que era capaz de fazer aquilo também.

Algum tempo depois o Leonel apareceu e me convidou para fazer um papel numa peça infantil. Fiquei assustado mas aceitei na hora. Era o papel de um soldado de chocolate em uma peça chamada "A Guerra dos Brinquedos". Acho que a idéia surgiu do tipo de brincadeira que eu fazia na gráfica. Eu vivia representando coisas, fingindo que me machucava e esse tipo de graça que as pessoas fazem habitualmente entre amigos.

Fui ao Clube de Teatro. Encontrei muita gente falando difícil. Falavam de autores e personagens e acho que eu nessa época só entendia mesmo do Corinthians. Por mais que eu quisesse estudar eu era um operário que trabalhava muito. Para ir ao clube eu havia me preparado todo, colocado minha gravata mais bonita. Estava encantado. Explicaram-me a personagem e a peça.

Ao mesmo tempo que havia essa peça infantil, o Clube estava apresentando uma outra peça para adultos. Era **O dote**, de Arthur Azevedo.

Entre num estado de deslumbramento. Eu tinha 19 anos e comecei a sonhar com o estrelato.

Não sonhava em ser um astro nacional porque não tinha dentro de mim a dimensão do país. Mas sonhava ser um grande astro do teatro paulista. Era mais um sonho divertido, de dezenove anos.

Do infantil passei a fazer um papel no espetáculo para adultos. **O dote** foi apresentado uma noite no falecido Teatro Colombo. Tomei gosto. Tanto que no meio do espetáculo comecei a soprar o papel para o galã. Eu sabia a peça inteira, estava me divertindo muito.

Depois disso fiquei meio perdido. Não sabia o que fazer com essa experiência que me deixara tão envolvido. Não sabia o que era preciso fazer para dar continuidade a isso.

Depois de algum tempo, não me lembro exatamente quando, fiz amizade com o Egício Eccio, que me convidou para participar do grupo dele, "Teatro da Juventude". A primeira peça era **Alô, alguém aí?**, do William Saroyan.

Nesse período eu comecei a fazer de tudo. Queria aprender todas as coisas que fazem o teatro. Eu fazia carpintaria, luz, contra-regragem e figuração. Enquanto aprendia faltava cada vez mais no emprego.

Até hoje eu considero esse período de teatro amador uma grande aprendizagem. Os incidentes eram tantos que a gente fatalmente adquiria uma enorme capacidade de improvisação. Uma personagem que deveria morrer com um tiro, em um Festival da Federação Paulista. Não pôde morrer porque a arma falhou. Um outro dia, estávamos viajando com o espetáculo quando as grades do cenário começaram a desmontar. O recurso era cerrar a cortina e resolver o assunto lá dentro.

Nessa época já existia o grupo Os Novos Comediantes, do Flávio e da Pérola. Fui convidado para fazer um papel no **Rapto das cebolinhas**. Eu disse: — "não é possível, vai ficar muito esquisito uma personagem preta e as outras brancas". O maquiador garantiu-me que eu ficaria passavelmente branco. Mas eu fiquei mesmo cor-de-burro-quando-foge. Esses espetáculos foram inesquecíveis. Já havia um contato entre os "Novos Comediantes" e o Teatro Paulista de Estudantes. Na estréia, na primeira fila, estavam a Vera Gertel, o Guarnieri e o Vianninha. Começamos a nos conhecer ali.

Esse trabalho foi o máximo da improvisação. O Sérgio Rosa faltou a um espetáculo em Sto. André e foi substituído por um rapaz que fazia divulgação e que realmente não sabia nada da peça. Ele ficava o tempo todo em cena mudo, fazendo acenos de negação, de afirmação ou de dúvida. Com o tempo minha maquiagem ia ficando cada vez mais descuidada. Nunca vou esquecer esse espetáculo de Sto. André. Havia um grupo, acho que um pai e duas crianças, que não conseguia ver nada do espetáculo. Eles não tiravam os olhos de mim, muito espantados, tentando compreender o que era aquela coisa cinza esquisitíssima.

