

LETÍCIA MONTEIRO SILVA

**A FUNDAMENTAÇÃO DE EXPEDIENTES ÉPICO-DIALÉTICOS NOS
SEMINÁRIOS DE DRAMATURGIA DO TEATRO DE ARENA DE SÃO PAULO NOS
ANOS DE 1958 A 1961**

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Artes, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – UNESP, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas, Área de Concentração: Estética e Poéticas Cênicas.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre L. Mate

**São Paulo
2016**

LETÍCIA MONTEIRO SILVA

**A FUNDAMENTAÇÃO DE EXPEDIENTES ÉPICO-DIALÉTICOS NOS
SEMINÁRIOS DE DRAMATURGIA DO TEATRO DE ARENA DE SÃO PAULO NOS
ANOS DE 1958 A 1961**

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas no Curso de Pós-Graduação em Artes, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – Unesp, com Área de concentração em Estética e Poéticas Cênicas, pela seguinte banca examinadora:

Prof. Dr. Alexandre L. Mate
Unesp (Instituto de Artes) - Orientador

Profa. Dra. Rosangela Patriota
UFU (Instituto de História)

Profa. Dra. Maria Sílvia Betti
USP (Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas)

São Paulo, 16 de maio de 2016

*Aos meus pais, José Francisco e Zilda
Os alicerces da minha vida.
Sem vocês eu não chegaria até aqui.
Obrigada!*

AGRADECIMENTOS

A Alexandre Mate, dos imprescindíveis, a quem não sei nem por onde começar a agradecer, de tão importante e especial que é em minha vida. Uma pessoa que incendeia de vida e revoluciona todos aqueles que a ele se cercam. Por quem lutei dois anos e lutaria quanto mais fosse necessário, referencial de vida e de rigor acadêmico e comprometimento com uma práxis teatral absolutamente revolucionária. Por mudar o curso de minha história e me fazer viver/ver o mundo por novas perspectivas. Minha eterna gratidão.

A Rosângela Patriota e Maria Sílvia Betti, pela confiança em mim depositada e pela inestimável contribuição a este trabalho. À generosidade e a orientação fundamentais e referenciais teóricos sem os quais minha trajetória não seria a mesma.

A Rodrigo Moraes Leite, amigo e companheiro de conversas e fiel confidente nos momentos de “angústia acadêmica”, pela solicitude e prestatividade.

A Maria Thereza Vargas, Izaías Almada, Vera Gertel, pelas entrevistas concedidas e por cederem um pouco de suas vidas e suas vivências no Teatro de Arena.

Às amoradas e amadores pelos momentos felizes partilhados, pelo trabalho acadêmico colaborativo e a disposição de repensar as práticas e experiências de pesquisa-fazer teatral.

Ao grupo de teatro estudantil Ah! Azar, com quem tive o prazer de experienciar a direção de uma obra de caráter nacional ímpar e que estimulou, de certo modo, minha produção acadêmica e concretizou um de meus sonhos.

Às minhas irmãs Cibele e Viviane e aos cunhados Hugo e Vladislav e em especial a minha bochechinha Sofia, amor incondicional vivido plenamente!

Ao carinho e apoio de grandes amigas, Ana Trevisan, Laryssa Souza, Sara Toledo, Ana Saracini, Leandro Lago, João Pires.

Especialmente a André Stuchi, amor, amigo e companheiro. Com quem divido minha vida e meus sonhos, que esteve ao meu lado em todos os momentos desse processo. Pelo amor sempre!

Aos camaradas Vianinha, Guarnieri, Boal e Bertolt Brecht pelo exemplo e paixão com que dedicaram suas vidas à prática teatral e ao anseio de transformação *in memoriam*.

É verdade, eu vivo em tempos sombrios.
Palavra inocente é tolice. Uma testa sem rugas
Indica insensibilidade. Aquele que ri
Apenas não recebeu ainda
A terrível notícia.

Que tempos são esses, em que
Falar de árvores é quase um crime
Pois implica silenciar sobre tantas barbaridades?
Aquele que atravessa a rua tranquilo
Não está mais ao alcance de seus amigos
Necessitados?

[...]
Vocês que emergirão do dilúvio
Em que afundamos
Pensem
Quando falarem de nossas fraquezas
Também nos tempos sombrios
De que escaparam

Entretanto sabemos:
Também o ódio à baixaza
Deforma as feições.
Também a ira pela injustiça
Torna a voz rouca. Ah, e nós
Que queríamos preparar o chão para o amor
Não pudemos nós mesmos ser amigos
Bertolt Brecht. *Aos que vão nascer.*

RESUMO

Os Seminários de Dramaturgia do Teatro de Arena de São Paulo significam um momento de fundamentais transformações no pensamento e na prática teatral paulistana e nacional. A partir de uma concepção do nacional e do popular que busca a formação de novos autores brasileiros através da prática sistemática da discussão de teoria estética, de textos teatrais e da apresentação de obras autorais abertas e sujeitas ao debate em trabalho colaborativo. Sua eclosão, em 1958 e seu desenvolvimento até o ano de 1961 deu origem a peças que pela primeira vez no País se valerão da utilização de expedientes épico-dialéticos. Entre as obras oriundas desse processo, duas serão analisadas: *Chapetuba Futebol Clube* de Oduvaldo Vianna Filho e *Revolução na América do Sul* de Augusto Boal.

Palavras-chaves: Teatro de Arena. Seminários de Dramaturgia. Épico-Dialético. Nacionalismo.

ABSTRACT

The dramaturgy seminars of Teatro de Arena from São Paulo means a moment of fundamental transformations in the thought and theater practice in the city of São Paulo and nationally. Starting from a conception of national and popular which aims the formation of new Brazilian writers through the systematic practice of discussion on aesthetic theory, theatrical writings and presentation of open authorial works, subjected to debates and collaborative production. Its outbreak, in 1958 and its development until 1961, gave origin to plays which, for the first time in Brazil, will resort to epic-dialectic expedients. Between the theater plays that arose from this process, two will be analyzed: *Chapetuba Futebol Clube* written by Oduvaldo Vianna Filho and *Revolução na América do Sul* written by Augusto Boal.

Keywords: Teatro de Arena. Dramaturgy Seminars. Epic-Dialectic. Nationalism.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	09
1	CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICO-SOCIAL E ESTÉTICA	
	DURANTE OS ANOS DE 1955-1961	13
1.1	Anos JK – A modernização Conservadora	13
1.2	Partido Comunista Brasileiro – Suas Políticas e Influências Culturais Durante os Anos de 1922 a 1958	17
2	TEATRO DE ARENA – ASPECTOS HISTÓRICOS	26
2.1	Origem e Processos Internos	26
2.2	<i>Eles Não Usam Black-Tie</i> – Formação de Um Teatro Político	33
2.3	A Crise do Drama Nacional	38
3	SEMINÁRIOS DE DRAMATURGIA – FASE DE SISTEMATIZAÇÃO	
	DO TEATRO ÉPICO-DIALÉTICO	43
3.1	O Nacionalismo em Questão nos Seminários de Dramaturgia	43
3.2	Fundamentação Teórica e os Aspectos Estético-Estruturais	58
3.3	Crise ou Contradição – Limites do Seminário de Dramaturgia do Arena	72
4	ANÁLISE DAS DUAS OBRAS CRIADAS DURANTE A ATIVIDADE	
	DOS SEMINÁRIOS DE DRAMATURGIA DO ARENA.....	87
4.1	<i>Chapetuba Futebol Clube</i> e Seus Expedientes Épicos	87
4.2	<i>Revolução na América do Sul</i> e Seus Expedientes Épicos	93
	REFERÊNCIAS	101
	ANEXO	112

INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem por escopo analisar os processos históricos que possibilitaram ao Teatro de Arena de São Paulo fundamentar e estruturar novas concepções estéticas, durante os nomeados Seminários de Dramaturgia, ocorridos entre 1958 e 1961. Foi por intermédio dessa experimentação, fruto da ação de militância estético-política de alguns de seus integrantes, que se promoveu uma acirrada reflexão prático-teórica sobre a realidade brasileira, cujo pressuposto intentou a criação de obras teatrais comprometidas com uma determinada interpretação crítica do contexto social nacional: grandemente amparada em interpretações do Partido Comunista Brasileiro (PCB).

A busca por um caráter revolucionário da dramaturgia desenvolvida nos Seminários de Dramaturgia do Arena (SDA) não surgiu de imediato, foi forjado no decorrer do processo de construção de uma buscada e vislumbrada identidade. Fundado em 1953 como uma alternativa econômica em relação ao Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), o Arena passa por diversas transformações de ordem política, estrutural e dramática no decorrer de sua existência.

A predileção pelo palco em arena não foi apenas de ordem artística, mas, sobretudo, pelas vantagens financeiras que este apresentava, corroborando a afirmação segundo a qual o repertório do Teatro de Arena até 1958 foi praticamente idêntico ao do TBC.

As possibilidades de transformações político-estruturais do Teatro de Arena foram potencializadas a partir de sua fusão com o Teatro Paulista do Estudante (TPE), grupo ligado às diretrizes do Partido Comunista Brasileiro. Entre os artistas-estudantes, militantes engajados em lutas pró Socialismo, que passam a compor o Arena, destacamos na pesquisa: Oduvaldo Vianna Filho e Gianfrancesco Guarnieri. Compreendemos que grande parte da politização que se verificaria do Arena é consequência da presença desses jovens comprometidos com uma transformação efetiva da realidade nacional. Outra contribuição, de caráter fundamentalmente artístico, ocorre em 1956, com a entrada de Augusto Boal, que – decorrente, sobretudo, de sua estadia na Universidade de Columbia, de Nova Iorque – socializou seus saberes e conhecimentos adquiridos nos Estados Unidos. Por intermédio de troca significativa, entre Boal e os artistas do Teatro de Arena, na forma de cursos – tanto aqueles originalmente vindos do TPE quanto outros

interessados na linguagem teatral –, ocorreram vivências práticas de acesso a diversas experiências e vanguardas teatrais ligados, principalmente, à contracultura.

Utiliza-se aqui o conceito de engajamento para caracterizar uma prática e um pensamento segundo os quais a práxis artística precisa ser compreendida como atividade afeita diretamente à sociedade na qual se encontra e sobre a qual versa, oferecendo a esta uma concepção revolucionária capaz de gerar reflexão e prática críticas e transformadoras.

Seguramente, foi com montagem da obra de Guarnieri, *Eles não usam black-tie*, em 22 de fevereiro de 1958, sucesso de crítica e de público, que, finalmente, ocorre uma (des)estruturação no Teatro de Arena. A originalidade da obra reside no fato de ser a pioneira a colocar a classe operária como assunto e protagonista da cena teatral paulista, abrindo um novo caminho para o autor nacional que estivesse plenamente interessado em seguir os passos de Guarnieri.

Nesse contexto, o Teatro de Arena decide formalizar e estruturar discussões e debates em torno de uma produção dramática voltada predominantemente para as questões latentes da sociedade brasileira. Nasce, pouco tempo depois da estreia de *Black-tie*, os Seminários de Dramaturgia do [Teatro de] Arena de São Paulo (SDA), que marcariam na história do teatro paulistano a primeira vez em que autores discutem sua obra amplamente com outros autores e pessoas interessadas no assunto. As obras estariam, dessa forma, abertas a sugestões e críticas dos demais participantes, contendo, portanto, nessa experiência procedimentos de caráter colaborativo, algo inédito na produção dramática nacional.

Nos SDA foram gestadas diversas obras, dentre elas, priorizadas no processo de pesquisa: *Chapetuba Futebol Clube* de Oduvaldo Vianna Filho e *Revolução na América do Sul* de Augusto Boal. Intenta-se compreender as características dessas obras e situá-las nas proposições épico-dialéticas.

Entende-se por épico-dialético um teatro que se propõe a refletir sobre as contradições do panorama nacional buscando novas alternativas formais e contrárias à forma hegemônica do drama. O foco é analisar de que maneira esse novo viés teórico interfere na prática do próprio Teatro de Arena. Interessa saber como a dramaturgia criada interpreta as contradições de sua época e as expressa artisticamente. Problematicando como um novo objeto histórico a ser representado, o “povo brasileiro” suscita a reflexão sobre a forma do fazer teatral. Nessa perspectiva, Iná Camargo Costa, adotando proposição adorniana, afirma:

Acompanhando uma tradição de historiadores do teatro moderno, entendemos que processos artísticos costumam responder a processos históricos. [...] formas artísticas são conteúdo histórico sedimentado (COSTA, 1998, p. 183).

Compreender esse momento dos SDA, como um marco na trajetória de determinado teatro brasileiro, é fundamental para discutir sua contribuição: tanto para a formação da dramaturgia (e formas diferenciadas àquelas históricas e paradigmáticas (im)postas pelo drama absoluto) e sua influência na cultura nacional.

Na busca de uma apreensão dialética das proposições encetadas pelo SDA, foram pesquisadas diversas fontes documentais do período, e constatou-se serem ainda escassas, uma vez que o Grupo, durante as reuniões do SDA, não se ocupou em organizar por escrito os desdobramentos e deliberações ocorridas. Dessa forma, recorreu-se, em muitas oportunidades, às memórias de ex-participantes do SDA, realizadas por outros pesquisadores. Isso se deve fundamentalmente ao fato de que importantes interlocutores do Grupo que estiveram ativamente nas reuniões já faleceram.

Ao utilizarmos o material disponível com base nas experiências individuais foi necessário muita cautela e cotejamento, uma vez que grande parte da memória construída em torno do SDA fundamenta-se, basicamente, na interpretação realizada posteriormente, por um dos mais destacados integrantes do Arena, Augusto Boal. Sem dúvida, foi quem mais se ocupou em registrar os processos pelos quais passou o Arena e, dessa forma, influenciou extremamente a maneira como a história do Teatro de Arena é interpretada.

Realizou-se uma entrevista com uma participante do SDA, Maria Thereza Vargas, que nos auxiliou em diversos caminhos para a pesquisa, sendo extremamente gentil e solícita, disponibilizando material pessoal.

Não há pretensão de desconstruir a história oficial do Teatro de Arena, mas, descortinar de maneira crítica, novas possibilidades de interpretar os acontecimentos e versões oficiais, procurando apresentar e confrontar diversos pontos de vista sobre o tema analisado. Inserem-se, portanto, as reflexões e cotejos aqui realizados na “batalha das memórias” que visam, dentro de cada uma das perspectivas e interesses pessoais, historiar a seu modo aquilo a que se pode ter acesso.

Há uma vasta bibliografia disponível sobre os processos do Arena, contudo, e em oposição, restrita sobre os SDA. Desse modo, intencionalmente, não se buscou as fontes alheias ao escopo da investigação aqui proposta. Tenciona-se contribuir, com esta reflexão, tanto na recuperação de experimentos históricos do teatro e do período em questão como quanto à prática teatral contemporânea, tendo em vista a inequívoca contribuição decorrente dos SDA e as proposições dramatúrgicas dali decorrentes.

1. CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICO-SOCIAL E ESTÉTICA DURANTE OS ANOS DE 1955-1961

1.1 Anos JK – A Modernização Conservadora

A Arte só poderá ser restaurada em sua dignidade artística e representar uma função social, talvez em prejuízo de sua pureza estética, se se opuser aos valores admitidos. Sérgio Milliet. *Dos libros, Ver y Estymar* (1950)

O período entre os anos de 1956 e 1961 ficou conhecido, na história do Brasil, como “os anos JK”. O presidente Juscelino Kubitschek (PSD) se insere nos anais da história da república como o “presidente sorriso”, fruto de sua propagandística e premeditada simpatia. Estadista dotado de uma capacidade de dialogar com as massas e favorecer a elite, fato visto no seu projeto modernizador nacional, alicerçado no capital estrangeiro, e que tem como símbolo máximo a fantasmagoria da construção da nova capital, Brasília¹.

Foram anos de certo otimismo, cultivados pela propaganda do governo através do Plano de Metas², que permitiria ao País, supostamente, inserir-se entre as nações industrializadas, mantendo as bases das relações sociais inalteradas. Fundamentais na construção de um suposto Brasil moderno e do desenvolvimento do capitalismo industrial nacional. Os “anos dourados”, como foi nomeado, são marcados por propaganda entusiasmante e a crença de um futuro promissor.

O desenvolvimento econômico, social e político do Brasil, simbolizado na industrialização acelerada, foi o resultado de uma sequência de rompimentos políticos e econômicos internos e externos. *Grosso modo*, ocorreram entre a Primeira Guerra Mundial e o golpe de Estado de 1964. A democratização das relações políticas e sociais, a expansão do sistema educacional, a conquista de direitos políticos e benefícios sociais, por parte das classes média e operária, inclusive em certas regiões agrícolas, além de outras transformações institucionais importantes, foram a consequência e o componente da ruptura político-econômica ocorrida nessa época (IANNI, 1978, p.8).

¹ Cf.: Mário Pedrosa. A obra de arte-cidade. In: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 01 jul. 1959; *Idem. Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

² O Plano de Metas consistia num conjunto de 30 metas, além da meta principal, a construção de Brasília. Estas orientaram a configuração de amplos projetos estatais de infra-estrutura, além de balizar a atuação do governo na articulação de grandes somas de investimentos privados de origem externa e interna, destinadas a diversas áreas da industrialização. Cf. Lúcio Flávio Rodrigues de Almeida. *A ilusão do desenvolvimento: nacionalismo e dominação burguesa nos anos JK*.

Os “50 anos em 5”, *slogan* da propaganda de Kubitschek, caracterizou-se por período de intensa criatividade cultural, em especial sua segunda metade, marcada por grandes transformações na estrutura social, política e cultural nacional, momento de propositura do cinema novo, da bossa-nova, bem como para o teatro, há um novo paradigma a ser desvendado. A efervescência social e cultural pede o “novo” nas artes.

No plano político, o suicídio de Vargas em 1954 marca uma crise que já havia começado com as disputas pelo poder entre liberais, representados pela União Democrática Nacional (UDN), e nacionalistas, do Partido Trabalhista Brasileiro (PTB). A defesa de um desenvolvimento autônomo da economia nacional ou o desenvolvimento pela via da dependência, atrelado ao capital estrangeiro. Essa disputa de poder marcará todo o período da história nacional conhecido como república populista³ e democrática que será interrompida com o golpe civil-militar de 1964.

Portanto, em um quadro de certa estabilidade política, nos anos de 1955 a 1964, houve um crescimento econômico extraordinário,

Os resultados do programa de metas foram impressionantes, sobretudo no setor industrial. Entre 1955 e 1961, o valor da produção industrial, descontada a inflação, cresceu em 80%, com altas taxas de porcentagens nas indústrias do aço (100%), mecânicas (125%), de eletricidade e comunicações (380%) e de material de transporte (600%).

De 1957 a 1961, o PIB cresceu a uma taxa anual de 7%, correspondendo a uma taxa *per capita*, ou seja, por habitante, de quase 4%. Se considerarmos toda a década de 1950, o crescimento do PIB brasileiro *per capita* foi aproximadamente três vezes maior do que o resto da América Latina (FAUSTO, 2010. p. 427).

Juscelino Kubitschek, com sua política econômica desenvolvimentista, elevou o Brasil de país agroexportador a “industrializado”, seguindo as análises propostas pelos cepalinos⁴, segundo os quais, a superação do subdesenvolvimento só é possível com um elevado grau de industrialização, capitaneada pelo Estado.

Conforme o entendimento da CEPAL, o processo de desenvolvimento industrial seria fundamental na modernização do país, sendo, portanto, a base sobre

³ Cf. Octávio Ianni, *O colapso do populismo no Brasil*, 1978.

⁴ A Comissão Econômica para a América Latina e o Caribe (CEPAL) é uma das cinco comissões regionais da ONU, que tem como mandato o estudo e a promoção de políticas para o desenvolvimento de sua região, especialmente estimulando a cooperação entre os seus países e o resto do mundo, funcionando como um centro de excelência de chamados altos estudos. Durante o governo de Juscelino Kubitschek os estudos da CEPAL, da qual fizeram parte grandes economistas como Celso Furtado, lastrearam as análises do governo para o desenvolvimento industrial do Brasil.

a qual dever-se-ia construir um país efetivamente moderno, que atingisse patamares significativos de crescimento econômico. Nessa chave, compreende-se que o desenvolvimento urbano-industrial deveria se contrapor a todos os laços que manteriam o atraso, identificados com a atividade rural. Desse modo, e de acordo com proposições em curso, superar-se-ia o subdesenvolvimento, no projeto desenvolvimentista do Brasil, alavancando-se a industrialização de modo vertiginosamente acelerado, derrubando o que restasse de “pré-moderno” no campo.

O chamado Plano de Metas não saiu pronto e acabado da cabeça de um gênio ou um grupo de gênios. Foi, em grande parte, determinado pelo padrão de desenvolvimento capitalista em marcha desde os anos de 1930, pelos avanços mesmo que ziguezagueantes, da política de Estado na primeira metade dos anos de 1950 (especialmente a criação do BNDE e da Petrobrás), por formulações emanadas desta política, como os estudos feitos pela comissão mista CEPAL-BNDE, [...] o chamado Plano de Metas foi objeto e resultado de um complexo processo de lutas (ALMEIDA, 2006, p. 122-123).

É nessa dinâmica que o desenvolvimento socioeconômico ocorre a partir da exploração da classe operária, na medida em que o processo de desenvolvimento destes centros urbanos distribuirá as *benesses* do “progresso” entre toda a população. O operariado não percebe a sua condição material acompanhar esse “progresso”, em razão de o expediente da modernização veloz, não contemplar o acesso aos benefícios por ela gerados.

O surto industrial promovido no período desencadeou um crescimento vertiginoso da classe operária paulista, que saltou de 272.865 para 484.844 em dez anos (só na cidade de São Paulo)⁵. O fluxo migratório, principalmente no eixo Nordeste-Sudeste, compôs grande contingente da classe operária paulista, que, diferentemente da elite e da classe média, não viverá “os anos dourados” da mesma maneira quanto às condições de vida material como cultural.

O período JK ampliou um processo que havia se iniciado nos anos de 1930, início da Era Vargas, quando o Brasil decide, finalmente, construir certa ordem burguesa. Porém tal processo de industrialização e modernização manteve o atraso em outras esferas, principalmente nas estruturas sociais como: educação, saúde, cultura, acesso à terra e à moradia. Esse surto industrial, não ocorre em todo

⁵Cf.: Suely Robles Reis de Queiroz. *São Paulo*. Madrid: Editorial MAPFRE, 1992, p. 205 (Colección Ciudades de Iberoamerica).

território nacional, mas concentra-se especialmente no eixo São Paulo-Rio de Janeiro. Em consequência disso os centros urbanos se tornariam pólos de atração do fluxo migratório inter-regional que viabilizou a construção do “novo” Brasil.

É importante ressaltar que vigorava durante esse período a Guerra Fria⁶ que dividia o mundo em dois polos antagônicos, de um lado a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), liderando o mundo então nomeado de socialista e os partidos comunistas (PCs), a partir de seu grande centro decisório o Partido Comunista da União Soviética (PCUS). A América Latina, incluindo o Brasil, estava sob a égide estadunidense, como afirma Ianni, “Por essa razão a história da industrialização no Brasil é ao mesmo tempo a história das relações com os países que desempenham papéis hegemônicos” (1978, p.23).

O caminho do desenvolvimento nacional está diretamente atrelado, portanto, à hegemonia estadunidense⁷, que se reflete em crescimento da participação estrangeira na economia brasileira, bem como nas esferas política e social. A subsunção ao estrangeiro se dá na contradição entre um impulso nacionalista e uma industrialização multinacionalista. No plano cultural, majoritariamente, tal choque se desdobra na transposição de obras europeias e estadunidenses com a crescente necessidade de construir uma representação artística de caráter nacional, que refletisse os anseios, o cotidiano, as relações surgidas na sociedade brasileira de então.

No campo do teatro, até então, havia como símbolo máximo da modernidade o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), companhia fundada em 1948 por Franco Zampari. Em entrevista a revista *Teatro Brasileiro*, Zampari afirma:

É simples o que me fez criar o TBC. Cheguei ao Brasil, vindo da Itália, em dezembro de 1922. sempre trabalhei como engenheiro. Em 1948, pertencendo à organização de dez fábricas [da família Matarazzo], pude sentir que o que parecia empreendimento louco logo se justificava, em virtude do progresso imenso do país. Amante do palco desde os dezessete anos, notei com tristeza que o meio teatral brasileiro era precário, não obstante o esforço heróico de alguns homens e grupos [...] Senti que, tendo recebido tudo em São Paulo, precisava devolver alguma coisa à cidade. Sendo um parque industrial de primeiríssima ordem, centro agrícola, com um movimento de renovação literária que se firmava com os grupos ligados

⁶ Cf. Eric Hobsbawm. *Era dos Extremos: o breve século XX, 1914-1991*. p.223 – 252.

⁷ Cf.: Giovanni Arrighi. *O longo século XX: dinheiro, poder e as origens de nosso tempo*. São Paulo, Editora Unesp, 1996; ZAGNI, Rodrigo Medina. O conceito de hegemonia em Gramsci e a proeminência estadunidense nas relações internacionais no séc. XX. In: *Identidades em guerra: imperialismo e cultura nas relações entre Estados Unidos e América Latina durante a Segunda Guerra Mundial*. Curitiba: CRV, 2015.

a Paulo Prado e à grande parte figura de Mário de Andrade, São Paulo não tinha ainda teatro. Daí a minha ideia de criar o TBC (GUZIK, 1986, p. 12-3).

Sobretudo a cidade de São Paulo, naquele momento histórico, figurava como polo industrial do Brasil, concentradora de maior parte do crescimento industrial. Esse mesmo fenômeno ocorre na cultura e evidencia-se, de certo modo, pela posição de Zampari ao afirmar faltar para São Paulo um teatro à altura de uma metrópole. Nesse contexto, o TBC cumprirá a função de trazer a modernidade do teatro burguês europeu aos palcos paulistas. A empresa teatral foi, durante toda a década de 1950, a representação do que havia de mais moderno (de acordo com afirmações da história oficial do teatro) na dramaturgia estrangeira. Apesar de trazer ao palco alguns suspiros de certa produção nacional, o foco era representar obras burguesas para um público específico, a elite paulistana letrada e “cosmopolita”.

Compreender as condições e contradições presentes nesse período e seus reflexos na cultura e teatro nacionais se caracteriza como elemento chave quanto ao entendimento da dinâmica de transformação ocorrida no Teatro de Arena de São Paulo, em especial a partir da encenação de *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, em 22 de fevereiro de 1958.

1.2 Partido Comunista Brasileiro – suas políticas e influências culturais durante os anos de 1922 a 1958.

Ideias nunca podem levar além de um antigo estado de coisas. Apenas podem levar além das ideias do antigo estado das coisas. De resto, ideias nada podem realizar. Para a realização das ideias são necessários homens que ponham em jogo uma força prática. MARX e ENGELS, *A sagrada família* (1987)

O Partido Comunista Brasileiro (PCB) é fundado ainda durante a Primeira República (1889-1930), em meio a grandes agitações no campo político e grande efervescência cultural, como as revoltas tenentistas, lideradas pelo então desconhecido para muitos, Luís Carlos Prestes, que posteriormente tornou-se um dos grandes representantes do próprio PCB. Na cultura, a Semana de Arte Moderna, realizada em São Paulo, se fez um marco do movimento estético modernista brasileiro. No contexto internacional, a ocorrência, em 1917, da Revolução Socialista de Outubro na Rússia, engendrou a primeira revolução socialista do mundo, que

influenciou a fundação do PCB, assim como o fortalecimento da esquerda no Brasil e no mundo.

Apesar de jovem, a classe operária brasileira não era inteiramente desprovida de experiência política à época da fundação do PCB. Ainda se fazem ouvir os ecos das greves generalizadas de 1917-1919, movimentos que tiveram início no Rio de Janeiro e culminaram com enérgicas ações dos trabalhadores de São Paulo, especialmente os da capital do Estado (VINHAS, 1982, p. 5).

Acompanhando a expansão da classe trabalhadora, o Brasil pós-1945 é marcado pelo crescimento dos partidos de esquerda, entre eles o PCB, e por sua aceitação por uma parcela da classe. Tal fração passará a apoiar, também, o movimento sindical e suas propostas de transformação com base na luta da classe trabalhadora, antes mesmo de se inaugurarem as representações partidárias de esquerda.

Partidos políticos que se baseiam no proletariado industrial – o Partido Comunista do Brasil, o Partido Trabalhista Brasileiro e o Partido Socialista Brasileiro – começam a ganhar ascendência junto aos assalariados industriais e não industriais, inclusive, a partir da segunda metade dos anos 50, junto aos trabalhadores agrícolas. A atividade sindical do proletariado fabril ganha expressão, sobretudo a partir da grande greve de 1953, em São Paulo, e se torna o modelo para as lutas das outras camadas assalariadas (FAUSTO, 2010, p. 325).

A significância social e expressivo número da classe operária brasileira, em especial na cidade de São Paulo, resultam nas greves de 1917, que já se organizavam pelos sindicatos e com forte presença do anarcossindicalismo⁸, como afirma Silvana Garcia “[...] o proletariado militante dos centros urbanos mais desenvolvidos começa a se organizar, ensaiando a fundação de partidos operários socialistas e associações anarco-sindicalistas” (1990, p. 91). Havia grande participação de imigrantes, em especial os italianos, que, naquele momento histórico, compunham uma grande parcela do operariado paulista.

Com a virada do século, milhares de imigrantes entraram no território brasileiro, principalmente entre 1884 e 1903, oriundos de vários países europeus. [...] Desse contingente, os italianos superam de longe as outras nacionalidades, representando, em 1912, cerca de 60% dos trabalhadores empregados. Entre esses imigrantes, muitos são agitadores anarquistas, expulsos oportunamente de seus países de origem, em especial da Itália e

⁸ Cf. J.F. Dulles. *Anarquistas e comunistas no Brasil*. 1977.

da Península Ibérica, onde o anarquismo teve forte presença desde meados do século XIX (GARCIA, 1990, p. 90-1).

Parte dos imigrantes também desenvolveu um teatro anarquista, na tentativa de preservar os ideais revolucionários e, ao mesmo tempo, como forma de manutenção orgânica da unidade de classe e étnica. O teatro anarquista ganhava os espaços de vivência operária na festa dos sábados à noite, onde ocorriam diversas outras manifestações culturais. Era feito para operários, produzido pelos próprios operários, sem pretensões a se tornar profissional, manteve-se durante toda sua existência como teatro amador e não desenvolveu vínculos com outros grupos artísticos, “[...] um teatro sem grandes vôos estéticos” (GARCIA, 1990, p. 93).

Com a emergência do PCB, que passa a centralizar os núcleos de debates e os núcleos de produção artístico-revolucionários e, principalmente com o Estado Novo (1937-1945), que passa a dominar os sindicatos e a controlar de forma mais ativa as mobilizações de esquerda, o movimento anarquista, como decorrência sobretudo das perseguições, entra em um processo de retração e enfraquecimento, incluindo sua produção cultural e teatral. O PCB, dentro de um contexto de agitação da classe trabalhadora, cumpriu a função de inserir o Brasil no circuito da luta internacional pela construção de uma proposta de socialismo, capitaneada pela URSS e, na esfera cultural propagandista, pelo Realismo Socialista Soviético.

A arte que recebeu o nome de “Realismo Socialista” surgiu durante a consolidação do estado soviético. O processo revolucionário russo, que principia em 1917, com a Revolução de Outubro, não apenas destituiu o Antigo Regime Czarista, que já havia caído com a tomada de poder pelas forças conservadoras em fevereiro do mesmo ano, mas permitiu, pela primeira vez, a tomada de poder pelos trabalhadores organizados, tornando-se uma referência para a luta da classe trabalhadora em todo o mundo.

A Revolução de Outubro produziu de longe o mais formidável movimento revolucionário organizado da história moderna. Sua expansão global não tem paralelo desde as conquistas do islã em seu primeiro século. Apenas trinta ou quarenta anos após a chegada de Lênin à Estação Finlândia em Petrogrado, um terço da humanidade se achava vivendo sob regimes diretamente derivados dos “Dez dias que abalaram o mundo” (REED, 1919) e do modelo organizacional de Lênin, o Partido Comunista (HOBSBAWM, 1994, p. 62)

Entre os desafios encontrados pela Revolução para a consolidação do socialismo e o fim das relações capitalistas de produção, destaca-se o valor atribuído à arte, pois como afirmava Lenin, “[...] a arte pertence ao povo. [...] ela deve penetrar profundamente nas massas trabalhadoras [...] Ela deve unir os sentimentos, os pensamentos e a vontade dessas massas, deve exaltá-las” (ANDRADE, 2010, p.154 *apud* LENIN, 1979, p. 264).

No início da revolução os artistas tinham ampla liberdade de produção artística. Desse modo, em teatro, movimentos como o agitprop⁹ e as artes de vanguarda contribuíram significativamente na formação de uma consciência de classe revolucionária. Todavia, com a formação da URSS, cada vez mais a arte se tornou parte do Estado. Com a morte de Lenin, e a chegada de Stálin ao poder, a arte passou a ser supervisionada pelos órgãos de controle do PCUS. Por intermédio de um controle, as manifestações artísticas que surgiram, a partir de então, seguiram o modelo e as diretrizes estatais, configurando o Realismo Socialista.

O camarada Stalin denominou nossos escritores engenheiros da alma, o que significa isso? Que obrigações essa definição impõe? Significa, antes de mais nada, conhecer a vida para poder descrevê-la com veracidade nas próprias obras, não de uma maneira escolástica e morta, não simplesmente como uma realidade objetiva, mas como uma realidade colhida em pleno desenvolvimento revolucionário. O realismo socialista, método básico da literatura e da crítica literária soviéticas, exige do artista uma representação verídica, historicamente concreta da realidade em seu desenvolvimento revolucionário. Ademais a verdade e a integridade histórica da representação artística devem ser acompanhadas pela transformação ideológica e a educação dos trabalhadores no espírito do socialismo. Esse método a ser aplicado à literatura e à crítica literária é o que chamamos método do realismo socialista (ANDRADE, 2010, p.162 *apud* STRUVE, 1977, p. 312-3).

O realismo socialista se tornou uma espécie de paradigma e cartilha artística e cultural, seus métodos estiveram presentes não apenas para os artistas soviéticos, mas serviram de base para todos os PCs do mundo. Em tese, a partir de tais princípios, todo artista posicionado politicamente a favor da luta socialista, incluindo aqueles de vanguarda, sofreram as influências dos pressupostos estéticos indicados

⁹ O teatro de agitação e propaganda, ou simplesmente *agit-prop*, fez-se presente na Rússia revolucionária logo nos primeiros momentos, alimentado pelo desejo urgente de participação das organizações de trabalhadores e associações culturais independentes. [...] Da União Soviética, o agit-prop disseminou-se por praticamente toda a Europa pela via dos partidos comunistas nacionais. [...] No Brasil, podemos entender a produção teatral dos Centros Populares de Cultura, os CPCs, da União Nacional dos Estudantes, como modalidades de atuação agitpropista. (GUINSBURG, FARIA, LIMA, 2009, p. 18).

pelo Comitê Central. O realismo socialista foi sistematizado por Andrei Zhdanov (então secretário do governo Soviético para assuntos ligados à cultura e arte) e institucionalizado pela ditadura de Stálin. Suas diretrizes para a “verdadeira arte” pregavam a total submissão artística à necessidade de educação e formação das massas para o socialismo, ou seja, a constituição de uma arte que não somente fosse proletária, mas também acessível e compreensível para o povo, o que, na visão stalinista, excluía qualquer forma de experimentalismo e abstração.

Eram anos de predominância do realismo socialista de Zhdanov, responsável pelas formulações culturais no período stalinista. Tratava-se de uma arte pedagógica, comprometida com a propaganda do comunismo, a exaltação de seus feitos e do papel dirigente do partido de vanguarda, além da criação de “heróis positivos”, em contraste com a cultura burguesa, tida como decadente e pessimista (RIDENTI, 2011, p. 165).

Diversos artistas e intelectuais que não se adequavam a esses cânones - que se recusavam a aceitar a burocratização do Estado, a teoria stalinista de “revolução em um só país”¹⁰, uma arte controlada e censurada pelo Estado - foram perseguidos, enviados para campos de trabalhos forçados na Sibéria, os *gulag*. Muitos foram condenados à morte, como Leon Trótski, um dos grandes teóricos da Revolução de Outubro, dirigente do Exército Vermelho e grande crítico do regime ditatorial promovido por Stálin, que, mesmo foragido da URSS, foi assassinado em 1940 no México. Entre os artistas revolucionários perseguidos pelo regime stalinista destaca-se Vladimir Maiakóvski (1893-1930)¹¹ que cometeu suicídio para não ser preso e executado, mesmo caso de vários dirigentes do partido bolchevique, que acabaram condenados pelos processos de Moscou, julgamentos fraudulentos que serviram para eliminar os opositores ao governo stalinista.

¹⁰ A partir do momento que Stálin assume o poder, a concepção de que a revolução socialista deveria tornar-se mundial, como propõe Karl Marx e o próprio Lênin, é suplantada pela tese do socialismo num só país, o que converte os PCs em escritórios da diplomacia soviética. No fim, os interesses de Estado da União Soviética prevaleceram sobre os interesses revolucionários mundiais da Internacional Comunista, que Stálin reduziu a um instrumento da política de Estado soviético, sob o estrito controle do Partido Comunista soviético, expurgando, dissolvendo e reformando seus componentes à vontade. A revolução mundial pertencia à retórica do passado, e na verdade qualquer revolução só era tolerada se

a) não conflitasse com o interesse do Estado soviético; e b) pudesse ser posta sob controle soviético direto (HOBBSAWM, 2001, p. 78).

¹¹ Segundo Haroldo de Campos “Vladimir Maiakóvski (1893-1930) é o maior poeta russo moderno, aquele que mais completamente expressou, nas décadas em torno da Revolução de Outubro, os novos e contraditórios conteúdos do tempo e as novas formas que estes demandavam” (2013, p.14).

Os versos
 para mim
 não deram rublos,
 nem mobílias
 de madeiras caras.
 Uma camisa
 Lavada e clara,
 E basta, -
 para mim é tudo.
 Ao Comitê Central
 do futuro
 ofuscante,
 sobre a malta
 dos vates
 velhacos e falsários,
 apresento
 em lugar
 do registro partidário
 todos
 os cem tornos
 dos meus livros militantes.

(MAIAKÓVSKI, *A plenos pulmões*, 1929-1930)

O PCB assim, como todos PCs, foi totalmente influenciado pelas diretrizes soviéticas, não apenas nas decisões políticas, mas em todas as esferas sociais e culturais. Os artistas de esquerda, ligados ou não ao PCB, desse modo experimentaram, em graus distintos, a influência dos condicionamentos da arte soviética da era stalinista.

Durante grande parte de sua existência, o PCB não tinha pretensões de uma revolução socialista no Brasil, ao contrário, em sua leitura sobre o país, orientava-se pela proposta de Carlos Werneck Sodré (e outros intelectuais do período), segundo o qual seria necessário se aliar à burguesia industrial, compreendida como progressista, e superar o atraso nacional, lutar contra o imperialismo e o latifúndio, marcando assim a etapa da revolução burguesa no Brasil, pacífica e democrática.

A partir de 1956, com a revelação dos crimes de Stálin, pelo então secretário geral da URSS, durante o XX Congresso do PCUS, uma onda de transformações ocorreria na totalidade dos PCs ao redor do mundo. Não seria distinto no PCB. A tensão interna aberta com o retorno tardio de Diógenes de Arruda Campos, dirigente e representante do PCB no Congresso Soviético, provoca um alarido geral no Partido. Ao passo em que a direção nacional mantém silêncio em relação ao estalinismo e os crimes revelados, o jornal *Voz Operária*, principal órgão de

propaganda do PCB, torna pública a discussão, o que deflagra uma crise interna irreconciliável.

O impacto de tais revelações levou a mudanças profundas no PCB, inclusive na área cultural que passa a abandonar o chamado zdanovismo e a propor

[...] uma arte nacional e popular, que permite aproximar os setores culturais do Partido de certos traços românticos – nem sempre perceptíveis nos documentos oficiais do PCB, mas evidentes na prática e nas formulações diferenciadas entre si de seus militantes do campo artístico e intelectual (RIDENTI, 2000, p. 67).

Surge, portanto, um relativo hiato de direções político-culturais, que permite novas proposições no campo estético, bem como uma nova linguagem, mais organicamente vinculada ao panorama nacional

Com o fim do zdanovismo, não havia diretrizes claras da direção do PCB para uma política cultural partidária. Esta passou a ser formulada na prática por artistas e intelectuais do Partido, ou próximos dele, que estavam em sintonia com os movimentos sociais, políticos e culturais do período – talvez o tempo em que o PCB mais tenha influenciado a vida política e intelectual nacional, quando ele preponderou no seio de uma esquerda que foi forte o suficiente para Roberto Schwarz falar numa “hegemonia de esquerda” no campo cultural (idem, p. 72).

No campo político, os debates cada vez mais acalorados entre os “conservadores”, que propugnavam as teses do marxismo-leninismo e o “centro pragmático”, leva à vitória este segundo grupo, que adere à frente nacional-desenvolvimentista, para quem, conforme propala enfaticamente o jornal *Voz Operária*, “[...] o apoio dos comunistas ao movimento nacional é decisivo e entusiástico” (SEGATTO, 1995, p. 68). A crítica ao dogmatismo e ao centrismo da dirigência conservadora, que se mantinha nos cargos principais, criará uma situação anômala no Partido que, progressivamente, rumo a nova direção, “[...] Só se atrevem a negá-lo os que se enchem de horror ante a palavra nacionalismo, incapazes que são de ligar-se à vida e compreender a realidade” (idem, p. 69).

Em 1958, a aprovação da *Declaração sobre a política do Partido Comunista Brasileiro*, que ficou conhecida como Declaração de Março¹², aprofunda e radicaliza

¹² Nesse documento se apresentam, pela primeira vez, as propostas de revisão crítica do estalinismo e das propostas políticas do PCB. Desse modo, os novos apontamentos levam ao nacionalismo e à

as transformações na concepção política e estética dos seus militantes. A revisão crítica sobre o sectarismo do partido abre caminho para a interpretação da revolução de caráter nacional e democrático.