Eu já havia tomada a decisão de ser ator. Comuniquei à minha mãe, que naturalmente ficou horrorizada.

Em 56, chegando dos Estados Unidos, o Boal começou a fazer testes no Arena para **Ratos e homens**. O Sérgio Rosa foi fazer os testes e eu fui também. Além disso o Boal havia ficado muito tempo nos EEUU. Eu tinha estudado três anos na União Cultural e estava louco para praticar um pouco o meu inglês.

Essa união de pessoas de diversos grupos em 56, no Arena, era resultado de um encontro de

interesses. O Zé Renato estava precisando de pessoas, gente que o ajudasse a tocar para a frente o teatro. Tenho a impressão que a chegada do Boal, o contato através dos Novos Comediantes e a união com o TPE foram coisas todas simultâneas, um processo que não durou mais do que três meses.

Os grupos com que o Zé Renato trabalhara anteriormente não eram estáveis. Ele estava com problemas para encontrar pessoas que assumissem o Arena de uma maneira diferente, não apenas como um elenco.

O processo de trabalho que começou com **Ratos e homens** foi a base de muitas coisas que aconteceram posteriormente no Arena. O Boal tinha uma soma enorme de conhecimentos para transmitir para a gente. Trabalhávamos a imaginação, fazíamos memória emotiva — coisas que em parte vieram do Ator's Studio.

Mas o mais importante era a base do que fazíamos: procurar a verdade da personagem. E procurar essa verdade dentro das possibilidades individuais de cada ator. É nesse trabalho que começamos uma maravilhosa troca de experiências. O que usávamos para representar era também o conhecimento de todas as nossas experiências de vida.

Ainda hoje eu acredito que foi daí que começou a se delinear a nossa grande preocupação com o homem brasileiro. Cada um de nós representava uma área de experiência diferente da vida do brasileiro. O Flávio Migliaccio e eu éramos de bairros populares. Eu havia sido operário e o Flávio era filho de uma família que trabalhava em circo, que tinha essa fantástica vivência de uma forma de representação circense. Ao mesmo tempo o Boal era um intelectual pequeno-burguês, o Vianninha era filho de um dramaturgo e o Guarnieri de um maestro famosíssimo, também com uma sólida formação intelectual em casa. Essas coisas apareciam no nosso trabalho como atores.

Eles não usam black-tie. *Em cena:*
Flavio Migliaccio, Francisco de Assis e Oduvaldo
Viana Filho



No teatro eu continuava sendo operário porque tinha a essa altura, muito trabalho prático e nenhuma teoria. Em compensação os outros, o Vianninha e o Guarnieri, tinham já um bom material teórico.

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

A partir disso fomos atacados por uma espécie de fome de conhecimento. Queríamos saber tudo, depressa e cada vez mais. Contratamos um professor de voz (Maria José de Carvalho), uma professora de expressão corporal (Aida Sloan), além das aulas teóricas que eram dadas pelo Boal e algumas pelo Sábado Magaldi. Outras pessoas foram se juntando ao grupo: Chico de Assis, Miriam Mehler.

Num certo sentido eu acredito hoje que nos fechamos um pouco nesse trabalho um tanto alucinado, incessante. Ficávamos encerrados numa salinha em cima do teatro estudando cada vez mais, inventando exercícios que nos permitissem descobrir maneiras de representar o homem brasileiro.

Eu me lembro, por exemplo, do exercício do "Tico-Tico" e do "Papagaio". Paralelamente havia um trabalho de teatro infantil, dirigido pelo Fausto Fuzzer.

Uma das coisas malucas e interessantíssimas que nós fazíamos na época: cada vez que a gente encontrava um tipo interessante na rua, seguíamos essa pessoa como uma sombra, procurando observar e descobrir os menores gestos, a maneira de andar, etc. Era um trabalho extremamente absorvente e quase obsessivo.

Duas pessoas que entraram nessa época: o Arnaldo e o Percival. Com esse grupo o Arena tinha condições para formar dois elencos. Um deveria ficar permanente e o outro itinerante.