O capitalismo, de acordo com as novas teses, vinha se desenvolvendo de forma irreversível no Brasil, criando uma etapa mais avançada no desenvolvimento nacional, que naquele momento “[...] entra em conflito com a exploração imperialista e a estrutura tradicional arcaica e em decomposição” (idem, p. 80). A composição da frente única, em aliança com a burguesia industrial nacional, supostamente progressista, foi então posta como a opção política do partido.

O esforço antiimperialista e antifeudal propostos pelo PCB, faz emergir as exigências sobre uma arte de caráter correspondente a tais princípios

A movimentação cultural debatia-se na afirmação de uma arte *nacional e popular*. Não se falava, ainda, no nacional-popular de Gramsci, autor praticamente desconhecido entre nós. Trilhando um caminho paralelo, os comunistas acenavam para uma conceituação próxima à gramsciana. É difícil precisar a origem dessa formulação (FREDERICO, 1998, p.277)

A hipótese mais provável para essa origem talvez seja apontada pelas próprias discussões do Partido – segundo os quais havia necessidade de tematizar o nacional e o popular no campo estético com organicidade de discurso e sentido social bem definidos, retirando da arte sua suposta condição de elitista, “[...] concebida como ‘ornamento’, como ‘intimismo à sombra do poder’”(idem, p.277).

Nesse contexto de busca de referencial nacional e popular pelo qual passava o PCB, é criado o grupo Teatro Paulista do Estudante (TPE), no interior de um núcleo de cultura do Partido. Fundado por estudantes secundaristas e militantes, destacando-se Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Vianna Filho e Vera Gertel, influenciados por Ruggero Jacobbi¹³, teatrólogo e comunista italiano, que acreditava

política de formação de uma frente com as forças “progressistas” nacionais, deixando de lado a pauta de uma revolução armada. Cf. Declaração sobre a política do Partido Comunista Brasileiro. In: *PCB: vinte anos de política. (1958 – 1979). Documentos. 1980.*

¹³ 5 de abril de 1955, rua Santa Ifigênia nº 269, apartamento 3, São Paulo: por sugestão de Oduvaldo Vianna Filho, aceita por unanimidade, a fundação do Teatro Paulista do Estudante foi presidida por um encenador italiano radicado no Brasil desde 1946, Ruggero Jacobbi. O TPE seria o núcleo básico da renovação da dramaturgia e espetáculo empreendidos em seguida pelo Teatro de Arena. Os jovens estudantes que davam um passo decisivo e imprevisível, conscientes de que o teatro teria que transformar-se num instrumento de reflexão político-cultural, recebiam o estímulo e o incansável auxílio de um intelectual estrangeiro, alguém que não passou impune pelo Brasil: mergulhou com inquieta e polêmica inteligência em questões essenciais da vida cultural nacional,

no potencial transformador do teatro militante, pela busca de uma nova temática e um novo público.

O Teatro Paulista do Estudante surgiu com o propósito de confrontar a ideia segunda a qual a função do teatro seria estritamente a contemplação e fruição artística, destinada majoritariamente a classes dominantes da sociedade. Desde seu nascimento o Grupo contava com a participação de jovens engajados politicamente, comprometidos com a ideia de transformação social.

Os estudantes tepeistas conduzidos e influenciados grandemente por Jacobbi, organizaram um grupo de teatro amador que tinha como pressuposto fazer frente às concepções hegemônicas nos palcos brasileiros até então. Afirma Guarnieri “[...] a gente percebia também que tudo o que era feito pelo TBC não tinha relação consequente com a realidade brasileira (PEIXOTO, 1985, p. 46).

Deocélia Vianna, em seu livro *Companheiros de Viagem*, relata essa experiência.

O grupo de estudantes que se reunia para fazer teatro resolveu criar o Teatro Paulista de Estudante - TPE., com reunião solene e tudo. A ata da fundação dizia assim: 'Aos cinco dias do mês de abril de 1955 reuniram-se na rua Santa Ifigênia, número 269, apartamento 3, jovens estudantes secundários e universitários, bem como demais interessados, os quais vão abaixo discriminados, com o fito de decidirem sobre a fundação do Teatro Paulista de Estudante. Presente à reunião esteve o teatrólogo Ruggero Jacobbi que, por proposta do senhor Oduvaldo Vianna Filho, apoiada por unanimidade, presidiu a reunião. Usando da palavra o senhor Gianfrancesco Guarnieri disse dos objetivos do TPE., salientando a necessidade de sua imediata fundação. O senhor Ruggero Jacobbi esclareceu que tal entidade já estivera em projeto e que também naquela ocasião tivera a oportunidade de interessar-se pelo empreendimento. Frisou-se honrado em presidir a fundação do TPE.. Finalizando sua oração (*sic*), declarou que estava certo do sucesso total do grupo, acreditando-o em ótimas mãos (1984, p. 113).

O ponto de partida do TPE era a efetivação artística das novas proposições que delineavam o PCB a partir da Declaração de Março. A finalidade principal de sua criação foi a possibilidade de, por meio da obra de arte e seu potencial transformador, conscientizar a classe trabalhadora e a população brasileira de forma mais ampla sobre seu papel histórico transformador.

2. TEATRO DE ARENA – ASPECTOS HISTÓRICOS.

2.1 Origem e Processos Internos

O Teatro de Arena apareceu com outro jeito desde o início. Começou como simpático: “o simpático teatrinho da rua Teodoro Bayma”. PEIXOTO. *Vianinha: teatro, televisão, política*. (1999)

O Teatro de Arena, além de ser o responsável por encampar o projeto de nacionalizar os palcos, também se destacou no plano da historiografia. Foi talvez a companhia teatral dos anos de 1950 e 1960 que melhor compreendeu que a vitória histórica não acontece apenas na esfera concreta das relações sociais imediatas, mas principalmente no plano da memória-histórica. Segundo Décio de Almeida Prado, o Arena, “[...] não só teorizou com abundância, através de notas de programa, entrevistas, prefácios de livro, como procurou reescrever em benefício próprio a história recente” (2009, p. 62).

Diferentemente do TBC, que a despeito de ter sido responsável por um certo tipo de modernização do teatro nacional, e ter dominado por um período, os ditames e paradigmas artísticos e teatrais, em tese, não voltou seu olhar para a necessidade de teorizar suas experiências; sua influência se deu basicamente na esfera prática do espetáculo. Enquanto o Arena contava principalmente com “[...] a vocação ensaística e o espírito polêmico de Augusto Boal” (ibidem), sem dúvida, o integrante do Arena que mais se ocupou da tarefa de teorizar as experiências do Grupo. A figura do diretor é sempre a mais evocada como teórico, ensaísta e pensador da história do Grupo, porém, não é a única. Tais concepções modificariam completamente a maneira pela qual se compreenderia as experiências significativas do teatro paulistano e, particularmente, as experiências e a história do Teatro de Arena.

O Teatro de Arena foi fundado em 1953 por um grupo de jovens artistas, entre eles, José Renato (então Pécora), Geraldo Mateus, Sérgio Sampaio e Emílio Fontana, recém-formados da Escola de Arte Dramática (EAD). Essa nova geração de artistas pretendia formar sua própria companhia. No entanto, não contavam com condições financeiras para produzir um teatro nos moldes do TBC. Cabia aos atores,

naquele momento, buscar alternativas econômicas, pois não contavam com nenhuma forma de mecenato que garantisse o financiamento dos custos de produção.

Décio de Almeida Prado, ainda em 1951, apresenta aos aspirantes à carreira teatral o trabalho desenvolvido pela estadunidense Margo Jones¹⁴. A teatróloga havia teorizado sobre a possibilidade de realizar espetáculos teatrais em espaços alternativos aos convencionais, retomando determinados lugares teatrais, como o palco em arena.

Inspirados nessas novas proposições, o crítico teatral e os estudantes José Renato e Geraldo Mateus durante o I Congresso Brasileiro de Teatro, realizado no Rio de Janeiro, apresentaram a tese intitulada *O teatro de arena como solução para a falta de casas de espetáculo no Brasil*. A tese exibida fazia menção a primeira experiência que os jovens aprendizes tiveram em palco circular de arena, com a montagem de *Demorado Adeus*, de Tennessee Williams, na Escola de Arte Dramática, em uma sala no edifício do TBC, quando, por um tempo, a escola foi abrigada naquele teatro.

Em seus primeiros passos, contudo, o Teatro de Arena, fundado por José Renato ao sair da Escola de Arte Dramática, em 1953, não ambicionava mais do que abrir caminho para os iniciantes na carreira, propondo-lhes uma disposição cênica diferente - atores no centro, espectadores ao redor -, já experimentada com êxito nos Estados Unidos o que facilitava enormemente a formação de novas companhias. Se os teatrinhos adaptados, como o TBC, haviam dado um passo à frente no sentido de barateamento da produção, quando comparados aos imponentes edifícios do começo do século, o chamado *arena stage* ia muitíssimo além, dispensando cenários elaborados e, mais do que isso, reduzindo radicalmente o espaço teatral. Uma sala de proporções comuns, uma centena de cadeiras, alguns focos de luz, passavam a ser o mínimo necessário à representação. Era colocar ao alcance de todos as bolsas, ou quase, a possibilidade de organizar um pequeno grupo profissional - mas com sede própria, condição indispensável face à carência de salas de espetáculos (PRADO, 2009, p. 62-3)

A hipótese apresentada assinalava os inconvenientes gerados pela escassez de casas de espetáculo no Brasil. Entretanto, demonstravam a existência concreta de novas possibilidades e alternativas para a realização e produção teatral e

¹⁴ Margo Jones (1911-1955), artista estadunidense, que propõe a criação de um teatro popular e comunitário. Distinguindo-se das produções comerciais da Broadway. Incentivava o uso de outros espaços não convencionais para a criação cênica, incluindo a arena “[...] uma novidade que é, segundo a autora, ao mesmo tempo a mais antiga forma de teatro conhecida pelo gênero humano” (CAMPOS, 1988, p. 30).

acentuavam as vantagens econômicas desse tipo de empreendimento. Foi exatamente o baixo custo de produção que animou os novos artistas a formarem sua própria companhia. Nascia assim, em 1953, um novo grupo teatral denominado Companhia Teatro de Arena de São Paulo.

Inicialmente o Grupo não possuía sede própria, portanto, improvisavam um palco de arena em diversos lugares, entre eles o Museu de Arte Moderna, localizado na rua 7 de abril, no centro da cidade de São Paulo. No museu, fizeram sua estréia com a montagem *Esta Noite é Nossa*, de Stafford Dickens, sob a direção de José Renato, bastante elogiado pela crítica, “A estréia hoje [...] reveste-se de especial importância porque introduz no nosso teatro profissional uma nova técnica de apresentação” (VARGAS, 1978, p. 7). Ainda no ano de 1953, encenaram *Demorado Adeus*, também sob a direção de José Renato, e *Judas em Sábado de Aleluia*, de Martins Pena, sob a direção de Sérgio Britto.

O palco em arena, de certa forma era uma novidade no teatro profissional brasileiro, o primeiro diretor desse novo palco “José Renato, [...] assumia a aventura sem jamais ter assistido a qualquer espetáculo do gênero” (CAMPOS, 1988, p. 31). O diretor, assim como os demais atores, passava por um processo de experimentação e transformação, ainda que tal mudança não fosse plenamente consciente por parte daqueles que conduziam a novidade.

A opção pelo espaço de palco arena foi em um primeiro momento em decorrência, como já apontado, do baixo orçamento das produções. Todavia, a novidade, em termos espaciais, possibilitaria ao longo do tempo uma das mais significativas experiências do moderno teatro brasileiro. Na medida em que barateava os custos das montagens “[...] ajustava-se assim à realidade pobre do país, como também abria caminho no sentido da pesquisa de uma linguagem teatral mais brasileira” (SOARES, 1980, p. 18).

Entre os desafios encontrados pelo inexperiente Grupo, é preciso destacar a forma de interpretação e a cenografia, que pela própria disposição do espaço alteravam as formas conhecidas até então.

[...] ela requer um tratamento específico do texto. Não dispondo de aparatos cênicos sofisticados, a arena terá sua expressão centrada no trabalho dos atores e na iluminação [...].
Torna-se necessária uma busca por parte do ator de um código interpretativo, mais próximo da realidade do público, ou pode-se dizer ainda, do “gesto” brasileiro (idem, p. 19).

Ainda que a arena proporcionasse novas possibilidades em termos interpretativos e estruturais, as transformações no Teatro de Arena não foram imediatas, seriam forjadas ao longo do processo que vivenciariam. Contudo, o novo ambiente cênico de que dispunha o Arena, contribuirá dialeticamente para as mudanças *a posteriori*.

Em pouco tempo o Arena se destacou no cenário artístico brasileiro, sendo inclusive convidado para se apresentar em 1954 no Palácio do Catete – Rio de Janeiro: sede da Presidência da República – onde se encontrava, Café Filho e outros convidados. A elogiada apresentação teria de alguma forma contribuído para que o Grupo angariasse recursos e obtivesse sua própria sede, localizada na rua Teodoro Baima, constituindo-se como um espaço modesto, com um palco em arena pequeno, cercado pelo público que chegava a ter pouco mais de 150 lugares.

O Arena não tem saguão. O espectador aguarda a abertura do teatro praticamente na rua, apertando-se contra a porta de entrada, sob um espaço pouco maior que uma *marquise*, para garantir-se um lugar naquela sala de capacidade tão reduzida: 163 lugares.

Lá dentro, um círculo de assentos incômodos rodeia um espaço de 4,50 por 5 m que se convencionou chamar de palco. Uma saída ao fundo, uma lateral, à direita de quem entra, outra na entrada – esse é todo o espaço disponível para a circulação (CAMPOS, 1988, p. 5).

O Teatro de Arena como alternativa econômica em relação à proposta de Zampari pouco se diferenciava do “irmão mais velho”, mantendo, na maior parte das vezes, inclusive o mesmo repertório, “[...] o Teatro de Arena de São Paulo no início se pensou apenas como uma versão pobre e brasileira do TBC, que era “italiano”, americanófilo” (COSTA, 1996, p. 19). As semelhanças não se limitavam à escolha das obras, no aspecto estabilidade empresarial e manutenção de elenco também, de certo modo, se espelhava no TBC.

Dentro da historiografia disponível sobre o Arena, muito se discute sobre sua relação com o TBC, se representaria uma oposição ou uma ruptura com a estrutura empresarial empreendida pelo TBC. A tese segundo a qual o Arena surge como negação do modelo empresarial e faz oposição ao TBC é falaciosa. Afirma Vincenzo:

Mais tarde, principalmente por influência e em decorrência das próprias colocações polêmicas de Augusto Boal, a ideia de que o Arena, quando começou a existir, já se colocava como oposição ao TBC, tornou-se corrente. Daí negar não só a importância do TBC, como principalmente não reconhecer as relações de continuidade entre as duas formas de teatro, passou a ser uma espécie de moda. As afirmações esquemáticas e simplificadoras se sucederam, muitas vezes com total abolição do senso histórico dos acontecimentos (1979, p. 36).

Podemos destacar, no entanto, que a carência econômica da jovem companhia foi percebida, no seu tempo, de modo muitas vezes superficial, pois em alguns momentos o Arena foi caracterizado como uma oposição plenamente consciente ao modelo TBC.

A imagem do Arena veiculada pela imprensa é a de descontração [...]. Há fotos do elenco, não no “glamour” da cena, mas na dureza do trabalho cotidiano, ensaiando (em trajes muito simples), pintando cenários e até de vassoura na mão. A pobreza condiciona uma quebra de rituais que vai além do que possa ter sido premeditado (CAMPOS, 1988, p. 34).

Reconhecemos que o fator econômico em muito contribuiu para as mudanças de paradigma encampadas pelo Arena. Isso porque durante uma crise financeira no Grupo, a saída encontrada por volta foi justamente a aproximação com o TPE, formado por militantes do PCB, que tinha como pressuposto de ação artística o engajamento político-partidário. Essa importante fusão não ocorre por afinidade ideológica, mas fundamentalmente para suprir o desfalcado elenco do Arena.

A relação do TPE com o Arena é anterior a integração dos coletivos. O Arena abria seu espaço às segundas-feiras para grupos amadores e outras manifestações artísticas “[...] surgem exposições de artes plásticas e o teatro se abre para a música, criando uma tradição que posteriormente irá se refletir e integrar a própria linguagem do Arena” (MOSTAÇO, 1982, p. 27). O elenco do TPE então, passa a ocupar o teatro às segundas-feiras, permitindo, dessa forma, que parte de seus artistas entre eles, Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Vianna Filho, Vera Gertel e outros se aproximassem do Arena e aos poucos fossem estreitando as relações. Essa união se firmou por meio de um acordo entre ambas as partes.

[...] “o TPE será responsável pela programação e realização de cursos, conferências, debates, etc., cuja efetuação consistirá o trabalho de difusão teórica dos problemas de teatro”; “serão montadas pelo Elenco Permanente, duas ou mais peças, o que garantirá a atividade da casa de espetáculos, bem como a representação em fábricas, escolas, clubes, etc.”; “ambos os grupos não perderão suas autonomias administrativas”; “o Elenco

Permanente ficará sob a direção do sr. José Renato, que será também o Diretor Artístico do TPE” e “as entidades que subscrevem o presente acordo o fazem no firme propósito de batalhar pelo incremento do teatro nacional” (MOSTAÇO, 1982, p. 28).

A fusão realizada em 1956, tornava o TPE parte fundamental do elenco permanente no Arena, inclusive com diversas obrigações no que tangia a manutenção do Grupo. Os jovens comunistas, a despeito de comporem um grupo de caráter mais profissional, permanecem fiéis à perspectiva de batalhar por um teatro nacional, sendo que muitos tepeistas permaneciam filiados ao PCB.

Ainda que, em tese, as autonomias dos coletivos devessem ser mantidas, na prática José Renato seria o responsável pela direção artística e empresarial do Grupo, evitando inclusive uma manifestação ideológica dos jovens oriundos do Teatro Paulista do Estudante. Nesse âmbito durante o processo de fusão entre TPE e Arena, “[...] José Renato estava convencido que os rapazes do TPE, até por conta dos arroubos da idade e da ideologia comunista, precisariam ser controlados” (MATE, 2002, p. 10).

O Teatro de Arena por volta de 1956 até 1958, seguia basicamente o método tradicional das companhias consolidadas, alternando obras majoritariamente estrangeiras com algumas poucas obras nacionais. Nesse momento a ideia de uma produção dramaturgica nacional ainda era incipiente, presente apenas no discurso. Mesmo os jovens comunistas não encontravam espaço e diálogo para materializar suas perspectivas.

Nesse contexto, por indicação de Sábato Magaldi, Augusto Boal passará a integrar o Arena, dividindo a direção artística que até então sobrecarregava José Renato. O novo diretor havia passado dois anos em Nova Iorque, na Universidade de Columbia, onde teve contato com a dramaturgia moderna estadunidense além das experimentações vanguardistas.

Augusto Boal, recém chegado dos Estados Unidos, onde seguira cursos de dramaturgia e direção, tendo sido aluno de John Gassner, Milton Smith e Ernest Brenner na Columbia University. Chapéu de cowboy, camisas de xadrez excessivo provocaram no grupo uma certa reação ostensiva mas, ao mesmo tempo, um encantamento pelas novidades que ele trazia: o play-wrighting (sic) e o método de Stanislavski (MOSTAÇO, 1982, p.29).

A chegada de Boal, segundo Edécio Mostaço, provoca muito entusiasmo no Grupo, uma vez que esperavam, por intermédio do novo diretor, ter maior acesso às

práticas do teatro moderno estadunidense, que aparecia para o Arena como uma alternativa à hegemonia do teatro europeu.

Boal trazia as experiências obtidas como ouvinte do Actors' Studio¹⁵, escola de formação de atores que se pautava em um amplo processo de estudo e prática das técnicas de Stanislavski¹⁶. Boal tinha a intenção de reproduzir parte da prática absorvida nos Estados Unidos para o Arena, principalmente o método stanislavskiano, pouco difundido no Brasil.

Em setembro de 1956, Augusto Boal estreia no Arena como diretor, com a montagem de *Ratos e Homens*, de John Steinbeck. A obra foi muito elogiada e bem recebida pela crítica, “[...] 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 recursos da arena” (LIMA, 1978, p. 41).

O naturalismo foi muito bem recebido no Brasil, particularmente aquele proveniente da dramaturgia norte-americana. A interpretação psicologizante, que complexificava as personagens e permitia dessa forma uma representação de cunho realista, ainda era, de alguma forma, novidade no território brasileiro. Os grandes dramaturgos estadunidenses servirão como parâmetro inclusive para a criação dramática durante o Seminário de Dramaturgia, uma vez que apareciam, comparados ao atraso em que se encontrava o teatro nacional, como uma superação à dominação do esteticismo francês.

A partir de 1957, o Teatro de Arena enceta um processo de pesquisa em diversas esferas das artes cênicas. Incluindo um curso de dramaturgia e o laboratório de interpretação. De forma bastante tímida, iniciam uma investigação da dramaturgia nacional disponível. O resultado não foi animador, decidem então, organizar um concurso de adaptação de contos nacionais¹⁷, na expectativa que as obras literárias suprissem a carência dramática.