Em 57 fomos para a Bahia com **Ratos e homens**. Pessoalmente foi uma das coisas mais maravilhosas que já me aconteceram. Foi a primeira vez que saí da barra da mãe e aprendi a viver um pouco sozinho e independente. Foi uma viagem fantástica, não só para o grupo, mas também pelo que pudemos aprender no Brasil.

Na volta resolvemos montar **Eles não usam black-tie**. Não estávamos em situação financeira especialmente ruim, porque a nossa situação era sempre precária. Por mais sucesso que fizesse um espetáculo — e **Ratos e homens** havia sido na época, um grande sucesso — o Arena era sempre deficitário. O elenco era grande e havia poucos lugares no teatro: apenas 160. Realmente não era um grande projeto comercial, mas nunca pensamos em parar por causa disso.

Em **Black-tie** entrou o Kusnet — Eugênio Kusnet, Major do Colégio Militar de Moscou — com seu sotaque, fazendo maravilhosamente verdadeiro um operário do morro carioca.

Nem sei dizer o quanto aprendemos com o Kusnet. Aprendíamos só de olhar para ele, além de tudo o que eles nos ensinou discutindo conosco os nossos trabalhos. Em certo sentido o processo de trabalho do Kusnet não contrariava em nada o que havíamos aprendido com o Boal Mas o Kusnet aprofundou muita coisa, deu-nos um nível de detalhadamente que foi importantíssimo. Sintetizou para nós não só o trabalho do ator, como toda uma

vida, uma posição diante do teatro. Era excelente ministrador de conhecimentos, embora na época ainda não se tivesse decidido a ser professor. Acho que ele era realmente um professor nato. Ter ensaiado **Black-tie** com ele valeu, para todos nós, por um curso de muitos anos. Ele solidificou e clareou coisas antigas tanto quanto contribuiu com coisas novas. Sua maneira realista de representar era mais próxima à realidade e à verdade que nós discutíamos tanto e queríamos trazer à luz.

Os "Seminários" vieram naturalmente depois desse período de inquietação e estudo. Se queríamos descobrir a verdade de uma personagem brasileira, suas possibilidades de realidade, era preciso que os textos fossem paralelos nessa procura. Eu mesmo cheguei a escrever duas peças que foram discutidas no Seminário. Nunca havia pensado em escrever antes disso. As peças eram **Sucata**, que quase foi montada, mas a decisão foi favorável à montagem de **Pintado de alegre**, do Flávio Migliaccio. **Sucata** foi depois representada pelo Teatro Experimental do Negro. Escrevi também **Os Alves do 26**.

A história do Brasil realmente era muito diferente. Em 60, quando levamos **Revolução na América do Sul** em Recife, a censura havia proibido a representação. O vice-governador, naquela época o governador era o Miguel Arraes, colocou seu aval a favor da representação. Colocou-se contra o censor e disse que, como vice-governador, responsabilizava-se pessoalmente pela representação. A censura concordou, muito sem graça. No final de 60 esse grupo-base do Arena começou a se dispersar.

Vimos para o Rio e fundamos o Teatro de Arena do Rio e o Opinião.

Outras pessoas se incorporaram ao grupo, mas eu acho — e faço questão de frisar que isso é opinião pessoal — que não com o mesmo impacto.

No Rio montamos **A mandragora**, que foi um espetáculo maravilhoso.

Particpei também de **Arena conta Zumbi**, mas nessa época eu já estava parcialmente desligado.

Lamentei muito quando o Arena rachou aqui no Rio. Mas, de uma certa forma a árvore explodiu e jogou sementinhas em muitos lugares.

Quando saímos pelo Brasil afora, muitos grupos foram influenciados pelo Arena num sentido positivo. No norte, no nordeste, as pessoas descobriam que o nosso trabalho era útil e podia ser aproveitado lá na terra deles.

Para todos nós, que trabalhamos no Arena, a importância desse trabalho foi a de nos dar um instrumento de raciocínio. Compreendemos, entre outras coisas, a extensão do político.