¹⁵ O Actors' Studio é uma associação de atores profissionais, diretores de teatro e roteiristas, situado em Manhattan, na cidade de Nova Iorque. Fundado em 1947 por Elia Kazan, Cheryl Crawford e Robert Lewis, o Studio é conhecido por seu trabalho de ensino e “refinamento” da arte de representação, conseguido através de uma técnica conhecida como “método”, desenvolvida nos anos 1930 pelos artistas ligados ao Group Theater, baseado em leituras particulares das proposições de Constantin Stanislavski.

¹⁶ Constantin Stanislavski (1863-1938) foi ator e diretor de teatro que, em 1897, funda com Dantchenko, o Teatro de Arte de Moscou, na direção do qual manteve-se durante quarenta anos. Tornou-se célebre ao utilizar sua experiência como diretor e professor, para criar um método de ensino da arte de representar conhecido por “Método Stanislavski”.

¹⁷ Os contos selecionados são: *A missa do galo* de Machado de Assis; *O plebiscito* de Arthur de Azevedo; *O homem que sabia javanês* de Lima Barreto e *A caolha* de Júlia Lopes.

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 [...]

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 (LIMA, 1978, p. 44).

As diferentes experiências promovidas pelo Arena demonstram que, até certo ponto, o Grupo almejava encontrar uma linguagem própria, a busca de um teatro mais autêntico. Não a mera reprodução de concepções ultrapassadas como a transposição de outros gêneros literários para os palcos que não o texto dramático.

2.2 – *Eles não usam black-tie* - formação de um teatro político

[...] recuperar esses momentos de nossa história recente, sob a perspectiva do Arena, é estabelecer um profícuo diálogo entre arte e política, pois essa companhia teve, como um dos horizontes de seu trabalho, a conscientização da população por meio do objeto artístico. Rosângela Patriota. *História e Teatro: discussões para o tempo presente*. (2013)

Envolto em múltiplas experiências, o Arena amadurecia seu processo cênico. Contudo, a Companhia, na condição de empresa, tinha urgências financeiras para a manutenção do empreendimento. As recentes montagens do Grupo não haviam sido suficientes para custear as demandas exigidas, levando a Companhia praticamente à falência. Alguns artistas do Grupo começam a trabalhar em outras companhias teatrais, outros retornam para suas antigas atividades, pois as condições financeiras do Arena não garantiam o sustento mínimo para os envolvidos.

O diretor José Renato estava plenamente convencido a fechar as portas do Arena. Nesse contexto de crise, para encerrar completamente as atividades do Grupo, o diretor decide, enfim, montar a peça de Guarnieri, “E consta que foi em clima de “réquiem” que se preparou a montagem de *Eles Não Usam Black-Tie*” (CAMPOS, 1988, p, 38). Guarnieri relata o episódio:

[...] quando o Arena entrou naquela fase ruim, naquela crise, que parecia que o barco ia afundar mesmo, o Zé Renato resolveu como canto de cisne mesmo montar o *Eles não usam black-tie*. Ele dizia: “vamos fazer o *Black-*

tie, porque já que vai acabar mesmo, vamos acabar com uma peça nacional. Podemos fazer um espetáculo razoável” (ALMEIDA, 1981, p.65)

A montagem de *Black-tie* foi realizada sem grandes expectativas, uma vez que o espetáculo significaria o término do Grupo. No entanto, foi durante os ensaios da peça que o Arena passou por uma reforma “[...] é inclusive, nessa ocasião que o Arena foi acarpetado” (CAMPOS, 1988, p.38). De acordo com a pesquisadora, é possível que “[...] em algum momento dos preparativos a equipe tenha começado a apostar no texto que escolhera para encerramento de carreira” (idem, ibidem) e acrescenta “[...] Mas, deixemos viver a lenda ou a face mais bonita da verdade” (idem, ibidem). Consideramos, portanto, que a montagem da obra de Guarnieri foi levada aos palcos como o último suspiro do Grupo, contudo, no processo de construção do espetáculo, o Arena vislumbrou seu potencial e apostou nele todas as possibilidades.

Eles não usam Black-tie estreou em 22 de fevereiro de 1958, e para a perplexidade do Grupo, foi um grande sucesso de público e de crítica, além disso “[...] se tornaria não só a salvação do Arena, mas um marco histórico fundamental no teatro brasileiro” (MAGALDI, 2000, p. 290). A obra consolidou a produção de uma dramaturgia afinada com os problemas sociais e abriu novos caminhos para o autor nacional.

O título da peça assinala uma tomada de posição por parte do autor, *black-tie* é um traje de gala utilizado em eventos sociais pela burguesia “[...] alusão direta ao repertório do TBC” (MOSTAÇO, 1982, p.33). Logo, os que não o usam, pertencem a outra classe social, desprovida não apenas dos trajes, mas fundamentalmente do acesso aos bens materiais e culturais, sempre à disposição de poucos.

A encenação de *Eles não usam black-tie*, constitui-se no ponto deflagrador de uma radical ruptura na estrutura do Arena, colocando em cena não apenas o povo brasileiro, mas evidenciando a condição social da classe trabalhadora. De acordo com as fontes oficiais, o operário é, pela primeira vez na dramaturgia nacional, assunto e protagonista de uma obra teatral.

O assunto político abordado pelo espetáculo era uma inovação na cena paulistana. Houve uma imediata identificação de parte do público com o tema, ficando mais de um ano em cartaz, geralmente com a casa lotada. A propósito, a partir de *Black-tie*, o público predominante do Arena foi constituído por jovens

estudantes e intelectuais sedentos por mudanças estruturais no cenário nacional. A obra dialogava diretamente com a conjuntura política e econômica do Brasil no período.

Absorvido o impacto da novidade que foi a importação do teatro moderno, de várias direções e também por conta das rápidas modificações que o país vivia, em meados dos anos 50 o clamor pela dramaturgia nacional começa a intensificar. Não apenas dramaturgia nacional. Também uma dramaturgia ou um teatro popular, aparece na pauta de reivindicações apresentadas ao teatro (COSTA, 1998, p. 42).

Trazer para o palco naquele momento histórico algumas questões relativas à classe operária como consequência da industrialização e as contradições atinentes a esse processo, demonstra que o Arena rompia com uma tradição elitista existente na cena brasileira. Havia na dramaturgia nacional a representação dos grupos não favorecidos, a singularidade de *Black-tie* reside no fato desses “desfavorecidos” serem representados, efetivamente, como classe social.

De acordo com Décio de Almeida Prado, a peça “[...] punha o dedo na ferida” e prossegue, lançando, e não incorretamente, um argumento tipicamente dramático, “[...] A greve é seu tema ostensivo, uma greve operária, de reivindicação de melhores salários que acaba por separar pai e filho” (2002, p. 129). O crítico reconhece que no conflito dramático, a divergência entre pai e filho, é ocasionado por uma questão de ordem político-social, a luta dos trabalhadores brasileiros, em chave alegórica, por melhores condições de vida.

Para a pesquisadora Rosângela Patriota, o assunto central da peça não é apenas a greve, mas a “[...] defesa da organização da classe operária e o desenvolvimento de sua consciência de classe” (2013, p. 22). A posição adotada pela pesquisadora se mantém na esfera política, no entanto, chama a atenção para o processo de construção da consciência de classe e a organização sindical dos trabalhadores. Uma vez que, sem a tomada de consciência não há condições concretas para a mobilização dos trabalhadores e a organização da greve.

[...] Para atingir esse objetivo, o autor constrói um conflito familiar, no qual pai e filho estão em posições opostas. Marcadas por uma perspectiva romantizada da vida operária, as personagens de Guarnieri atualizam cenicamente discussões relativas à necessidade de mobilização social, e não sobre a greve propriamente dita. Sob esse aspecto, o texto inaugura um novo olhar dos palcos sobre a realidade política e social do país (idem, ibidem).

Em ambas as posições teóricas defendidas, temos o conteúdo político como definidor dos desdobramentos do conflito dramático. O espetáculo abre, portanto, caminho para uma dramaturgia nacional, atenta às transformações políticas e sociais dos anos de 1950 no Brasil, bem como à formação da classe operária brasileira e a exploração capitalista industrial.

O conteúdo presente em *Black-tie* reforça um ideário que já estava presente nas pautas de ação do Teatro Paulista dos Estudantes. Foi a partir dessa montagem, que o núcleo tepeista conseguia externar, dentro do Arena, sua ideologia e engajamento políticos. A preocupação de Guarnieri não nasceu em 1958, sua essência se encontra no projeto do TPE, o gérmen da politização do teatro está referido. Sobre isso, aponta o dramaturgo.

Era a organização estudantil. O teatro como meio. Mas com a existência concreta do TPE, estávamos em confronto aberto com as forças teatrais existentes. [...] foi no TPE que surgiram as pessoas, concretamente, em carne e osso, as pessoas que depois, juntas, ao lado dos remanescentes do Teatro de Arena, no momento em que os dois grupos se juntam, fazem uma proposta de mudar a face do teatro brasileiro. Aí surge o grande esforço, o grande movimento preocupado com a forma de interpretação brasileira, com a dramaturgia brasileira (PEIXOTO, 1985, p. 46-7).

A peça foi o primeiro trabalho significativo de Guarnieri. Escrita entre 1955 e 1956, foi concebida quando o autor tinha apenas vinte e dois anos, durante a transição do TPE para o Arena, escrita em meio às vivências do autor, motivado pelas suas ideologias e percepções do cenário social que o cercava.

Na esfera interna do Arena, *Black-tie* permitiu que integrantes que estavam afastados, em consequência da crise financeira, pudessem retornar às atividades teatrais, como é o caso de Boal, que não participou da montagem de *Black-tie*¹⁸, retornando após sua grande repercussão, quando o Grupo decide aprofundar os estudos dramatúrgicos e organiza o SDA.

Augusto Boal, no artigo “Etapas do Teatro de Arena de São Paulo”, atribui a criação do SDA à busca por uma interpretação brasileira, que necessitava de personagens brasileiras, por isso, sobretudo, organizaram um estudo sistemático de dramaturgia.

¹⁸ Augusto Boal não participou da montagem de *Eles não usam Black-tie*. Em suas memórias relembra o episódio “[...] Como o dinheiro era escasso, não dava pra todos. Recebi um convite para dirigir *Society in baby-doll*, de Henrique Pongentti, no Teatro Moderno, do marido de Dercy, Danilo Bastos” (BOAL, 2000, p. 158).

[...] se antes os nossos caipiras eram afrancesados pelos atores luxuosos, agora, os revolucionários irlandeses eram gente do Brás. A interpretação mais brasileira era dada aos atores mais Steinbeck e O'Casey. Continuava a dicotomia, agora invertida. Tornou-se necessária a criação de uma dramaturgia que criasse personagens brasileiros para os nossos atores. Fundou-se o Seminário de Dramaturgia de São Paulo [...] Em fevereiro de 1958, começou. Eles não usam black-tie, de Gianfrancesco Guarnieri, foi a primeira, e ficou todo o ano em cartaz até 1959. Pela primeira vez, em nosso teatro, o drama urbano e proletário (BOAL, 1974, p. 168-9).

Numa interpretação equivocada, Boal afirma que *Black-tie* foi escrita durante as discussões promovidas pelo SDA, se caracterizando como a primeira peça originada no mesmo. A tese defendida por Boal não se sustenta. Como já mencionado anteriormente, a peça foi escrita durante o período em que Guarnieri estava no TPE, e foi montada dois anos após sua criação. Estreou em 22 de fevereiro de 1958, enquanto os SDA são de 10 de Abril de 1958¹⁹, ou seja, as datas e realizações dos eventos comprovam que o Seminário de Dramaturgia é posterior à estreia de *Black-tie*.

Segundo seu método didático e combativo, porém, Boal salta etapas. Antes do Seminário de Dramaturgia, que foi em abril, o Arena estreou *Eles não usam Black-tie*, em fevereiro de 58. Era a resposta que o grupo perseguia durante todo um processo anterior de indagação e questionamento (VINCENZO, 1979, p. 39)

O problema de interpretação de Boal não se restringe ao anacronismo, como também, considerar as discussões e debates de dramaturgia apenas resultado de ausência de uma forma de interpretação brasileira, é esvaziar o sentido dialético do processo histórico que levou o Grupo à proposição do SDA, como reflexão crítica acerca de sua própria produção dramática.

Significativamente, *Black-tie* suscitou várias interpretações e perspectivas de trabalho, entre elas a criação do Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena. Embora isso tenha ocorrido, o texto de Guarnieri tem uma trajetória própria, fruto das vivências do autor, de um lado, e, de outro, as experiências do Teatro Paulista do Estudante (TPE) (PATRIOTA, 2013, p. 32).

Inserido em tal perspectiva, é possível afirmar que os SDA, foram desencadeados por diversos fatores dentre eles: a reflexão sobre o sucesso de *Black-tie*, a proposição de uma dramaturgia de autores brasileiros, a busca de uma

¹⁹ Cf. Maria Thereza Vargas, O Registro dos fatos. In: *Dionysos* nº24, SNT, 1978.

interpretação teatral nacional autêntica e por fim a ideia de uma arte que se relaciona e responde ativamente ao chão sócio-histórico da qual emana, e a partir de pontos de vista formalmente contrapostos ao drama hegemônico.

2.3 A Crise do drama nacional

[...] todo o conteúdo, proveniente da experiência comum, busca a sua forma. Enquanto o artista não a encontra, tende a adaptar seu conteúdo às formas pré-existentes, havendo uma relação dialética entre o enunciado do conteúdo e o enunciado formal. Peter Szondi. *Teoria do drama moderno*. (2011).

Eles não usam black-tie é um drama de tons naturalistas sobre uma família operária que luta pela sobrevivência. A trama se passa em um morro carioca, onde todas as relações sociais se desenrolam, sejam tanto as ações ordinárias quanto aquelas decorrentes da greve que aparecem narradas pelos personagens que dela participaram ou não. Os trabalhadores da obra de Guarnieri são acima de tudo delineados como indivíduos, dotados de díspares ideologias, psicologias que, em razão das condições de exploração a que estão submetidos, entram em conflito, levando-os a decidir entre a consciência de classe e os benefícios individuais.

Tião ama Maria, que está grávida dele, e a sua grande opção ideológica no contexto da peça é exatamente realizar a escolha entre seu sonho de felicidade pessoal, ao lado da amada, furando a greve e indo defronta-se com o pai, o Partido, e os demais companheiros, frustrando-se individualmente em benefício da causa. Este é o conflito básico que permeia a peça, sem disfarces nem meios-tons (MOSTAÇO, 1982, p. 35).

Em cena predominam os conflitos individuais (esfera privada) dos operários. O pai, Otávio, militante do PCB e um dos organizadores da greve e seu filho, Tião, trabalhador fabril que não se identifica com a luta da classe operária, tampouco demonstra qualquer afinidade político-ideológica com o pai. A notícia da gravidez de sua namorada Maria leva Tião a externar sua insatisfação pela sua condição da vida e a buscar meios “alternativos” de fugir dessa determinação. Ao longo da trama, mostra-se incomodado com as posições de Otávio, inclusive se negando a reproduzir as escolhas do pai.

Otávio – E então, o quê? Eram pelegos! A turma topava mas tinha meia dúzia deles que eram pelegos. A turma topava, os pelegos deram pra trás
 Tião – Não, pai. Pro senhor, quem não pensa como o senhor é pelego...
 [...]
 Otávio – Tu tem medo...
 Tião – De quê?
 Otávio – Uma porção de medos... Um é de perdê o emprego.
 Tião – Não é medo...
 Otávio – Então por que tu foi vê se arrumava emprego no escritório da fábrica?
 Tião – Ganha mais.
 Otávio – Tu também procurou na farmácia do Dalmo... lá ganha menos...
 Tião – Foi só pra ter uma idéia...
 [...]
 Otávio – Como você tem medo!
 Tião (irritado) – Mas medo de que, bolas!
 Otávio (imperturbável) – De ser pobre... da vida da gente!
 (GUARNIERI, 2009, p. 40-2).

A greve, motivo pelo qual os conflitos se desencadeiam, é o assunto cuja natureza concerne ao político (esfera pública) de *Black-tie*, entretanto, não aparece concretamente em cena: sua presença é indireta, sendo constantemente narrada pelas personagens através de discussões e comentários, principalmente por Bráulio, que representaria uma espécie de arauto da greve.

Otávio – Nossa turma ‘tava toda lá?
 Bráulio – Só faltou você (continua arfando e enxugando o suor com lenço).
 Otávio – Tu vai bebê uma caninha da boa. Se ainda deixaram pra esse negro. (Serve pinga.)
 Bráulio – Pouquinho, Otávio, pouquinho! (Beberica um pouco.) Bem, minha gente, segunda-feira greve geral! (Silêncio.)
 (GUARNIERI, 2009, p.51).

Analisando a peça *Eles não usam black-tie*, Iná Camargo Costa compreende que há uma inadequação de forma e conteúdo na obra, afirma: “[...] o drama é a forma teatral que tem por objetivo a configuração de relações inter-subjetivas através do diálogo” (1998, p. 56), ou seja, *Black-tie*, ao tratar de um assunto que não diz respeito aos limites das relações privadas, a greve, busca maneiras fora da estrutura dramática para representar um assunto de ordem política, portanto, pública. Por intermédio de expedientes narrativos tem-se uma resposta ao “problema” que concerne a levar à cena o conflito de classes. Assim, a saída encontrada para a representação de questões políticas não está na forma dramática, pois “[...] O drama é absoluto. Para ser pura relação, para poder, em outras

palavras, ser dramático, ele deve desvencilhar-se de tudo o que lhe é exterior. O drama não conhece nada fora de si” (SZONDI, 2011, p. 25).

Guarnieri, militante do PCB, sensível às transformações que ocorriam no Brasil durante o governo JK, em especial com os movimentos grevistas e sindicais de seu período, desencadeia, - ainda que de forma intuitiva em um primeiro momento - um processo de crise na dramaturgia brasileira.

Aqui interessa destacar o aspecto político, central, dessa peça à luz da história da dramaturgia que ela pressupõe. A escolha programática dos que não usam *black-tie* por Guarnieri para assunto, na situação imaginada (diante de uma greve e, portanto, ativamente às voltas com a luta de classes), colocou-o diante do maior problema da dramaturgia do século XX: o dos instrumentos teatrais com que trabalhar. Sem nos esquecermos de que se trata de um jovem estreante escrevendo sua peça numa longínqua periferia, não podemos fazer de conta que o seu problema é absolutamente original. A história do teatro europeu, desde que surgiram os dramaturgos naturalistas e pelo menos até o início dos anos 30 deste século, desenvolveu-se em torno desse mesmo problema. Depois que a forma do drama burguês entrou em crise, foram justamente os dramaturgos inspirados, como Guarnieri, nos problemas e lutas dos que não usam *black-tie* os maiores interessados na experimentação e desenvolvimento de um repertório técnico apto a encenar os assuntos que comprovadamente não cabiam no drama burguês (COSTA, 1996, p. 22).

Essa crise já se iniciara na Europa em décadas anteriores, resultado dos processos de transformação político-estéticos desencadeados pelas mudanças de paradigma instauradas com novos agentes sociais, que passavam a compor o tema das obras dramáticas no final do século XIX e início do século XX em países cujo proletário torna-se, reconhecidamente, sujeito histórico.

A crítica de Sábato Magaldi, escrita em nove de maio de 1959, intitulada, “De Black-tie a Gimba”, no Jornal *O Estado de São Paulo*, afirma:

Em *Eles não usam black-tie*, a favela carioca servia de moldura romântica, simbólica de possível vida comunitária, já que o problema narrado era urbano, decorrente de formação dos grandes centros industriais [...] Poderíamos omitir a questão política, que em princípio não deve turvar o juízo estético, se a nosso ver os dois aspectos não estivessem tão fundidos no macrocosmo da peça. Eles não usam black-tie apresentava defeitos de estrutura, em face da imaturidade artística do autor, mas na indisciplina de muitas cenas havia uma força espontaneamente criadora (MAGALDI, 1959).

Uma possível interpretação para a menção que o crítico faz a “defeitos de estrutura” em *Black-tie*, é que a peça incorreria em “deslizes dramáticos”,

identificados como baixa tensão dramática, que foram justificados por Magaldi como imaturidade artística do autor.

O debate sobre forma e conteúdo, não é questão presente no Brasil de 1958, para Guarnieri mas seria pertinente, sim, aos críticos teatrais como Sábato Magaldi. Entretanto, a questão – sem compreender os reais motivos – foi postergada para momentos posteriores em que se busca compreender o fenômeno na sua totalidade, partindo de uma premissa histórico-dialética.

Os artistas do Arena estavam, a partir de uma tomada de posição crítica, , mergulhados na realidade nacional, procurando de alguma maneira intervir na sociedade brasileira, produzir um teatro que respondesse às transformações políticas do Brasil em fins dos anos de 1950. A questão do Arena não era tanto a forma de se produzir teatro, assim como não foi para os dramaturgos europeus no final do século XIX

[...] Mas, ao lançar mão da imagem histórica do drama para analisar a dramaturgia da virada do século, não se desmente e reverte em normativo o método histórico, que pretende restituir a historicidade do que se tornou norma, dando assim de novo voz à sua forma, porque por volta de 1860 a forma do drama não era apenas a norma subjetiva dos teóricos, mas a representava igualmente a situação objetiva da dramaturgia (SZONDI, 2011, p. 29).