Hoje, se eu olho aqui essa árvore de Natal na sala, sei que ela tem um significado político. E se começar a refletir seriamente sobre ela, vou descobrir qual é esse significado e qual a posição que pode ser tomada em relação a isso. Esse processo de raciocínio ficou definitivamente incorporado a todos os que trabalharam nesse período do Arena.

Como grupo de trabalho vivemos uma coisa realmente fantástica. Conseguimos atingir uma união que eu vivo perseguindo até hoje em todas as associações ou trabalhos de que participo. Não sabíamos andar sozinhos. Onde ia um, iam todos. Conseguíamos discutir a fundo

TEATRO DE
ARENA
SÃO PAULO

programa em revista

a leitura favorita do público de teatro

DISTRIBUIÇÃO GRATUITA



Capa de programa: no centro, Lima Duarte

todas as coisas que aconteciam conosco, desde trabalho até experiências pessoais de vida. Tínhamos um time de futebol dos bons, futebol mesmo, pra valer. Era maravilhoso, uma espécie de tábua redonda.

Hoje é possível compreender que esse tipo de união, e ainda de união no trabalho, na maneira de ver o mundo, só foi possível porque a história do país era outra.

Depois que o Vianninha morreu, a Globo quis fazer um especial com um texto dele — **Turma, minha doce turma**. A direção era do Paulo Afonso Grisolli.

O Grisolli havia participado de alguma coisa do Arena, mas já na fase final. Acho que faltou a ele experiência do Arena para dirigir o programa. Ficou muito ruim, foi um fracasso.

Desde o começo eu fui da opinião que não deveríamos ter feito esse especial. Mesmo o texto não estava bom. Era uma coisa que o Vianninha não teria gostado de ver, teria sido machucado. O reencontro para esse programa foi doloroso. Todos nós nos aburguesamos. Sabíamos que a coisa não era boa e fizemos assim mesmo. Não foi uma homenagem, foi um erro. O que estava mais errado é que, no tempo do Arena, nós jamais teríamos feito esse especial. Não teríamos feito um trabalho em que não acreditássemos integralmente.

Nosso trabalho no Arena não admitiria também a agressão daquele tipo do fígado cru. Nossa forma de agredir era apenas uma agressão intelectual, de quem acha que as coisas precisam mudar.

A ruptura do grupo original do Arena também só pode ser avaliada se a gente pensar na história. Hoje eu admito muitos erros: — erros que outras pessoas acham difícil admitir exatamente porque o trabalho foi tão intenso para nós.

Sei que quase não tivemos oportunidade de levar o teatro para o público que realmente desejávamos. Não que não tivéssemos procurado esse público. Nós fomos atrás dele, andamos pelo país, fizemos espetáculos em sindicatos, em bairros, em cidades do país onde nenhum grupo de teatro jamais pensou em ir. Mas acontece que muitas vezes os nossos espetáculos tinham uma certa rigidez que os tornava pouco interessantes para o povão. É uma tristeza lembrar de um espetáculo que fizemos na Casa Amarela, no Recife, para 3.000 espectadores. Era **Revolução na América do Sul**. A maior parte do público foi embora. Chovia, havia um microfone só e o som estava péssimo. Mas eu acredito que se a coisa realmente tivesse interessante para eles, teriam ficado.

Nós queríamos o povo, e ele não foi atingido pelo nosso trabalho. Pelo menos não foi atingido na medida e na proporção que nós desejaríamos. Nesse sentido nós estávamos sendo realistas, estávamos partindo de uma idéia falsa da realidade desse povo.

Não há dúvida de que estávamos no caminho. Faltou-nos a habilidade de circo Para condimentar nosso espetáculo. Sabíamos o que queríamos mas não acertamos muito a maneira de fazê-lo.

Principalmente, numa determinada época, faltou-nos humildade. Deveríamos ter reconhecido que não estava dando completamente certo. Que as pessoas com quem nós queríamos comunicar não estavam sintonizadas conosco. Faltou-nos a humildade de voltar atrás. Parar e voltar atrás. Recomeçar. Repensar. Quando deveríamos ter feito isso — no exato momento em que deveríamos ter parado — o Arena rachou. Rachou porque as pessoas começaram a voar sozinhas — e de asa curta.

Isso não é inteiramente culpa nossa, está claro.

Nós também estávamos intoxicados pela euforia política geral do país. Isso obliterava um pouco a nossa visão da realidade. Muitas coisas que eu aceitava como verdades do momento político da época, só vim a descobrir que eram movimentos artificiais muito mais tarde. Fomos apanhados de surpresa.

Na gravação do especial do Vianninha, quando nos reencontramos mais gordos e acomodados, fiquei pensando que tudo que nós fizemos ficou perdido no tempo e no espaço.

Mas sei que isso não é verdade. É verdade que o povão muitas vezes foi embora de saco cheio, isso é verdade. Havia em nós um certo desconhecimento literário do que é massa — do que é povo. Tentávamos fazer um teatro popular sem nos aproximarmos das coordenadas do que é popular. Deveríamos ter começado a descobrir o que é classe média, em que medida um operário quer ser classe média e porque.

É verdade também que cumprimos a nossa função histórica porque procuramos esse teatro com todas as nossas forças, com tudo que podíamos compreender. Essa seriedade,

esse compromisso ideal com um povo que nós ainda não conhecíamos totalmente, mas nos esforçávamos por conhecer, foi a espinha dorsal do nosso trabalho. Falhamos em algum ponto, acho eu. Não deixamos aquela arca com uma mensagem para o futuro. Em relação aos nossos objetivos o Arena foi uma promessa. Entretanto o que conseguiu realizar na história da cultura brasileira foi importantíssimo.

Atualmente eu não consigo ver as possibilidades de se fazer um grupo estável do tipo do Arena. Um grupo que pense em trabalhar e estudar a longo prazo. Antes havia não só o Arena, como a Oficina e o próprio TBC. Cada grupo perseguindo uma posição ideológica e uma unidade artística — duas coisas inseparáveis. Essas condições de trabalho — essa unidade — parecem-me essenciais para se fazer um bom trabalho.

É muito difícil traduzir, para os grupos que se formam hoje, o espírito que animou o Arena.

6

QUADRO HISTÓRICO

31/1/45:

Posse do Presidente Eurico Gaspar Dutra para o quinquênio 1945/1951. Fatos significativos: ilegalidade do Partido Comunista Brasileiro, recusa de decretar em São Paulo a intervenção federal, rompimento das relações diplomáticas com a U.R.S.S. Formação da Comissão Mista Brasil-E.E.U.U.

1951

Através das urnas, Getúlio Vargas retorna à Presidência. Compra e nacionalização de estradas de ferro. Primeiras estações de televisão.

24/8/54

Suicídio de Getúlio Vargas. Assume o governo o vice-presidente João Café Filho.

3/10/54

Eleição para a Presidência da República. Candidatos: Juscelino Kubitschek, Juarez Távora, Ademar de Barros, Plínio Salgado. O vencedor é Juscelino Kubitschek. Para o cargo de vice-presidente João Goulart tem uma votação maior do que a do Presidente.

5/11/55

Café Filho sofre um ataque cardíaco-vascular.

8/11/55

Carlos Luz, presidente da Câmara dos Deputados, assume o poder como presidente interino.

10/11/55

Carlos Luz substitui o Ministro da Guerra, Marechal Henrique Teixeira Lott, pelo General Fiuza de Castro.

11/11/55

"Novembrada" — Movimento liderado pelo Marechal Teixeira Lott com o objetivo de garantir a posse do Presidente eleito. Deposição do presidente interino. Unidades do Exército cercam as bases aéreas e navais dissidentes.

11/11/55

A Câmara dos Deputados elege Nereu Ramos, presidente do Senado, para presidente interino.

24/11/55

A Câmara dos Deputados vota o estado de sítio, posteriormente prorrogado. Duração: 60 dias. Decretada a censura à imprensa.

31/1/56

Posse de Juscelino Kubitschek e João Goulart. Juscelino é o segundo presidente, desde 1945, que consegue ocupar o cargo até a extinção legal do prazo de seu mandato. Fatos significativos do seu governo: expansão da produção industrial, criação de indústrias de bens de capital, abertura para o investimento estrangeiro.