Não é de modo mecanicista que aqui se faz referência a um processo histórico europeu. Tomá-lo como modelo sem atentar para as especificidades nacionais brasileiras é manter as “ideias fora do lugar”; considerar que a crise do drama experimentada no Teatro de Arena, a partir de 1958, limita-se apenas a uma cópia tardia de uma ruptura evidenciada em alguns países desenvolvidos em décadas anteriores. Ao contrário, é a partir da particularidade do caso brasileiro que se deve compreender o processo ora analisado. Desse modo, em processo relativamente análogo

Um estágio fundamental na superação da dependência é a capacidade de produzir obras de primeira ordem, influenciada, não por modelos estrangeiros imediatos, mas por exemplos nacionais anteriores. Isto significa o estabelecimento do que se poderia chamar um pouco mecanicamente de causalidade interna, que torna inclusive mais fecundos os empréstimos tomados à outras culturas (CANDIDO, 1989, p. 153).

Assim, deve-se compreender a formação dos SDA, como resultado de uma dupla ruptura: com a forma hegemônica do drama e com a submissão aos textos estrangeiros que não contemplam as vicissitudes de um Brasil moderno, repleto de lutas a serem encetadas, com ênfase àquela denominada de classes.

Nesse contexto, os SDA, surgem para responder às questões levantadas a partir da encenação de *Eles não usam black-tie*, afirma Maria Thereza Vargas que participou dos Seminários, “[...] discutia-se, teatro, métodos de interpretação e muita discussão sobre política nacional, falava-se muito sobre alienação [...]” (Vargas, entrevista, 2015). Os SDA consolidam, de certo modo, a modernização do teatro brasileiro e abrem espaço para uma nova geração de autores brasileiros, influenciando a formação de artistas críticos e engajados numa perspectiva transformadora da realidade.

3. SEMINÁRIOS DE DRAMATURGIA – FASE DE SISTEMATIZAÇÃO DO TEATRO ÉPICO-DIALÉTICO.

3.1 O nacionalismo em questão nos Seminários de Dramaturgia

Qual processo que vem utilizando o Teatro de Arena. Acima de tudo o estudo – não como catalogação livresca de volumes e volumes – mas o estudo que vai fornecendo armas ao processo criador cultural. Fernando Peixoto. *Vianinha: teatro, televisão, política* (1999).

Em abril de 1958 os integrantes do Arena, imbuídos da experiência promovida com *Black-tie*, organizam o Seminário de Dramaturgia do Arena (1958-1961). Posto que, habitualmente a experimentação dramatúrgica do Arena é rememorada, é fundamental destacar que não foi a única, como indica Nelson Araújo.

No que diz respeito à literatura dramática, os resultados práticos do Seminário de Dramaturgia do Arena, em 1958, foram uma nova e mais aguda demonstração da tendência para prestigiar o autor brasileiro e incrementar o seu trabalho. Parte dos seus objetivos já constavam do programa do Teatro de Câmara, estreado no Rio, em 1947, com '*A Corda de Prata*', de Lúcio Cardoso, e orientado pelo próprio Lúcio, Agostinho Olavo e Gustavo Dória. Deveria reproduzir-se no do Teatro Duse, criado também no Rio por Pascoal Carlos Magno, que de 1952 a 1955 apresentou considerável número de obras brasileiras, entre as quais '*João sem Terra*' (1952), de Hermilo Borba Filho, '*Lampião*' (1954), de Rachel de Queirós, '*Idomeneu*' (1955), de José Paulo Moreira de Fonseca. Quando em 1951 Gláucio Gil, Leo Jusi e Hélio Bloch inauguraram, no Rio, o Teatro Santa Rosa ('*Procura-se uma Rosa*', de Pedro Bloch, Vinicius de Moraes e Gláucio Gil, no programa) era mais um sinal positivo numa dramaturgia que, tal como a *mise en scène*, haveria de perseguir, na década de 60, forma e conteúdo autenticamente nacionais" (ARAÚJO, 1991, p. 362).

Os Seminários de Dramaturgia do Arena eram encontros semanais, precisamente aos sábados pela manhã. Os seminários eram destinados aos integrantes do Grupo e a escritores e intelectuais convidados.

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 ramificações 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 ao grupo (LIMA, 1978, p. 67)

Segundo a documentação disponível fizeram parte das discussões: Augusto Boal, Barbosa Lessa, Beatriz Segall, Flávio Migliaccio, Chico de Assis, Gianfrancesco Guarnieri, José Renato, Maria Thereza Vargas, Manuel Carlos, Miguel Fábregues, Milton Gonçalves, Nelson Xavier, Oduvaldo Vianna Filho, Roberto Freyre, Raymundo Duprat, Roberto Santos, Sábado Magaldi e Zulmira Ribeiro Tavares²⁰. Outras pessoas participavam de forma esporádica como: Décio de Almeida Prado, Ruggero Jacobbi e a polêmica participação do dramaturgo Jorge Andrade que trataremos mais adiante.

Augusto Boal em seu livro de memórias, *Hamlet e o filho do padeiro*, comenta sua participação nos SDA e de que forma sua experiência nos Estados Unidos, o consagrou como mediador e principal condutor nos debates ali promovidos.

[...] Reunimos doze futuros autores profissionais, alguns já tendo escrito, outros nem uma linha. Reuniões aos sábados de manhã para analisarmos peças com, no mínimo, dois relatores – um dos quais sempre eu, já que me supunham conhecedor da carpintaria teatral: para isso tinha estudado na Columbia University! (BOAL, 2000, p. 149)

O conhecimento da carpintaria teatral de Boal, naquele momento, aparentemente, destacava-se dos demais do Grupo muito provavelmente em função dos dois anos que esteve em Nova Iorque. Por influência de John Gassner, Boal foi admitido em sessões do *Actors' Studio* como ouvinte. Entretanto, não foi a Universidade de Columbia, como afirma, que o inspirou na confecção dos Seminários do Arena. Analisando as memórias do próprio autor, na obra mencionada, ele comenta sua participação em um grupo fora do circuito acadêmico, o *Writers' Group*, e como funcionava seu modelo de confecção dramaturgica. Afirma, “[...] Nos reuníamos aos sábados e líamos nossas peças. Um relator tinha a obrigação de ler a fazer relatório escrito, antes dos debates. Continuávamos juntos, duas, três horas, conversando” (idem, p. 127).

Tal modelo de produção dramaturgica, apreendido por Boal em terras estadunidenses, influenciará a estrutura dos SDA, surgidos a partir das demandas políticas e estéticas naqueles finais da década de 1950. A experiência contribuiu para a formação dos estudos dramaturgicos do Arena, porém é importante destacar que no Grupo, ela fora adaptada às demandas e múltiplas realidades brasileiras.

²⁰ Cf. *Revista Dionysos* nº24, SNT, 1978.

Assim, os encontros obedeciam a seguinte estrutura:

[...] I – Prática; a) técnica de dramaturgia e b) Análise e debate 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 (LIMA, 1978, p. 67).

A inexistência de documentação oficial, tais como: atas, relatórios das reuniões, produzidas durante o Seminário como seu registro formal nos leva a especular sobre sua dinâmica de funcionamento a partir das considerações de Fernando Peixoto sobre os SDA realizados pelo Teatro de Equipe em Porto Alegre, uma vez que, nos aponta o autor, a intenção do Grupo seria mimetizar o modelo do Seminário do Arena²¹.

Os debates promovidos pelo SDA permitiram a elaboração de textos afinados com as temáticas e problematizações levantadas pelo *Black-tie*, ou seja, a dramaturgia concebida no SDA era plenamente sintonizada às discussões político-sociais. Coube ao Arena a tarefa de se comprometer com uma dramaturgia plenamente enraizada na história do Brasil e principalmente comprometida em interpretar a realidade e transportá-la para os palcos.

Precariamente pode-se denominar o trabalho do 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 próprio Arena (LIMA, 1978, p.45).

A produção dramaturgica elencada, a partir de então, segundo o Grupo, voltava-se para um nacionalismo crítico, como afirma Guarnieri: “[...] nosso realismo era, antes de tudo, crítico” (GUIMARÃES, 1978, p. 82). Partindo dessa premissa, apesar de debruçar-se sobre as questões de cunho popular, procurando valorizar o povo brasileiro, tal feita, não ocorria de maneira alienada, na forma de uma hiper valorização do Brasil, mas, ao contrário, buscava-se compreender a realidade de forma crítica, analisar suas contradições e denunciar as relações de opressão existentes, sobretudo com a população apartada dos bens sociais mínimos à vida.

²¹ Cf. Fernando Peixoto. *Um Teatro Fora do Eixo*. Editora Hucitec, 1997, p. 245-246.

Fundado para proporcionar um espaço e aprofundamento dos debates sobre dramaturgia brasileira, buscando principalmente retratar panoramas nacionais a partir de perspectivas sociais, os SDA ocupavam-se em desvelar certa conjuntura nacional. Desse modo, buscavam seus participantes mais politizados formular textos que se inserissem - e até certo ponto interferissem - na realidade. Havia uma preocupação inicial com os conteúdos das obras, que deveriam priorizar assuntos de ordem política, sendo que esta deveria estar plenamente alinhada às temáticas populares, expondo esteticamente as contradições sociais do Brasil.

Enquanto as outras companhias, sem muito para dizer de autêntico, comercializavam a sua forma, o Arena comercializava seus conteúdos, usando no público sua área mais urgente de indagações pelo mundo. Os problemas que menos distância possuíam da realidade social foram abordados. As mediações longínquas foram abolidas. Da tortura mental de Pirandello à procura de “porquês”, para a palavra direta e evidente de Guarnieri a expor os “como”. Para o Arena, a cabeça do público não era mais um bazar de produtos culturais. Para o Arena, cultura não era feira livre, bazar, mercadinho (PEIXOTO, 1999, p. 91).

Um dos maiores expoentes no que concerne, principalmente quanto a criação, produção de um teatro militante e de esquerda dos SDA, Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha, ao fazer uma análise do papel histórico do Arena, compreende que a jovem companhia, diferentemente dos grupos que a antecederam, tem um real compromisso com o público e a realidade social que a cercava. O dramaturgo enxerga a pertinência dos temas abordados pela produção teatral de caráter nacional de que o Arena lançava mão durante os debates. O Teatro de Arena nas palavras de Vianinha, não reproduzia um teatro meramente comercial, mas visava um comprometimento com as urgências sociais de seu tempo e as gentes que, de fato, interessavam a uma revolução social, que transformasse o Brasil.

Concomitantemente ao SDA, alguns artistas do Arena, fizeram inúmeras viagens pelo Brasil, buscando descortinar aspectos pouco conhecidos do país. O intuito era justamente conhecer a realidade nacional, ter arcabouço e experiência suficientes para manifestar artisticamente a cultura nacional, como afirma o ator e integrante fundamental do SDA, Milton Gonçalves,

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.

Proporcionou também a chance de se reunirem pessoas com coisas em comum, todos interessados na mesma realidade brasileira. Descobrimos juntos a necessidade de conhecer melhor nosso povo. Viajamos, fomos ao norte, tomamos conhecimentos de outras realidades, colhemos material e ampliamos horizontes (GUIMARÃES, 1978, p. 75).

Durante seus anos de existência os SDA produziram um legado importantíssimo para a história do teatro brasileiro, diversas peças foram discutidas no Grupo, entretanto, foram montadas nove peças como resultado das discussões e debates sendo elas: *Chapetuba Futebol Clube*, de Oduvaldo Vianna Filho (1959); *Quarto de Empregada*, de Roberto Freire (1959); *Bilbao, Via Copacabana*, de Oduvaldo Vianna Filho (1959); *Gente como a gente*, de Roberto Freire (1959); *A Farsa da esposa perfeita*, de Edy Lima (1959); *Fogo Frio*, de Benedito Ruy Barbosa (1960); *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal (1960); *Pintado de Alegre*, de Flávio Migliaccio (1961) e *O Testamento do Cangaceiro*, de Francisco de Assis (1961).

Segundo Carmelinda Guimarães²², as peças *Bilbao, Via Copacabana* e *Quarto de Empregada*, a despeito de terem sido montadas durante a vigência do SDA, não constituem resultado desse processo, sendo, portanto, sete as peças geradas e montadas como fruto dos debates e análise do SDA. As diferentes versões sobre quais textos dramáticos de fato foram gestados no processo sobre o qual nos debruçamos não para por aí, Francisco de Assis, afirmou diversas vezes que o *Testamento do Cangaceiro*, já havia sido escrita antes do SDA e apenas foi inserida e montada como uma estratégia de ação naquela fase nacionalista.

Todas as obras foram profundamente debatidas nos SDA e, até certo ponto, produzidas por esse. Não se trata de um procedimento de dramaturgia colaborativa²³ como conhecemos atualmente na cidade de São Paulo, todavia, era um de outro modo um processo de caráter colaborativo, pois a forma adotada pelos participantes dos SDA apesar do autor escrever sua obra individualmente, as peças eram amplamente discutidas e estavam sujeitas a sugestões, críticas, indicação de novas perspectivas, pesquisas bibliográficas e algumas vezes, como consta em

²² Cf. Carmelinda Guimarães. *Seminário de dramaturgia: uma avaliação 17 anos depois*. In *Revista Dionysos* n° 24, 1978. P. 67

²³ O desenvolvimento de uma dramaturgia colaborativa está vinculado ao fortalecimento dos coletivos de teatro com pesquisa de linguagem. A especificidade desse dramaturgo pode ser entendida a partir da compreensão dos procedimentos de criação utilizados na sala de ensaio. Os procedimentos de criação trabalhados em sala de ensaio são inspirados por um conjunto de matrizes e estas estão presentes na formação e noção estética dos dramaturgos forjados em processos colaborativos (ARY, 2014, p.10).

alguns relatos, algumas peças eram totalmente desqualificadas.

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 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 (GUIMARÃES, 1978, p. 76).

Jorge Andrade, como afirma José Renato, participou como convidado em alguns encontros do SDA. Como procedimento das reuniões, apresentou seu texto, que foi alvo de inúmeras críticas, principalmente no que tange a seu posicionamento ideológico, que José Renato eufemisticamente classifica de “temperamento” - foi acusado de ser um autor burguês e que sua obra retratava apenas a aristocracia cafeeira decadente. Foi julgada como obra alienada e que não se comprometia com um teatro de caráter de certo matiz dito nacional, uma vez que apenas apresentava uma parcela muito pequena da população. Jorge Andrade, que esperava uma interlocução com o Grupo, após alguns encontros preferiu se afastar.

A famosa participação de Jorge Andrade, que diversas vezes foi utilizada para retratar um certo sectarismo que prevaleceria entre os arautos do Arena, destaca uma posição ortodoxa que dominava o Grupo durante os debates do SDA. Segundo os principais arautos do movimento, buscava-se uma arte verdadeiramente comprometida na transformação da realidade, que efetivamente ocupar-se-ia em denunciar as relações de injustiça social, a partir de expedientes da arte nacional-popular²⁴. O Arena, mais precisamente os integrantes oriundos do PCB ou influenciados de alguma forma por uma dada interpretação marxista, recusavam qualquer manifestação artística que não expressasse ideologicamente os posicionamentos políticos de esquerda. Desse modo, afirma Roberto Freyre.

[...] Eu fui um dos primeiros a apresentar um trabalho e me lembro do impacto que isso teve sobre mim, ainda muito influenciado pelo tom, pelo jeito do Guarnieri em Black-tie. Minha peça era Gente como a gente e tinha um personagem, feito depois pelo Vianinha, que era um cristão, um revolucionário cristão. E o pessoal não gostou nada disso, pois os revolucionários só poderiam ser marxistas. As críticas foram tão violentas, o “pau” foi tão violento que eu acabei por entender o porquê do teatro que eles queriam fazer, de como eles entendiam o fenômeno teatro. Considero,

²⁴ O projeto nacional-popular no qual o Arena está inserido, tinha como princípio um teatro que ligado a realidade nacional, que expresse o verdadeiro povo brasileiro. Nas formulações do grupo, esse “nacional”, conceito amplo no qual se projeta a identidade real do país, vem associar-se ao “popular” tomado como modelo para sua expressão (BETTI, 1997, p.16).

no entanto, que a crítica tenha sido pesada demais no plano ideológico (ALMADA, 2004, p. 90).

Não há consenso no que diz respeito às impressões e experiências que ocorreram durante o SDA. Diversas entrevistas foram realizadas por pesquisadores de teatro, com os antigos integrantes que estiveram direta ou indiretamente envolvidos naquela ação. Evidencia-se, a partir do cotejamento desse material, muita contradição em relação aos pontos de vista levantados sobre as práticas daquelas reuniões.

Os recursos para uma análise que reconstrua a experiência do SDA são escassos, até mesmo Boal e Vianinha, que eram os mais teóricos do Grupo, não sistematizaram a organização e prática no interior dos seminários. Para a realização da pesquisa, contamos principalmente em recuperar e analisar algumas das entrevistas e declarações daqueles que estiveram presentes nos debates do SDA. Portanto, para uma compreensão mais aprofundada do momento em questão, partimos fundamentalmente das memórias de entrevistados (e registrado a *posteriori*).

[...] A memória [...] é uma reconstrução psíquica e intelectual que acarreta de fato uma representação seletiva do passado, um passado que nunca é aquele do indivíduo somente, mas de um indivíduo inserido num contexto familiar, social, nacional. Portanto toda memória é, por definição, “coletiva”, como sugeriu Maurice Halbwachs. Seu atributo mais imediato é garantir a continuidade do tempo e permitir resistir à alteridade, ao “tempo que muda”, às rupturas que são o destino de toda a vida humana; em suma, ela constitui – eis uma banalidade – um elemento essencial da identidade, da percepção de si e dos outros (ROUSSO, 2006, p. 94-95).

Compreendemos os desafios de partir das diversas impressões deixadas pelos indivíduos em suas experiências pessoais e os variados discursos que foram feitos com base nos interesses individuais. Contudo, não é tomando apenas um ponto de vista que intentamos realizar a pesquisa, mas a partir do cotejamento dos vários, buscando trazer à tona as contradições entre os discursos que apresentamos. Não é o propósito da dissertação alcançar uma verdade unilateral ou apologética sobre o tema, mas trazer elementos que ampliem o debate sobre uma parte da produção do teatro paulista e a experiência dos SDA, assim como sua contribuição para a formação de um teatro nacional mais autônomo. Entendemos inclusive que a memória é um recurso fundamental na reconstrução histórica sendo o papel do pesquisador fazer as devidas análises críticas. “[...] Tal como o passado

não é a história, mas seu objeto, também a memória não é a história. Mas um de seus objetos e, simultaneamente, um nível elementar de elaboração histórica” (LE GOFF, 2013, p. 51).

Partindo desse pressuposto, analisamos uma entrevista concedida a Fernando Peixoto, publicada em julho de 1978, onde se questiona o que era discutido em profundidade no Arena. Responde Guarnieri

As mais diferentes tendências se dispunham ao debate. O Seminário era uma espécie de Assembléia democrática, ampla, na qual às vezes as pessoas perdiam as estribeiras e queriam afirmar seus pontos de vista a qualquer preço. Queriam radicalizá-los. Às vezes as discussões eram mais sobre posições político-ideológicas do que sobre as obras apresentadas... Outras vezes, uma peça era analisada de tal forma, quer dizer, inteiramente de um ponto de vista político-ideológico, ao ponto da obra ficar deixada de lado... E se partia para uma discussão de posicionamento. Isto fez como surgisse um racha no Seminário. A ponto dele acabar reduzido aos elementos do próprio Arena. Foi um movimento necessário, a gente tinha que dar esse estímulo, essa incrementação. Deu resultados. Também deu autores de uma peça só. A grande vantagem era que o Seminário pertencia a uma empresa. Ou seja, discutia-se textos para montar textos. A gente queria material para discutir. Não era especulação meramente cultural. O sujeito acabava sendo montado. Às vezes, até contra certas posições, a gente acabou encenando coisa que não gostava muito, mas achava importante dar um significado prático e concreto ao Seminário. Deu muito banzé lá dentro, por causa dessa posição. Mas havia a necessidade desse tipo de disciplina e de opção. Lançamos muita gente. E isso passou a influenciar a vida do teatro brasileiro, o processo teatral paulista mais diretamente. O autor nacional ganhou palco (PEIXOTO, 1985, p. 52).

Guarnieri expõe sob vários ângulos o processo e desdobramentos do SDA, reconhece que havia exacerbações quanto aos posicionamentos políticos, não obstante, declara que, em algumas ocasiões, o assunto político-ideológico superava a análise de ordem estética, inclusive para o critério de análise de uma boa obra teatral. Chama a atenção para o fato de que as peças debatidas, caso aprovadas, poderiam ser levadas para os palcos, mesmo que não fosse do agrado de todos os representantes do Arena. Apesar de tecer algumas críticas à experiência vivida pelo Grupo, exalta a oportunidade que essa vivência permitiu para dramaturgos que iniciavam sua carreira e a possibilidade de transformação e reconhecimento que o autor nacional adquiriu a partir de então.