Junho de 1956

Juscelino ordena o fechamento do Sindicato dos Trabalhadores Portuários e da Liga de Emancipação Nacional.

Agosto de 1956

Apreensão do jornal **Tribuna da Imprensa**, em razão da publicação de um manifesto assinado pelo diretor Carlos Lacerda.

1955/1959

Jânio Quadros governador do Estado de São Paulo.

3/10/1960

Eleições presidenciais. Jânio Quadros eleito presidente.

Dias 9, 11 e 18 de junho de 1961

O presidente Jânio Quadros utiliza tropas federais para abafar uma greve de estudantes na Faculdade de Direito do Recife.

25/8/1961

Jânio Quadros renuncia à Presidência da República.

25/8/61

O presidente da Câmara dos Deputados, Ranieri Mazzilli, assume o cargo de Presidente da República. Os Ministros das três Armas declaram estado de sítio. A crise sucessora dura 10 dias.

2/9/61

O Congresso aprova emenda constitucional instituindo o sistema parlamentarista.

5/9/61

João Goulart, ainda como Vice-Presidente, chega à Brasília de uma viagem oficial.

7/9/61

João Goulart é empossado como Presidente da República.

6/1/63

Plebiscito para adoção ou recusa do sistema parlamentar. O parlamentarismo perde na proporção de 1 para 5.

Novembro de 1961

A Câmara dos Deputados vota uma lei restringindo a remessa de lucros para o exterior.

Novembro de 1961

Realiza-se, em Belo Horizonte, um Congresso Nacional de Camponeses, tendo Francisco Julião como principal figura.

Fevereiro de 1962

Leonel Brizola expropria uma companhia telefônica do Rio Grande do Sul, subsidiária da ITT.

Composição do Ministério do governo presidencialista de João Goulart: Ministro Sem Pasta (Planejamento Econômico): Celso Furtado (Ex-diretor da SUDENE); Ministro da Fazenda: San Tiago Dantas; Ministro do Trabalho: Almino Afonso; Ministro da Guerra: Amauri Kruel.

Junho de 1963

O Presidente João Goulart muda o Ministério.

12/9/63

Revolta dos Sargentos. "No dia 12 de setembro de 1963, várias centenas de fuzileiros e soldados da Aeronáutica e da Marinha revoltaram-se em Brasília, tentando assumir o controle do governo".

4/10/63

Em mensagem ao Congresso, o Presidente solicita estado de sítio por 30 dias. O Congresso hesita. João Goulart retira o pedido dia 7 de novembro.

7/11/63

Seis pessoas são mortas em uma manifestação em Minas Gerais, em uma usina de aço.

Setembro de 1963

O Marechal Castelo Branco é nomeado chefe do Estado-Maior do Exército.

Dezembro de 1963

Como punição por um protesto público contra a nomeação do Almirante Cândido Aragão para o comando do Corpo de Fuzileiros Navais, são presos 26 oficiais conservadores.

Dezembro de 1963

Carvalho Pinto exonera-se do cargo de Ministro da Fazenda.

13/3/64

O Comício de "sexta-feira, 13" do presidente João Goulart, na Praça da República, na Guanabara. O comício é televisionado e tem a participação calculada de 150.000 assistentes. Durante o comício o deputado federal, Leonel Brizola, reclama uma Assembléia Constituinte para substituir o Congresso. O presidente assina em público dois decretos.

- um decreto que nacionaliza todas as empresas particulares de petróleo;
- uma determinação da SUPRA declarando sujeitas à desapropriações todas as propriedades que ultrapassassem a dimensão de 100 hectares. O decreto era aplicável às propriedades situadas à margem das rodovias federais. A mesma determinação era aplicável às propriedades de mais de 30 hectares quando situadas nas bacias de irrigação de açudes públicos federais.

No mesmo comício o presidente anuncia medidas de controle sobre aluguéis e tributação.

20/3/64

O Marechal Castelo Branco, chefe do Estado-Maior, expede um memorando a seus subordinados.