Outro importante integrante do Arena, Francisco de Assis, tem outras impressões a cerca da importância e impacto gerado pelo SDA.

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 ideias 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. (Se Eles usam black-tie tivesse sido discutida lá teria sido considerada como falseadora da realidade brasileira e, com certeza, reprovada). (GUIMARÃES, 1978, p. 69)

As observações de Assis denotam que ele compreendia o SDA muito mais como uma estratégia de publicidade em torno da dramaturgia nacional, cujo resultado positivo teria sido o respeito ao autor paulista, do que propriamente um espaço de ampla reflexão e aprofundamento das discussões sobre teatro. Em suas próprias palavras ele foi bem menor do que se pensa. Para o teatrólogo, a experiência foi em certa medida frustrante, ironiza o fato de que nem *black-tie* seria aprovada pelo núcleo do SDA, uma vez que esse se constituía como um espaço limitador para a criação artística.

O diretor do Arena, José Renato, na entrevista que concedeu em 1978 à *Revista Dionysos*, em edição exclusiva sobre o Teatro de Arena de São Paulo, concorda com Guarnieri e Assis sobre o fato de haver realmente muitas tensões no interior dos debates, porém, compreende que era fruto da imaturidade por parte daqueles que o compunham

[...] 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 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. [...] foi realmente uma época extremamente importante para nós.

Surgiu o seminário da necessidade – nós assim 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 [...] (idem, p. 71)

José Renato não menciona as divergências que eram geradas por posicionamentos políticos tão fundamentais para o Arena, no final da década de 1950 e começo da de 1960. Como afirma Milton Gonçalves, “As divergências eram de ordem política!” (ibidem, p. 76). O fundador do Teatro de Arena minimiza as discussões em diferenças de “estilo”, geradas pela inexperiência do Grupo. Entende, porém, o papel histórico do SDA, ligado a uma necessidade de buscar certa interpretação brasileira, que fosse genuinamente nacional.

É o próprio José Renato quem admite que em um primeiro momento o conteúdo era valorizado em detrimento da forma “Naquela época a gente passava um pouco por cima das deficiências estruturais e criticava muito mais o conteúdo” (ibidem, p. 76). Ele não participa de todo o processo do SDA, no final de 1958 é convidado por Jean Vilar para fazer um estágio no Teatro Nacional Popular (TNP) na França; portanto, a direção de grande parte das encenações desse período fica a cargo de Boal.

[...] permanecendo oito meses como assistente de direção do TNP. O afastamento de Guarnieri do elenco permanente, ao final de 1959, para participar da montagem de *Gimba*, transforma Augusto Boal no centro irradiador das atividades do Arena (MOSTAÇO, 1982, p. 38).

Emana da memória de cada indivíduo a experiência vivida a partir de suas perspectivas e interesses pessoais, não cabe aqui fazer nenhum tipo de julgamento moral das experiências individuais, mas elucidar com base nas memórias dos participantes e nas evidências analisadas, qual significado e legado histórico o SDA proporcionou para o teatro paulistano e nacional. As obras montadas como produto dos debates, caracterizam-se em espécie de termômetros e, a partir dos temas abordados, é possível concluir que o aspecto político e dialético se faziam presente nas discussões. De alguma forma, todas as obras encenadas a partir do SDA têm preocupações com a realidade político-social brasileira do momento.

Dentro desse processo, a função do teatro propugnada pelo Arena é a de tornar-se o espelho do país, ou o revelador da sua verdadeira identidade, escamoteada, mas agora, emergente e prestes a ser resgatada. Afirma-se, dessa forma, a perspectiva histórica da atuação do grupo: o país real que o palco desvela é visto como etapa de preparação para que se consolide a imagem desejada do país que se sonha. Na base desse processo, o “nacional”, identificado ao “popular”, representa o primeiro passo para a superação do subdesenvolvimento e para a organização do proletariado como força histórica do país. Todo o repertório crítico e imaginário do Arena

é direcionado no sentido dessa construção acalentada e ambivalente: constrói-se um modelo de nação e, ao mesmo tempo, de prática teatral. Cria-se, assim, um núcleo ordenador da práxis e atribuiu-se implicitamente a esta um caráter de missão: é necessário fazer surgir o modelo novo, calcado sobre a “realidade nacional”, e, através dele, elucidar o público, a fim de sintonizá-lo com a luta política “necessária”, “justa” e “verdadeira”. O popular é, ao mesmo tempo, fonte e modelo, e sua emergência dá legitimidade à pesquisa do Arena nesse momento (BETTI, 1997, p. 18-9).

A grande preocupação dos mais politizados, era desvelar o Brasil, criar as condições necessárias para a conscientização da classe trabalhadora e superar o atraso econômico e social, possibilitando, ao mesmo tempo, uma nova forma de fazer teatro e apontar uma nova nação, alicerçado na realidade 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” (BOAL, 2013, p. 169).

Durante os anos de existência do SDA, o Arena dedicou-se à montagem de textos nacionais²⁵, exclusivamente as obras produzidas pelos debates aos sábados pela manhã. Foi um momento em que o autor estrangeiro, por mais universal e consagrado que fosse, não tinha vez e lugar.

Essa linha de espetáculos produzidas pelo Arena a partir de 1958 insere-se em uma estratégia para atingir um alvo ambicioso. A atividade intensa do grupo não se limita desde então, à criação de uma dramaturgia e de uma forma de representar, mas se estende à elaboração de todo um projeto para o teatro brasileiro. Concebe-se um caminho que, se não é totalmente claro, nem se apresenta com a mesma feição para todos os envolvidos, tem alguns parâmetros definidos e se propõe como objetivo a consecução de um teatro popular (CAMPOS, 1988, p. 47)

A concepção de uma dramaturgia calcada nas condições objetivas da realidade brasileira no início da década de 1960 está inserida no contexto e no projeto de um novo país. O Arena e os seus integrantes mais engajados politicamente, acreditavam na necessidade de criar um teatro plenamente arraigado na história do Brasil, tendo compromisso com as necessidades mais imediatas do povo brasileiro, que explicitasse as contradições sociais. O teatro não seria o fim,

²⁵ Há um fato bastante irônico no interior do Arena, durante o Seminário. Lauro César Muniz relata na biografia de Plínio Marcos, que o havia conhecido em 1960 no Arena, local onde Plínio dormia e era um ajudante geral. Durante a consecução do Seminário, o grupo foi indiferente a Plínio Marcos, permanecendo este anônimo. “Ele já havia escrito uma de suas peças mais importantes, Barrela” e acrescenta Muniz “Plínio vivia com um calhamaço sem cópia debaixo do braço, uma peça chamada Macabô, que mostrava pra todo mundo. Vou fazer essa peça no Arena ele dizia. Ninguém nunca se interessou por essa peça” (MENDES, 2009, p.111).

mas o meio de conscientização das massas, que, ciente de seu papel histórico, poderia encampar um processo de luta contra a opressão e principalmente contra o subdesenvolvimento.

A busca por um teatro nacionalista, motivado em denunciar as mazelas sociais, não era um fato isolado, nem uma preocupação exclusiva do Teatro de Arena. Havia todo um movimento de bases nacionalistas imperante em diversos seguimentos da vida cultural brasileira. A pesquisadora Lúcia Maria Mac Dowell Soares, problematiza os fundamentos e contradições dessa ideologia,

Todo o seu esforço no sentido de encontrar uma linguagem teatral brasileira, bem como o de fundar uma dramaturgia nacional compromissada com o exame da sociedade estava, a nosso ver, informado por condições históricas previamente dadas, nas quais o desenvolvimentismo circulava predominantemente. [...] O desenvolvimentismo foi a expressão política, social e econômica da ideologia formulada pelos intelectuais do ISEB. [...], no pensamento desses intelectuais encontrava-se um grande ecletismo teórico que visava ao escamoteamento das diferenças dos interesses de classe, uma vez que propunha-se como resposta aos interesses da nação como um todo mas, na verdade, não passava de uma ideologia que defendia os interesses da burguesia. Dando-se como ideologia da nação, o desenvolvimentismo trabalhava para forjar o incremento do capitalismo no país, o qual pressupõe desde logo um antagonismo básico entre os interesses do capital e os do trabalho. No entanto, esse antagonismo não se manifesta nos textos teóricos do ISEB e é-nos veiculada a informação de que os grandes obstáculos a serem vencidos pelo país são a dependência e o subdesenvolvimento (SOARES, 1983, p. 31-2)

Como já tratado na primeira parte desse trabalho, predominava durante aquele período, no campo político e econômico, a ideologia desenvolvimentista propalada pelo governo de Juscelino Kubitschek. Era um período de euforia nacional, de crença no progresso econômico e na superação do atraso postos na ordem do dia.

Nesse contexto é criado o Iseb²⁶, Instituto Superior de Estudos Brasileiros, que tinha como pressuposto de suas análises a valorização do nacionalismo e a superação do atraso nacional por meio da aliança de classes²⁷, uma vez que, de

²⁶ Referência intelectual de um período marcante da história do Brasil, o Instituto Superior de Estudos Brasileiros - conhecido pela sigla ISEB - trouxe uma importante contribuição para o pensamento social e político brasileiro, sobretudo nos tempos do presidente Juscelino Kubitschek e dos projetos nacional-desenvolvimentistas. Em seu período de existência, o instituto foi dotado de autonomia administrativa, com liberdade de pesquisa e de opinião, destinando-se ainda ao ensino e à divulgação das ciências sociais.

²⁷ É importante destacar que os intelectuais do ISEB tinham posições divergentes no que concerne ao desenvolvimentismo. Essa problemática ideológica delineou duas fases distintas dentro do Instituto, a que sustentava a participação de capitais estrangeiros na economia brasileira para acelerar o ritmo de sua expansão (essa primeira fase acompanhou o governo JK e teve como mentor

acordo com determinados pensadores do instituto, a burguesia industrial tinha as condições materiais necessárias para realizar o pleno desenvolvimento econômico do país.

Não é objetivo desta pesquisa, analisar os diversos discursos promovidos pelo Iseb, mas salientar com base nos estudos de Lúcia Maria M. Soares a relação entre o projeto de um teatro de caráter nacionalista como exaustivamente fora aqui delineado e a ideologia nacional-desenvolvimentista presente no ideário isebiano e que inunda pensamentos e discursos do PCB. Intentamos formular esse paralelo, pois entendemos que as concepções formuladas pelo SDA estão de alguma forma, afinadas às propostas de nacionalismo, “[...] é importante assinalar que o Arena não se reduz a um espelho desse discurso, mas apenas manteve com ele alguns pontos de solidariedade, ainda que inconscientes [...]” (idem, p. 12). Seguramente, essa correlação aqui estabelecida, não tem interesse em fechar a discussão, mas permitir a abertura de perspectivas sobre o tema.

O crítico literário Roberto Schwarz, no artigo *Cultura e política, 1964-1969*, analisando o papel do Partido Comunista no pré-1964, afirma que

[...] Antes de 1964, o socialismo que se difundia no Brasil era forte em antiimperialismo e fraco na propaganda e organização de luta de classes. A razão esteve, em parte ao menos, na estratégia do Partido Comunista, que pregava aliança com a burguesia nacional. Formou-se em consequência uma espécie desdentada e parlamentar de marxismo patriótico, um complexo ideológico ao mesmo tempo combativo e de conciliação de classes, facilmente combinável com o populismo nacionalista então dominante, cuja ideologia original, o trabalhismo, ia cedendo terreno. O aspecto conciliatório prevalecia na esfera do movimento operário, onde o PC fazia valer sua influência sindical, a fim de manter a luta dentro dos limites da reivindicação econômica. E o aspecto combativo era reservado à luta contra o capital estrangeiro, à política externa e à reforma agrária. O conjunto estava sob medida para a burguesia populista, que precisava da terminologia social para intimidar a direita latifundiária, e precisava do nacionalismo, autenticado pela esquerda, para infundir bons sentimentos nos trabalhadores (SCHWARZ, 2008, p.73).

De acordo com Schwarz, a esquerda brasileira especialmente aquela ligada ao Partido Comunista, acreditava que a superação do atraso econômico e social somente ocorreria com uma conciliação de classes, uma vez que a burguesia industrial teria as condições necessárias de desenvolver o capitalismo nacional em

intelectual Jaguaribe); e a ala revolucionária, que defendia o caráter autônomo do processo de industrialização no país e só admitia a presença do capital estrangeiro sob o rígido controle do Estado (ala dirigida pelo filósofo Viera Pinto e o historiador Werneck Sodré).

contraposição à aristocracia agrária. Em suma, o socialismo que se desenvolveu nos anos de 1950 no Brasil, não tinha como pressuposto a luta de classes no espectro político nacional, mas centrava-se na luta contra o imperialismo, identificado como responsável pela manutenção da condição subalterna da economia brasileira. Sendo assim, o discurso nacionalista, próprio da direita conservadora, é apropriado pela esquerda pré-1964.

É importante destacar que uma parcela significativa do Arena, inclusive os mais ativos no Seminário, eram militantes do PCB, ou seja, de certa forma estavam envoltos com as ideologias hegemônicas no Partido naquele momento histórico. Isso não significa afirmar que o Grupo de maneira acrítica, expressava esteticamente a ideologia proposta pelo Iseb e compartilhada pela direção comunista brasileira. Entretanto, grande parte da esquerda, incluindo os artistas de esquerda, estiveram de alguma forma entusiasmados com a ideia de progresso e principalmente com a aura que envolvia o povo brasileiro. Como observa, Boal:

Nesse período juscelinista, período de nacionalismo que se baseava também muito na penetração do capital americano, mas, de qualquer maneira, havia um certo desenvolvimento real. O período de Brasília foi o período em que houve um desenvolvimento da siderurgia, houve um desenvolvimento da indústria em geral. O Brasil, realmente... quer dizer, as metas do Juscelino eram cinquenta anos em cinco. Evidentemente, ele não conseguiu isso, Mas ele conseguiu um avanço espetacular, um desenvolvimento espetacular da economia brasileira, mesmo se continuasse atrelado ao Fundo Monetário Internacional...

Nesse período, aparece o Teatro de Arena, mas também apareceu o Cinema Novo. Nelson Pereira dos Santos é mais ou menos dessa época. Um pouco antes do que nós, no Arena. A Bossa Nova é também desse período. E mesmo o desenvolvimento das artes plásticas, também coincide. Então, você veja que havia todo um desenvolvimento artístico que não era só do Arena. Quer dizer, isso fazia parte de uma... eu não diria revolução porque não era uma revolução mas de uma conturbação social positiva – não é? – que desenvolvia o Brasil.

Provocou o aparecimento de tantas formas novas de arte que não existiam antes e o desenvolvimento. Havia uma disponibilidade financeira. O pessoal ia a teatro, ia a cinema, ia a concerto. [...] É porque havia desenvolvimento, havia um nacionalismo.

O Arena tinha, além disso, metas próprias, também. Além da meta nacionalista geral, nós tínhamos a nossa que era que esse desenvolvimento devia vir em favor, em função do povo e não em função das elites apenas. Quer dizer, não em função da classe média apenas. Então nós, embora víssemos que havia um desenvolvimento da sociedade brasileira grande, víamos que havia as camadas mais trabalhadoras e as camadas sociais desempregadas – que não tinham trabalho, que não tinham terra, não tinha emprego – essas camadas continuavam miseráveis. Nós víamos o progresso da sociedade, mas nas classes de médias para alta e o resto, não. Proletários, muito pouco, comparativamente.

Então, nós éramos a favor desse progresso, sim, mas que esse progresso fosse mais popular, também. Essa era a nossa meta e essa meta se

traduziu de forma diferente, como foi a nacionalização dos clássicos, como foi os musicais que nós fizemos, como foi a parte nacionalista e tudo isso (PATRIOTA, 2013, p. 69-74 apud ROUX, 1991, 614-15).

Guarnieri, também faz declarações a respeito da euforia econômica e a exaltação da ideia de povo brasileiro, em difusão nos anos juscelinistas

A gente estava explodindo, no sentido do desenvolvimento. Pelo menos, era o que a gente achava. A gente estava vendo a sociedade caminhar, não é? O petróleo, a luta pelo monopólio estatal, a ditadura, que a gente tinha vivido como criança, ainda estavam muito presentes, assim como o suicídio de Getúlio, na nossa cabeça. Então, de repente, você vê o próprio Exército apoiar, endossar, defender a legalidade, dar posse ao Juscelino, que foi eleito inclusive com o apoio de partidos populares. Realmente, a gente começava a abrir os olhos. A gente começou a descobrir quase tudo, a descobrir as regiões, a reforma agrária, uma discussão mais ampla, que a situação mais democrática favorecia. A gente começando a descobrir o poder do povo. Tudo isso dava uma certa sensação de euforia, no sentido de que você parecia estar caminhando por uma estrada com obstáculos, mas obstáculos que competia somente a você afastar. Você, enfim, achando que o erro era teu! A sociedade, ela está perfeita, você é que está errando. O que estaria faltando eram as condições subjetivas, devíamos criá-las! Então, concluindo, tudo seria uma marcha gloriosa. O nosso teatro ainda era incipiente, não era assim tão popular como se poderia pensar à primeira vista, mas já que a gente andava viajando, fazendo espetáculos em circos, em praças públicas, qual seria então o problema? O problema realmente seria exigir do poder uma política que permitisse uma ampliação do teatro, e jogar este teatro organizadamente para todo o público, através daquela dramaturgia que estávamos conquistando, através disso tudo, de todo aquele movimento cultural e social (PEIXOTO, 1985, 53-54).

A partir das afirmações de Boal e Guarnieri, é possível estabelecer um diagnóstico de algumas ideias que circulavam no Arena durante a existência do SDA, como o *frenesi* do progresso econômico, bem como os avanços da democracia, algo inédito na história do Brasil e a intrínseca relação com o discurso nacionalista, imperante nos meios progressistas em 1960. Todavia, reconhecem os limites e o preço do desenvolvimento, a impossibilidade de acesso da classe trabalhadora aos meios materiais de vida, e ainda mais radicalmente, no caso de Guarnieri, a inexistência das condições subjetivas para uma transformação profunda da sociedade brasileira, ou seja, os avanços econômicos não garantem desenvolvimento social.

Em suma, as discussões pautadas no SDA caracterizaram-se por uma centralidade sobre os conteúdos de ordem política, evocando um discurso corrente na esquerda nacional sobre a necessidade de valorização do nacional em oposição ao estrangeiro (imperialista) e a exortação do povo brasileiro, nem sempre compreendido de maneira totalmente crítica. Ao mesmo tempo reflete uma

predominância do ideal desenvolvimentista, para o qual, o progresso nacional se pauta por uma aliança de classes, que, na concepção do Arena, deveria garantir o desenvolvimento para todo o povo brasileiro.

Ainda que apontemos diversas considerações críticas e contradições nos desdobramentos analíticos da experiência do SDA, não nos privamos de salientar seus ganhos para uma nova concepção dramatúrgica que se instaurou em alguns outros pontos do território nacional, baseada na experiência do teatro paulistano.

Os trabalhos têm ido bastante bem. Quer dizer, inicialmente, nós fundamos o Seminário só em São Paulo, foi o primeiro... depois foi fundado um outro Seminário com os alunos da Escola de Arte Dramática, lá em São Paulo. Um terceiro em Porto Alegre, feito pelo Ruggero Jacobbi, que continua trabalhando bastante. E um quarto aqui no Rio, fundado por nós também, e que parece que ainda um quinto na Fundação Brasileira de Teatro...[...] (PEIXOTO, 1999, p. 41)

Voltar-se para as necessidades candentes do Brasil durante aquele período histórico, reforçava a ideia de que realmente o país necessitava ser compreendido e, mais ainda, ser transformado. As ramificações da experiência do SDA denotam isso: era urgente uma arte disposta a expressar o país não sob a ótica do de fora, mas a partir da profunda interpretação de nossa trajetória e conjuntura político-social era preciso, como afirmou Boal, “errar nossos erros” (BOAL, 2000, p.150).

3.2. Fundamentação teórica e os aspectos estético-estruturais.

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 surgiram. Carmelinda Guimarães – Revista *Dionysos* (1978).

Partindo de uma apreensão dialética da história, sabemos que os processos não ocorrem de maneira linear, ou seja, o Teatro de Arena, assim como todos os processos históricos, é resultado de diversos fatores sociais imbricados e contraditórios entre si. Tomamos essa perspectiva para compreender a relação entre forma e conteúdo da produção dramatúrgica empreendida pelo Arena no seio do Seminário de Dramaturgia do Arena.

Entre as proposições almejadas pelo SDA, podemos sublinhar o interesse pelo aprofundamento teórico no campo da dramaturgia ocidental. Esse interesse já havia se manifestado quando em 1956, em meio a diversas indagações que acometiam o Grupo, criam um curso de dramaturgia concomitante ao de interpretação.

[...] Os atores tinham tomado o gosto pelos exercícios de Stanislavski e pelos que eu inventava, já naquele tempo, e que me serviam de base para o Jogos para atores e não atores. Nós institucionalizamos o Laboratório de Interpretação.