25/3/64

O Ministro da Marinha, Almirante Mota, determina a prisão de um marinheiro que se empenhava ativamente na organização de uma associação de marinheiros (Cabo José Anselmo).

26/3/64

Protestando contra a decisão do Ministro Mota, mais de 1.000 marinheiros e fuzileiros navais se entrincheram na sede do Sindicato dos Metalúrgicos, em Brasília.

27/3/75

O presidente João Goulart demite o Almirante Mota e nomeia Paulo Rodrigues para Ministro da Marinha. O Ministro nomeado concede anistia aos marinheiros rebelados.

29/3/64

Passeata pública, em São Paulo, protestando contra o comício de 13 de março no Rio.

30/3/64

O presidente discursa numa reunião de sargentos no Automóvel Clube.

Depois do discurso o General Mourão Filho mobiliza suas tropas em Juiz de Fora (M.G.). As tropas deslocam-se para o Rio de Janeiro.

31/3/64

Em São Paulo o General Amauri Kruel mobiliza suas tropas, aderindo ao movimento contra o presidente João Goulart.

1/4/64

O Ministro da Justiça, Abelardo Jurema, assume o comando de uma estação de rádio do Governo e transmite apelos para a resistência.

1/4/64

O presidente João Goulart abandona o Palácio da Alvorada e desloca-se para Porto Alegre. O presidente do Senado, Auro de Moura Andrade, declara vaga a presidência. É empossado Ranieri Mazzilli, Presidente da Câmara dos Deputados.

2/4/64

O III Exército adere ao movimento pela deposição do presidente João Goulart.

4/4/64

João Goulart pede asilo no Uruguai.

9/4/64

Os três ministros nomeados pelo presidente Mazzilli publicam o Ato Institucional I, conferindo ao Executivo poderes extraordinários. O Ato estipula que a eleição de um novo presidente e vice-presidente deveria ter lugar dois dias após a data da sua publicação.

11/4/64

O Congresso Nacional elege para a presidência o Marechal Humberto Castelo Branco e para vice-presidente José Maria Alkmin.

15/4/64

O Marechal Castelo Branco toma posse do cargo de presidente da República.

Julho de 1964

Emenda do Congresso prorroga o mandato até 15/3/67.

27/10/64

Ato Institucional nº 2: dissolução dos partidos políticos, eleições indiretas.

Agosto de 1966

O governador de São Paulo, Ademar de Barros, é destituído do cargo.

Outubro de 1966

O general Arthur da Costa e Silva é eleito pelo Congresso para o cargo de presidente da República.

13/12/68

Decretado o Ato Institucional nº 5, assinado pelo Presidente Arthur da Costa e Silva.