[...] No Laboratório criávamos sentimento de fraternidade com atores que vinham de outras companhias. Tínhamos orgulho em falar de classe teatral, como se falássemos de parcela importante da classe operária.

O elenco me pediu para contar como eram as aulas de Gassner. Queriam que eu fizesse um Curso de dramaturgia, aberto ao público.

Achei a ideia boa, mas argumentei que não era professor, não sabia dar aulas. Disseram que eu não devia me preocupar comigo e sim em transmitir o que tinha aprendido: “Só você esteve com o Gassner: conta o que ele contava...”

[...] Vi cem pessoas esperando minha fala – entre elas, gente conhecida, famosa, como a escritora Pagu [...]

[...] Durante semanas, reuniram-se cinquenta pessoas assíduas e eu dava aulas mostrando que as leis em dramaturgia são instrumentos de trabalho, para serem utilizadas, não obedecidas. Leis extraídas de obras-primas, Sófocles, Shakespeare, Molière [...] (BOAL, 2000, p.147-48).

Boal em seus escritos, relembra o funcionamento dessas experiências promovidas pelo Arena e sua fundamental colaboração. Porém, é importante enfatizar que esses cursos e laboratórios fomentados pelo Grupo naquela ocasião, estavam também a encargo de outras pessoas além de Boal, “[...] Sadi Cabral (interpretação), Bernardo Blay (Psicologia), Décio A. Prado (Estética), Sábato Magaldi (História do Teatro), Beatriz Toledo Segall (Improvisação)” (VARGAS, 1978, p. 11).

O denominado Curso de Dramaturgia foi uma complementação aos exercícios propostos pelo Laboratório de Interpretação, que investigava uma formação mais completa do trabalho de ator, ideia segunda a qual, o artista deve se colocar de forma ampla nos processos de criação, passando pela dramaturgia, atuação e até produção do espetáculo.

[...] Deixou de haver funções estanques de ator, diretor, iluminador etc. o Arena tornou-se uma equipe, não no sentido amistoso do termo (no sentido amistoso do termo, realmente, quero crer que quase todas as companhias são equipes), mas no sentido criador. Todos os atores do Arena tiveram acesso à orientação do teatro, orientação comercial, intelectual, publicitária.

Boal mobilizou toda a imensa capacidade ociosa existente; Flávio Migliaccio, que só fazia pontas e carregava material de contra-regragem, praticamente inventou um novo ator no Brasil [...] Todos participamos de um laboratório de atores. E todos estudamos e debatemos em conjunto (PEIXOTO, 1999, p. 92)

Entre as inquietações do Grupo, no que se refere à práxis teatral, destacava-se a busca de uma atuação genuinamente nacional. Essa questão não era propriamente uma novidade, visto que, o palco em arena proporcionava uma nova relação entre o ator e o público. Inclusive, no Teatro de Arena, desde 1953, com a primeira montagem, já se verificava uma interpretação mais realista e intimista comparada à maneira “empolada”, ainda existente nos palcos brasileiros. Com o Laboratório de Interpretação e desdobramentos posteriores, o Arena começa a almejar uma forma de atuação que levasse em consideração o jeito de falar, de agir, de andar do verdadeiro povo brasileiro, pois não era mais possível falar do Brasil sem representar de forma mais fidedigna a gente brasileira. Desse modo, o Grupo passa a recusar completamente a maneira estrangeira de imitação, hegemônica na cena teatral, conforme afirma Migliaccio,

Quando eu comecei no Teatro de Arena, em 1954, se representava de uma forma mais empostada. A gente, inclusive, gozava um pouco dos atores antigos do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), aqueles teatrões da Dulcina de Moraes e do Odilon de Azevedo. Era um erro gozar, mas a gente gozava. Os atores dessas companhias representavam assim: “Ah! Honesto lobo, se não fosse o amor que Desdêmona consagrou...” E o que fez o Teatro de Arena? O Teatro de Arena falou: “Vai ser tudo menor, porque o Teatro de Arena é pequeno e a gente não pode gritar. Vamos pegar temas brasileiros, interpretações brasileiras, tipos brasileiros” (RIBEIRO, 2012, p. 23)

Contudo, em meio a algumas mudanças, nesse momento ao qual fazemos referência, o Arena ainda estava preso às estruturas do teatro convencional, muito influenciado pelas novidades que Boal trazia dos Estados Unidos. Não obstante, nessa fase o Arena montou peças do teatro moderno²⁸, como: *Ratos e Homens* de John Steinbeck e *Juno e o Pavão*, de Sean O’Casey com direção de Augusto Boal, ambos marcadamente realistas.

²⁸ Segundo Iná Camargo Costa, “O conceito de teatro moderno compreende o processo histórico desencadeado pela crise da forma do drama através da progressiva adoção de recursos próprios dos gêneros lírico e épico que culminou com o aparecimento de uma nova forma de dramaturgia – o teatro épico” (COSTA, 1998, p. 14)

[...] só nos restava utilizar textos modernos realistas, ainda que de autores estrangeiros.

O realismo tinha, entre outras vantagens, a de ser mais fácil de realizar. Se antes usava-se como padrão de excelência a imitação quase perfeita de Gielgud, passávamos a usar a imitação da realidade visível e próxima. A interpretação seria tão melhor na medida em que atores fossem eles mesmos e não atores [...]

Surpreendentemente, a arena mostrou ser a melhor forma para o teatro-realidade, pois permite usar a técnica de close-up: todos os espectadores estão próximos de todos os atores; o café servido em cena é cheirado pela platéia; o macarrão comido é visto em processo de deglutição; a lágrima “furtiva” expõe seu segredo... O palco italiano, ao contrário, usa preferencialmente o *long shot* (BOAL, 2013, p. 168).

As peças encenadas pelo Arena nesse período eram predominantemente realistas. O drama social aparecia naquele momento como a única forma capaz de dar conta do novo sujeito histórico, o operariado, em ascensão no Brasil. No entanto, as primeiras montagens voltadas para essa temática e dentro desta estrutura dramatúrgica eram obras estrangeiras, que não abarcavam as condições, particularidades e peculiaridades da vida do trabalhador brasileiro.

[...] a encenação de *Ratos e Homens* marca a entrada de preocupações sociais mais empenhadas politicamente, ainda que se refira a realidade norte-americana [...].

Já nesta sua primeira encenação em arena, Boal faz uso do que se convencionou chamar dentro do grupo de “realismo seletivo”, fórmula que se alastraria para justificar recursos de encenação e interpretação [...] (MOSTAÇO, 1982, p.30).

Embora Boal afirme que o palco em arena contribua para a encenação do teatro naturalista em razão da proximidade que tal estrutura espacial a rigor permitiria, o crítico Anatol Rosenfeld contradiz essa posição, defendendo a tese segundo a qual:

[...] esse tipo de representação não vinga bem num teatro de arena, particularmente neste, de dimensões exíguas; é difícilimo criar ali a plena ilusão da realidade (na medida em que se pode falar de “plena” ilusão). Precisamente o *long shot* do palco tradicional, à italiana, permite uma ilusão relativamente mais completa e é para este fim que esse palco foi criado a partir do Renascimento. [...] A proximidade demasiada tende a sobrepor o ator ao personagem. A visão inevitável do público das fileiras opostas impede desde o início uma empatia constante e muito intensa, indispensável à máxima ilusão naturalista (1996, p. 21).

Com base na constatação do crítico, atentamos para o fato de que as preocupações do SDA quanto à expressar, de forma mais autêntica, a realidade,

valendo-se do drama naturalista, esbarravam na contradição entre a proposta ilusionista presente no realismo e o próprio espaço cênico disponível. Assim, ainda que o Grupo não tivesse as condições plenas de compreender os limites em que estavam colocados, tais contradições e inquietações serão manifestas ao longo do processo dos SDA.

Nesse momento passa a se constituir no núcleo do Grupo, perpetradas por Boal, Guarnieri e Vianinha, uma contradição, pois havia uma preocupação com uma forma mais autenticamente brasileira de interpretação, um palco em arena que permitia uma maior interlocução entre os artistas e o público, no entanto, como aponta Boal, “O Arena devia responder com peças nacionais e interpretações brasileiras. Porém, peças não havia” (BOAL, 2013, 167).

Seguramente podemos afirmar que o fato deflagrador desse paradoxo será a montagem de *Eles não usam Black-tie*, como supracitado, que abrirá um novo horizonte no Arena, voltado para as preocupações latentes da realidade brasileira, conhecida como fase nacional²⁹, na qual o SDA do Arena insere-se.

As peças produzidas durante a chamada fase nacional são denominadas por Boal como fotográficas³⁰, justamente por procurar retratar da forma mais fiel possível aspectos da sociedade brasileira. Caracterizavam-se pela busca incessante de realismo, muito inspirado no movimento do cinema italiano – o neorealismo³¹, sobre essa questão afirma Guarnieri: “Foi uma surpresa o sucesso, a repercussão. Na minha cabeça? Tinha o neo-realismo italiano” (PEIXOTO, 1985, p. 51).

Em termos formais, a maioria das obras montadas no Arena, como frutos do SDA, evidenciavam-se como dramas realistas, cujas características tem por base as estruturas dramáticas³². Contudo, as peças oriundas das discussões aos sábados, a despeito de manterem-se na forma do drama, partem da premissa de que é

²⁹ A caracterização mais corrente e usual da história do Teatro de Arena se vale das divisões em fases, conforme propostas por Augusto Boal. [...] a primeira constatação refere-se ao fato de que todos os estudos existentes sobre o grupo aceitam a periodização proposta pelos agentes, em particular, a construída por Augusto Boal no ensaio intitulado “Etapas do Teatro de Arena de São Paulo” (PATRIOTA, 2013, p. 166).

³⁰ Augusto Boal em “*Teatro do Oprimido e outras Poéticas Políticas*” sistematiza as fases do Teatro de Arena, em quatro etapas: 1. Não era possível continuar assim; 2. A fotografia (corresponde a fase do Seminário de Dramaturgia); 3. Nacionalização dos clássicos e 4. Musicais.

³¹ O termo neorealismo foi cunhado pelos críticos italianos no início da década de 1940. O roteirista Cesare Zavattini foi um dos principais nomes do movimento e um de seus mais importantes teóricos. Ele convocou os cineastas para saírem às ruas, subirem em ônibus e bondes e “roubarem” as histórias do cotidiano (KEMP, 2011, p. 178).

³² De acordo com Iná Camargo Costa “O drama é a forma teatral que tem por objeto a configuração de relações inter-subjetivas através do diálogo” (COSTA, 1998, p. 56)

necessário expressar por meio do teatro, as relações e a vida das classes subalternas brasileiras, até então preteridas no teatro paulistano.

[...] geralmente dramas, estabeleciam de maneira bem definida os protagonistas e os antagonistas do espetáculo, sendo que os primeiros eram, geralmente, os trabalhadores que tinham suas qualidades realçadas em conflitos dramáticos construídos de forma dicotômica, isto é, sem que fossem apresentados nuances em relação às personagens. Operários, camponeses, jogadores de futebol, cangaceiros, políticos corruptos estiveram em cena, sempre com o objetivo de denunciar as mazelas e as injustiças sociais (PATRIOTA, 2013, p. 12-3).

Não é de modo peremptório que reconhecemos a predominância do realismo enquanto forma e conteúdo no interior das produções do SDA. Observamos que alguns textos eram profundamente influenciados pela estrutura de *Black-tie*, como *Chapetuba Futebol Clube*, de Vianinha, inclusive em suas contradições formais, “A contradição da peça entre projeto formal e temático, com suas modificações e resoluções possíveis, marcará a história posterior ao Arena e do Seminário de Dramaturgia” (RIBEIRO, 2012, p. 63). Apesar disso, é possível afirmar que ao longo da existência do SDA houve uma produção dramatúrgica diversificada, inclusive, algumas obras se radicalizam do ponto de vista formal.

O Seminário não seguiu nenhum destes caminhos rigidamente, de forma inflexível. Pelo contrário, mostra, pela verificação dos textos encenados e artigos teóricos dos programas, uma certa maleabilidade em transitar de uma influência a outra. Visto em perspectiva, é possível detectar uma evolução, do realismo socialista ao realismo crítico; isto é, o contexto de *black-tie* sugere alguma adequação às teses jdanovistas, enquanto *A Farsa*, *Fogo Frio*, *Pintado de Alegre* e *Testamento do Cangaceiro* que se espalha em várias direções do realismo, ensaios estilísticos em direção ao épico, que será plenamente atingido na Revolução (MOSTAÇO, 1982, p. 44).

Durante o SDA uma questão fundamental diz respeito às influências estéticas e teóricas que circundavam o Grupo. O SDA além da pretensão de produzir uma nova dramaturgia, aspirava transformar a atividade cênica em campo do conhecimento intelectual, prática ainda recente no Brasil. Não obstante, procuravam alinhar as discussões e análise das obras com rigoroso estudo estético, político e filosófico. É Boal quem nos aponta esse caminho,

Os relatores tinham que ser minuciosos, prestar informações nos debates. Os outros participantes ouviam a leitura e debatiam. As reuniões terminavam quando se sentia fome. Almoçávamos num botequim da Consolação onde nos esperava suculenta feijoada apesar do calor!

Discussões suadas. Difícil combinar Hegel, Brunetière, Aristóteles com torresmo e costela de porco – no verão! Sófocles, Ibsen e Shakespeare com couve, laranja e chouriço. Heróicos: caipirinha com Maquiavel e Eurípedes. Delícia! (BOAL, 2000, p. 149).

A partir da descrição acima, percebemos um pouco do cotidiano dos mais assíduos integrantes dos debates aos sábados, isso porque, de forma bastante informal, Boal mostra que o Grupo ou parte dele ao menos, apesar das exigências teóricas a que se propunham e dos intensos debates que se submetiam, terminavam o dia saciando-se com a tradicional feijoada aos sábados.

É difícil afirmar com precisão sob qual perspectiva os autores mencionados por Boal, eram analisados. Grande parte das elucubrações aqui apresentadas parte de hipóteses inferidas a partir de documentos disponíveis, e majoritariamente pelas declarações dos envolvidos. Nesta chave, contamos basicamente com os registros pessoais de Boal, que revelam as mudanças metodológicas fundamentadas na dialética hegeliana.

Desse modo, intentamos constituir uma possível imagem do que estava em pauta na apreensão dialética do SDA. Assim a dialética hegeliana³³, trazida na bagagem de Boal dos Estados Unidos, passa a ser um método de trabalho para os integrantes do Arena, tanto na produção dramatúrgica quanto na prática teatral.

A interpretação, nesta fase, continuou o caminho já trilhado antes, continuou Stanislavski. Porém, antes, a ênfase interpretativa era dada a “sentir emoções”; agora, as emoções foram dialetizadas e a ênfase passou a ser posta no “fluir de emoções”. Se se permite a metáfora Mao-tsé-tunguiana, não mais “lagos, mas, sim, rios emocionais”... Aplicaram-se leis da Dialética: o conflito de vontades opostas desenvolve-se quantitativa e qualitativamente, dentro de uma estrutura conflitual interdependente (BOAL, 2013, p. 169-170)

Sobre o conceito de drama no pensamento de Hegel, atesta a pesquisadora Renata Pallottini,

³³ Em Hegel, o princípio do idealismo – o entendimento especulativo da realidade como espírito (absoluto) – une duas tendências antigas da dialética, a ideia eleática da dialética como razão que se autogera, autodiferencia e se autoparticulariza. [...] De fato, a dialética hegeliana progride de duas maneiras básicas: trazendo a luz o que está implícito, mas não articulado explicitamente numa ideia, ou reparando alguma ausência, falta ou inadequação nela existente. (BOTTOMORE, 1988, p. 101-2).

É possivelmente, a primeira vez que, de forma tão explícita e conseqüente, se fala em conflitos como elementos essenciais à caminhada da ação dramática e, portanto, à poesia dramática. E isso é natural. Tratando-se, como se trata, no caso de Hegel, de um filósofo idealista que contrapôs a sua dialética à lógica e a metafísica aristotélicas, o conflito está sempre na base de todo o seu pensamento [...] (1988, p. 5)

Na concepção de Hegel, o drama seria uma síntese dialética da tese épica e da antítese lírica, configurando assim um novo gênero, que abarcaria características objetivas do épico e características subjetivas do lírico, sendo o drama superior aos outros gêneros, devendo desse modo superá-los.

[...] Até certo ponto, porém, poder-se-ia considerar a Dramática também como gênero que reúne a objetividade e distância da Épica e a subjetividade e intensidade da Lírica; pois a Dramática absorveu em certo sentido o subjetivo dentro do objetivo como a Lírica absorveu o objetivo dentro do subjetivo. Tanto o narrador épico desapareceu, absorvido pelos personagens com os quais passou a identificar-se completamente pela metamorfose, comunicando-lhes, todavia, a objetividade épica, como também se fundiu o Eu lírico com os personagens, comunicando-lhes a sua intensidade subjetividade [...]

A dramática, portanto, ligaria a Épica e a Lírica em uma nova totalidade que nos apresenta um desenvolvimento objetivo e, ao mesmo tempo, a origem desse desenvolvimento, a partir da intimidade de indivíduos de modo que vemos o objetivo (as ações) brotando da interioridade dos personagens. De outro lado, o subjetivo se manifesta na sua passagem para a realidade externa (ROSENFELD, 2008, p. 28-9)

Não é de interesse aqui expor toda a teoria estética hegeliana, e mais precisamente seu conceito de drama, reconhecemos a importância dessa análise, porém nosso intuito é destacar as primeiras formulações do pensamento dialético que se desdobrará no interior do SDA.

É importante destacar que a concepção dialética de Hegel, mantém-se na esfera idealista de mundo, não compreendendo a realidade material das relações humanas. As preocupações de caráter político, atentas às condições concretas da vida do povo brasileiro entram em contradição com a forma dramática, que se ocupa basicamente com as relações intersubjetivas.

Nos tempos do Seminário, a possível crítica ao limite idealista do modelo hegeliano surgia antes por pressão dos temas nacionais, populares e politizados desejados pelo grupo do que por uma rigorosa teorização anti-dramática (RIBEIRO, 2012, p. 80)

Durante o período em que vigorou o SDA, fins de 1950 e início dos anos de 1960, o país passava por transformações estruturais significativas. Entre elas, como

consequência do processo de industrialização do país, a formação da classe trabalhadora urbana, acirrando a luta de classes no Brasil. Apesar de atentos a essas questões sociais, os integrantes mais politizados do Grupo ainda estavam presos as teses defendidas pelo PCB e sua interpretação das condições nacionais.

[...] Num sentido, a visão aí expressa (corroborada pelo Arena nesse momento) não toma como pressuposto a luta de classes, e sim a transformação gradual das circunstâncias sócio-históricas por seus agentes. Num outro sentido, entretanto, falando-se especificamente do Arena dentro de uma óptica teatral, esse ponto de vista não deixa de representar um programa de modernização, já que acena com a perspectiva de uma práxis nova e questionadora do *status quo*, e possibilita assim, ao teatro, assumir posição vital nas formulações que deveriam fundamentar os debates em torno da cultura nacional nos anos seguintes (BETTI, 1997, p. 22).

Evidentemente, nesse contexto, algumas questões de ordem estética passam a inquietar o Grupo. Como vimos, o drama, ocupado com a esfera da vida privada dos indivíduos, não abarca a totalidade das relações sociais no capitalismo. Algumas dessas constatações levam o Grupo a procurar formas alternativas que dêem conta do material dramático em construção, estando atento a tal realidade cambiante.

Esse reconhecimento os levará a se aproximar do modelo do teatro político de Piscator e do épico-dialético de Brecht, porém, esse contato, ao que tudo indica, não foi plenamente consciente (as obras e teorias dos teatrólogos alemães, não eram plenamente conhecidas no Brasil), além disso, havia uma certa resistência em aderir aos padrões anti-ilusionistas que se contrapunham à tradição dramática.

O objetivo de trazer ao palco os fatos da história recente ou contemporânea, com o propósito de informar e intervir no contexto histórico, remete primeiramente a Piscator, para quem o palco é instrumento de expressão de uma antipatia pela cultura dos grupos privilegiados. Antes de mais nada, Piscator visa à formação de uma “arte proletária”, ainda que à custa de um rebaixamento do denominador comum de expressão (BETTI, 1997 p. 22-4)

Erwin Piscator (1893-1966) destacou-se como teatrólogo na Alemanha em meados da década de 1920, período no qual havia em toda Europa e particularmente na Alemanha um crescimento exponencial da luta anti-capitalista, organizada pelo movimento operário. O teatro proposto por Piscator tinha um objetivo político-social, opondo-se ao teatro subjetivista e ilusionista daquele período.