7
BIBLIOGRAFIA

- "A experiência do Teatro de Arena" — In **Teatro brasileiro**, nº 4. Revista dirigida por Alfredo Mesquita. Fevereiro de 1956.
- Almeida Prado, Décio de — "Teatro em progresso".
- Boal, Augusto — **Arena conta Bahia**. Apostila.
- Boal, Augusto e Guarnieri, Gianfrancesco — **Arena conta Tiradentes**. Livraria Editora Sagarana. São Paulo, 1967.
- Boal, Augusto — "Catégories du théâtre populaire". In **Travail théâtral**. Ed. "La Cité". Hiver 1972.
- Boal, Augusto — "Martim Pescador". In **Revista de estudos teatrais** nº 3. Setembro de 1958. Órgão da Federação Paulista de Amadores Teatrais.
- Boal, Augusto — "Rascunho Esquemático de um Novo Sistema de Espetáculo e Dramaturgia denominado Sistema Coringa". In **Teatro Paulista 1967**. Anuário da Comissão Estadual de Teatro (Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo do Governo do Estado de São Paulo). 1967.
- Boal, Augusto — **Ratos e homens**. In **Teatro brasileiro** nº 9. Agosto - setembro de 1956.
- Boal, Augusto — **Revolução na América do Sul**. Coleção dos Novíssimos, nº 7. Massao Ohno Editora.
- Boal, Augusto — **Teatro del primido y otras poéticas políticas**. Ed. "La Flor". Buenos Aires. 1974.
- Cruz, Osmar Rodrigues — **Origem e Renovação do teatro brasileiro**. In **Revista de estudos teatrais** nº 1. Abril de 1958.
- "Depoimentos sobre o teatro brasileiro hoje" — Entrevistas com José Celso Martinez Correa e Augusto Boal. In **Aparte**. Publicação do Teatro dos Universitários de São Paulo, nº 1. Março/abril de 1968.
- Doria, Gustavo A. — **Moderno teatro brasileiro**. MEC — Serviço Nacional de Teatro. Rio de Janeiro. 1975.
- Guarnieri, Gianfrancesco e Boal, Augusto — **Arena conta Zumbi**. In **Revista de Teatro** nº 378. Órgão oficial da SBAT. Janeiro a junho de 1959.
- Guarnieri, Gianfrancesco — **Eles não usam black-tie**. In **Revista de teatro** nº 307/308/309. SBAT. Janeiro a junho de 1959.
- Guarnieri, Gianfrancesco — **Gimba, o presidente dos malandros**. In **Revista de teatro**, nº 307 / 308 / 309. SBAT. Janeiro a junho de 1959.
- Jacobbi, Ruggero — **Teatro in Brasile** — Documenti di Teatro. Capelli Ed. Bologna, 1961.

Lima, Edy — **A farsa da esposa perfeita**. In **Revista de teatro** nº 315. SBAT. Maio/junho de 1960.

Magaldi, Sábato e Vargas, Maria Thereza — **100 anos de teatro**. Suplementos (3) comemorativos do centenário do jornal **O Estado de São Paulo**. Dezembro de 1975 a janeiro de 1976.

Magaldi, Sábato — **Panorama do teatro brasileiro**. Ed. Difusão Européia do Livro. Setembro de 1962.

“Oduvaldo Vianna Filho, a morte aos 38 anos”. In **Revista de teatro**. SBAT. nº 400. Julho/agosto de 1974.

Programas editados pela “Companhia Teatro de Arena de São Paulo” de 1953 a 1972.

Programa do espetáculo **Alegro desbum**. São Paulo, 13 de março de 1976.

Vários autores — **Revista Civilização Brasileira**. Caderno Especial 2. Ed. Civilização Brasileira S.A. Julho de 1968.

Vianna, Deocélia — **Vianninha, meu filho**. In **Revista de teatro** nº 401. SBAT. Setembro/outubro de 1974.

Vianna Filho, Oduvaldo — **A longa noite de cristal**. In **Revista de teatro** nº 372. SBAT. Novembro/dezembro de 1969.

Vianna Filho, Oduvaldo — **Bilbão, via Copacabana**. In **Revista de Estudos Teatrais** nº 2. Órgão da Federação Paulista de Amadores Teatrais. Junho de 1958.

Vianna Filho, Oduvaldo — **Chapetuba Futebol Clube**. **Revista de Teatro** nº 311. SBAT. Setembro/outubro de 1959.

Vianna Filho, Oduvaldo — **Corpo a Corpo**. **Revista de Teatro**. nº 387. SBAT. Maio/junho de 1972.

Vianna Filho, Oduvaldo, Pontes, Paulo e Costa, Armando — **Dura lex, sed lex, no cabelo só Gumex**. Edição dos autores. Rio de Janeiro, 1967.

PARA A CRONOLOGIA DO “PANORAMA HISTÓRICO”.

Skidmore, Thomas — **Brasil: de Getúlio a Castelo**. Ed. Paz e Terra. Rio de Janeiro, 1975.

Silva, Hélio —

Silva, Hélio — **Desenvolvimento e democracia** — “História da República Brasileira”. Vol. 16. Editora Três. 1975.

Mattos, Iberê — **A imagem de um presidente**. Ed. Record. 1973.

1970

1971

1972

1973

1974

1975

1976

1977

1978

1979

1980

1981

1982

1983

1984

1985

1986

1987

1988

1989