Opondo-se ao subjetivismo expressionista, do qual contudo faz amplos empréstimos, invertendo-lhes muitas vezes a função, esforçou-se por demonstrar a supremacia dos processos econômicos e da técnica sobre a pessoa humana. O homem, deslocado do centro dramático, torna-se função social (ROSENFELD, 2008, p. 118)

O teatro piscatoriano, visava tratar assuntos que estivessem em sintonia com as questões mais latentes vividas pela classe operária alemã durante a República de Weimar. Era um momento de intensa agitação política, o que permitiu a construção de um teatro comprometido, a partir de práxis de esquerda, com a luta de classes. Na formulação do teatro proposto por Piscator, a preocupação era apresentar os problemas sociais e principalmente a solução dos mesmos. Seu objetivo é a conscientização da classe operária por intermédio do teatro, dessa maneira criaria condições subjetivas para que os trabalhadores encampassem a revolução socialista; o valor estético da obra de arte ficava em segundo plano. Em suma, como afirma o próprio Brecht “O teatro de Piscator procura não o domínio do teatro pela política, mas o domínio da política pelo teatro” (POSADA, 1970, p. 88-9)

É importante destacar que o teatro proposto por Piscator, num primeiro momento, orientou muito as diretrizes estéticas em pauta no SDA, segundo a pesquisadora Betti, isso se deve, “[...] a uma preocupação com a clareza das colocações ideológicas que um maior esquematismo de concepções (como o observado no teatro piscatoriano) poderia favorecer (BETTI, 1997, p.24).

As proposições de Piscator (até 1925) coincidem de certa forma com algumas das proposições do Realismo Socialista, pois o conteúdo destacar-se-ia em relação à forma e o teatro apresenta-se-ia como instrumento para a revolução e não meramente expressão estética. Como já observado, o Teatro de Arena era composto por vários militantes do PCB, portanto estavam alinhados em muitos aspectos com as determinações estéticas do Partido.

Outra das teses básicas de Piscator é a de que ao novo teatro corresponde um novo herói: em vez do indivíduo (de que brotam as “tragédias do destino pessoal” – *Schicksalstra godie* – da Idade Moderna), o herói cotidiano, o herói decisivo, o proletariado, a massa, a coletividade (POSADA, 1970, p. 86).

As propostas de Piscator foram tendencialmente, em um primeiro momento, absorvidas pelos debates empreendidos no SDA, isso pode ser constatado através das primeiras obras oriundas de tais discussões, textos marcadamente ocupados com as questões de viés político, enaltecendo a figura do “herói brasileiro” através de uma perspectiva romantizada do trabalhador nacional.

Essa perspectiva dramatúrgica foi, pouco a pouco, gerando certo esgotamento, na medida em que se tornara uma fórmula, pois, a princípio, estavam definidos os heróis positivos do espetáculo, a temática social e, ao mesmo tempo, deveria realizar uma denúncia ou conclamar à organização dos trabalhadores. As tensões e os temas apresentavam-se como uma radiografia do momento histórico captado pelo autor atualizado cenicamente pelo diretor (PATRIOTA, 2013, p. 13 -14).

As supostas fragilidades aqui expostas, no que diz respeito à forma, foram sentidas por Vianinha, um dos mais combativos militantes do Teatro Arena. Em um ensaio que foi compilado anos após seu falecimento por Fernando Peixoto, sem data definida, é possível perceber as divergências que tencionavam os tempos dos SDA.

A filosofia do Teatro de Arena era pobre. Partia de uma visão economicista. Augusto Boal e o Teatro de Arena pretendiam modificar o real, mas não percebiam que adotavam, para descrever o real, uma perspectiva economicista.

O povo vive mal materialmente, mas é um santo. E é um santo enquanto adota a moral do bom operário, que lhe foi entregue pela classe dominante [...]

O Teatro de Arena continua a manter o homem como ele é; sem procurar discutir como ele não é. A perplexidade do homem diante da sociedade é espantosa. Ele pensa, age, sente, em termos de indivíduo. O teatro de Arena não procurou golpear e demolir o indivíduo, e jogá-lo dentro da massa e dos seus problemas e sentimentos como massa [...]

Black-Tie – uma greve – tudo se passa numa favela. Nunca se colocam os sentimentos e os critérios de valores para o homem dirigir a sociedade. Mostram-no sempre enquanto vítima – nunca enquanto agente de sua própria condição (PEIXOTO, 1999, p. 50-1).

Nota-se que Vianinha adota uma perspectiva crítica em relação à produção do Arena, principalmente no que concerne à compreensão do trabalhador e à forma de representação idealizada que o Arena insistia em manter. Vianinha buscava uma radicalidade em suas posições ideológicas, que se refletiam tanto nas críticas como nas autocríticas que realizava. Dessa forma, os SDA, para ele, eram um meio de realização do teatro como função social e não um fim em si mesmo.

Os desdobramentos tencionados a partir das discussões dos SDA e principalmente os resultados não tão positivos de algumas montagens (alguns textos e encenações serão amplamente depreciados pela crítica especializada) levarão o Grupo a questionar de maneira mais contundente as práticas formais e estruturais adotadas durante a denominada fase nacional.

A questão da pedagogia aberta nos remete desta feita a uma outra, referente à problemática da forma de exposição das situações. Em primeiro lugar é preciso dizer que se o teatro realmente procura levar a uma reflexão, torna-se imprescindível que o real que ele traz refigurado, apareça na sua maneira a mais exata possível. Em outras palavras, não se trata de simplificar a realidade, mas sim mostrá-la em sua imperfeição, em sua complexidade, casual, social e psicológica; ela deve ser mostrada enquanto um produto contraditório, implicada com sua verdadeira configuração, sua verdadeira existência. Sabemos que muitas peças, com o afã de se deter na situação imediata e na tentativa de denúncia, acabam por se afogar numa visão humanitária e idealista e apresentam um produto perfeito da sociedade. Na realidade, um teatro que se proponha a ser uma denúncia aguda das contradições sociais, deve apresentar a imagem de um mundo a ser criticado e não e não um mundo a ser 'copiado' (GOLDFEDER, 1977, p. 7).

Nessa conjuntura, alguns participantes do Arena aproximam-se também do teatro épico-brechtiano, que juntamente com as proposições de Piscator, passam a caracterizar uma alternativa às concepções realistas menos inversas à dialética. O teatro de Brecht ainda era muito incipiente no Brasil. Havia nesse momento algumas poucas montagens profissionais do dramaturgo alemão³⁴.

Brecht chegou ao Brasil, em São Paulo, em 1945: uma encenação de Terror e miséria do Terceiro Reich. Antes desta data Brecht só havia tido uma peça encenada na América Latina: em 1943 o México montou A ópera dos três vinténs, estreada em Berlim em 1928. Brecht nos chegou, portanto, como escritor antifascista, vigorosa denúncia da sutil penetração do nazismo no cotidiano da sociedade.

Brecht nos chega, enquanto companheiro de trabalho, nos anos 60. Influencia ou desperta diversificado entusiasmo em muitos homens de teatro, mas sobretudo invade os três principais centros de produção de teatro político brasileiro nos anos que antecedem o golpe de 64: o Teatro de Arena de São Paulo, o Teatro Oficina de São Paulo, o Centro Popular de Cultura da UNE. [...] No Arena e no Oficina sua presença é uma intervenção decisiva até na discussão dos limites do realismo psicológico. Guarnieri afirma que durante algum tempo recusou Brecht: "Depois passei da recusa à aceitação" (BADER, 1987, p. 239)

³⁴ Bertolt Brecht (1898-1956), dramaturgo e poeta alemão, iniciou sua carreira no teatro muito influenciado por Piscator, reconhecendo inclusive a importância do mestre de quem considera-se um discípulo. No entanto, Brecht aponta diversos limites nas propostas piscatorianas, entre elas, destacamos a sujeição da obra de arte à política, para Brecht o valor estético da obra de arte é fundamental "Uma arte proletária é tão arte como qualquer outra: mais arte que proletária" (POSADA, 1970, p. 91).

Como atesta Peixoto, nos anos de 1960 as concepções do teatro brechtiano estarão mais presentes nos palcos brasileiros. Nesse particular, no Teatro de Arena, esse interesse pelo dramaturgo alemão é concomitante com os estudos de Marx, que se pautam sobre a análise econômica e social da história. A relação de Brecht com o pensamento dialético marxista, permitirá uma aproximação do Arena com as proposições épico-brechtianas, às quais os desconfortos de Vianinha pareciam apontar.

Maria Thereza Vargas pesquisadora do teatro paulistano, participante durante todo o período de funcionamento do seminário, sobre as discussões relacionadas à chegada de Brecht no Brasil, aponta.

Lembro-me da presença, no seminário, de Ruggero Jacobbi (muito ligado aos ex-participantes do Teatro Paulista do 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 [sic] Sé-Tchouan* – a primeira montagem profissional de Brecht – e a primeira ocasião, portanto, de se verificar as teorias do recém-descoberto [sic] *Maitre* [...] (GUIMARÃES, 1978, p. 69).

Vargas relembra de que maneira a montagem de *A alma boa de Setsuan*, em 1958, no Teatro Maria Della Costa, foi analisada sob a ótica dos integrantes do Arena. É imprescindível reconhecer a presença das reflexões de Jacobbi, referência provável da chegada de Brecht e Piscator no Arena.

Tanto Brecht quanto Piscator são, basicamente, fontes indiretas de um tipo de trabalho apoiado numa concepção cênica e dramatúrgica não-realista e numa análise marxista da história e das relações sócio-econômicas. Este é um dos pontos mais ardorosa e explicitamente defendidos por Vianinha nos ensaios: a adoção de um instrumento de análise marxista requer uma adesão sem meias tintas, que ele vincula, por analogia, à ciência e às leis da física.

Para Vianinha, Marx associa-se à etapa de superação do modelo de teatro “determinista” em vigor no Arena, empenhado em descrever a realidade, ainda pouco eficiente no sentido de atuar sobre ela [...]

Em seu ponto de vista, é importante o fato de o marxismo tomar por base a análise das relações de produção, propiciando, assim, uma visão de mundo que não passa ao largo de questões como o subdesenvolvimento, a penetração de capitais estrangeiros e a mais-valia. Esta última, particularmente, é uma das questões de que Vianinha vinha se ocupando mais intensamente no final de sua permanência no Arena (BETTI, 1997, p. 42).

A partir das proposições defendidas por Vianinha, fica evidente que o discurso travado no SDA passa a se radicalizar. As propostas de caráter estético devem responder à altura das proposições temáticas encampadas durante as calorosas discussões que caracterizavam as reuniões. Evidentemente, esse aprofundamento e radicalização das posições estético-políticas suscitará as contradições ideológicas e também artísticas que cindiriam o núcleo do Arena.

Duas frentes de discussão teórica se apresentam, dentro dos Seminários, quanto ao trabalho dramático que se procura desenvolver: uma, remetendo a *Stanislavsky* e aos autores do chamado *playwriting* americano; outra, a Brecht e Piscator, na época fontes de inovação para a dramaturgia e a representação (BETTI, 1997, p. 41).

As concepções do teatro dialético brechtiano permitiriam ao Grupo desenvolver novas formas e interpretações dramáticas, renovando as formas de produção artísticas possíveis dentro do capitalismo. Para os artistas mais engajados como Vianinha, era fundamental radicalizar as propostas e enfrentar as contradições entre discurso e prática que se apresentavam ao Grupo naquele momento.

Os SDA surgiram para responder esteticamente os novos anseios sociais e políticos levantados a partir da montagem de *Black-tie*. Os debates promovidos pelo SDA foram capazes de abrir novos horizontes em vários campos artísticos, com diversidade dramática e novas experiências cênicas, passando do realismo socialista ao nacionalismo crítico, de Stanislavski a Piscator e Brecht.

Foi no momento de maior consciência social e artística que uma crise foi deflagrada no SDA: havia uma contradição interna vivenciada pelo Arena, de um lado a defesa de um teatro popular, afinado com as proposições épico-dialéticas, interessado em interferir e modificar a realidade social no Brasil. De outro, o espaço na rua Teodoro Baima, com pouco mais de 150 lugares, frequentado predominantemente pela classe média paulistana.

3.3 Crise ou contradição – Limites do Seminário de Dramaturgia do Arena

Brecht foi o primeiro a confrontar o intelectual com a exigência fundamental: não abastecer o aparelho de produção, sem modificá-lo, na medida do possível, num sentido socialista. Walter Benjamin. *O autor como produtor* (2014).

Em 1960 durante uma temporada no Rio de Janeiro, o Teatro de Arena apresentou as peças *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal e *Chapetuba Futebol Clube de Vianinha*, em Copacabana. Nessa ocasião o jornalista Alfredo Souto de Almeida, entrevistou alguns integrantes do Arena, entre eles Vianinha, que de forma bastante contundente aponta diversas limitações em seu próprio texto, então em cartaz na cidade.

Eu tenho impressão que é mais um problema de reflexo. Eu não escolhi o futebol como posição e nem parti pra escrever uma peça sobre futebol partindo de uma ideia que me dirigisse a ele. O futebol é que chegou a mim. Eu me interessei pela coisa e fui escrever. Agora, eu tenho impressão que isso é um reflexo, um sintoma, ainda, de um surto nacionalista de teatro. E o Chapetuba sofreu muito disso, no sentido de trazer pro palco a nossa realidade, procurar retratá-la quase que cronisticamente, sem discuti-la muito, sem procurar levantar seus problemas, suas causas, suas origens – mas trazer simplesmente a nossa realidade, a nossa fala, a nossa maneira e procurar pesquisar o sentido que nós temos. [...] E a peça me parece que não vai, também, muito além dessa crônica brasileira, um pouco assim nacionalista, um pouco verde-amarela das nossas coisas, das nossas bossas [...] Mas naturalmente a coisa vai caminhar pra... um dia nós vamos deixar de escrever sobre futebol, vamos deixar de escrever sobre outros problemas brasileiros e vamos escrever então sobre ideias brasileiras, sobre nossa cultura. E vamos desenvolver, então, no teatro, uma cultura, uma pesquisa, realmente mais aprofundada, mais... que intervenha com mais poder e com mais vigor dentro da nossa realidade (PEIXOTO, 1999, p. 37).

Sendo, então, questionado sobre as razões pelas quais optou pelo futebol para retratar o Brasil, Vianinha não economiza críticas à sua obra, expõe de maneira extremamente lúcida que o tema da peça é um reflexo de um “surto nacionalista” que acometia o Arena. Aponta que *Chapetuba* é praticamente um relato cronístico, pois não foi capaz de se aprofundar em uma pesquisa sobre a cultura brasileira, dessa forma, a obra acaba por se manter no nível superficial da análise social do país.

É pertinente destacar que Vianinha havia ganhado um prêmio³⁵ por *Chapetuba*, no entanto apesar do reconhecimento externo, o dramaturgo não se

³⁵ Oduvaldo Vianna Filho recebeu o prêmio autor-revelação em 1959, pela Associação Paulista de Críticos Teatrais, pela obra *Chapetuba Futebol Clube*.

acomoda, ao contrário, acredita que é necessário avançar, que o Arena havia dado um passo, porém seria fundamental ampliar seu espectro de ação política, não se limitar a retratar as condições do país, mas agir de forma radical dentro dessa conjuntura social.

Com base nessa declaração, observamos que o dramaturgo externaliza alguns dos processos pelos quais o Arena passava naquele período. A entrevista concedida ao programa Vamos ao Teatro, da rádio Ministério da Educação e Cultura, apontava algumas das angústias que assolavam Vianinha, que manifestava uma preocupação candente, quanto ao aprofundamento das pesquisas sobre o País e principalmente uma inquietação sobre os desdobramentos e ampliação das conquistas sociais do Grupo.

Com o texto de Augusto Boal, *Revolução na América do Sul*, que estréia em 1960, com Vianinha em seu elenco, a linha do nacionalismo crítico, iniciada com... *Black-tie* e que teve seguimento em *Chapetuba*... e nos textos subsequentes, desloca-se da observação da realidade sócio-política para a ideia de compromisso, entendido no sentido da mobilização do público para uma adesão ao ponto de vista ideológico veiculado. Dessa forma, o texto supera o caráter documental puro e simples, entendido como etapa, mas não como o objetivo propriamente dito.

Esta passagem de realismo documental para uma postura mobilizadora é defendida num momento em que o Arena estabelece uma nova meta, produto de debates e reflexões a respeito do papel do teatro diante de seu momento histórico: visa-se, agora, a oferecer teatro também para as camadas da população normalmente excluídas das salas de espetáculo; visa-se, ainda, a desenvolver um núcleo de pesquisas sobre o país, estreitando vínculos com associações culturais, sindicatos e organismos preocupados com a cultura popular, criando equipes paralelas de atuação que se apresentam fora do espaço original do teatro de Arena e em áreas de periferia, escolas, clubes, igrejas (BETTI, 1997, p. 63).

Revolução na América do Sul permite ao grupo fazer uma reflexão profunda sobre a trajetória construída através do Seminário, a obra de Boal inovou completamente as estruturas dramatúrgicas empreendidas até então, pois permitiu um rompimento com o drama realista e psicologizante baseados nos preceitos de Stanislavski. A obra de Boal contradiz inclusive sua posição quanto à ideia segundo o qual, o SDA só havia produzido obras fotográficas, ou seja, dramas realistas, “Do ponto de vista formal, foi *Revolução* que provocou, no Arena, outra revolução” (BOAL, 2000, p. 176). A partir de *Revolução* a influência do teatro épico-dialético torna-se uma realidade no Teatro de Arena.

As novas perspectivas advindas com o texto inovador de Boal não passaram despercebidas pela crítica carioca, ao contrário, João das Neves que na época escrevia para o jornal *Novos Rumos*³⁶, escreve um artigo intitulado *Revolução e Contradição*, que aponta diversas questões sobre as contradições do Teatro de Arena. Nas palavras do próprio crítico

[...] O atual espetáculo do Teatro de Arena é uma pesquisa muito séria. Certa ou errada, no seu todo ou em sua maior parte, merece um julgamento mais lúcido do que tem sido feito até então. Não só ético como estético. Augusto Boal adianta no programa, que atualmente existe uma forte tendência a se fazer um julgamento ético, ou seja, moral, abandonando-se o artístico. Discordamos dessa opinião. Mas achamos com ele, que os dois são necessários, interligados. Todavia achamos também que no caso da *Revolução na América do Sul* como de resto em quase todos os espetáculos do Arena, essa crítica global só poderá ser feita quando o T.A. encontrar sua platéia.

Atualmente estamos assistindo, e os próprios mentores do grupo já se deram, conta disto, a uma contradição viva. O Arena a fazer um teatro – que deveria ser assistido pela classe proletária, que pretende dirigir-se a ela, que deveria ser por ela criticado, ideológica e artisticamente – para a burguesia, para a gente “bem” de Copacabana. E usamos a palavra “bem” para delimitar exatamente a esfera financeira de quem assiste ou pode assistir aos espetáculos. Nem mesmo à pequena burguesia daquele bairro, de certo modo habituada ao teatro, é dada comprar ingressos tão caros. Os preços em vigor, como quase todos os teatros do Rio são proibitivos. No caso específico do Arena isso é muito grave. Se não se pode cobrar menos no local em que se encontra deve procurar uma outra solução. Arranjar uma casa de espetáculos maior mais ampla em local onde o “ponto comercial” possibilite a pagar-se aluguéis mais baratos e, em consequência cobrar ingressos a um preço mais acessível. Levar, como já pensou e, salvo engano, não chegou a realizar aqui em nossa cidade as suas encenações às fábricas, aos ambientes de trabalho, discutir seus problemas com a classe proletária. É essa a função do Arena. Em último caso, fazer teatro para o povo “no peito” no meio da rua. E lembramos à equipe do Teatro de Arena de S. Paulo os dois versos finais da música que encerra a *Revolução na América do Sul*

“No teatro é brincadeira

Mas lá fora é pra valer”

Muito bonita aliás (CARBONE, 2014, p. 157).

A crítica de João das Neves problematiza a ideia de militância e engajamento político. Questionando o programa da peça, escrito por Augusto Boal, que explicita a necessidade de tratar dos aspectos artísticos ao invés de apenas enfatizar os aspectos éticos, Neves se posiciona contrariamente, sublinhando o fato de que a

³⁶ *Novos Rumos* foi um jornal do Partido Comunista Brasileiro – sua primeira edição foi em março de 1959. João das Neves foi colaborador do Jornal durante o ano de 1960, seus artigos são sobre a produção teatral brasileira, quatro são o total de críticas por ele assinadas.

Cf. Roberta Carbone, *O trabalho crítico de João das Neves no Jornal Novos Rumos em 1960: perspectivas sobre a construção de um fazer teatral épico-dialético no Brasil*. 2014.

esfera política (ética) não se separa da esfera estética (artística) e aponta para o tipo de público ao qual o Arena destina suas obras teatrais. Neves não poupa críticas ao fato do Grupo desenvolver um teatro político, que denuncia os mecanismos de exploração do capitalismo, suas relações de poder e opressão, mantendo um público majoritariamente burguês. Comprova seu argumento por intermédio do preço dos ingressos e do local da realização do espetáculo, em Copacabana, bairro nobre da cidade do Rio de Janeiro.

Revolução e Contradição faz uma análise profunda da crise que se instaurava no Arena, não que esse fosse seu intuito, mas ao reconhecer essa dicotomia entre a proposta artística e seu público, acaba por trazer à baila as contradições internas do Grupo que se resvalavam nas obras derivadas do SDA, especialmente em *Revolução na América do Sul*, obra permeada por diversos expedientes épicos.

No artigo, o crítico não ameniza a responsabilidade do Grupo diante do problema, mas reforça a ideia segundo a qual cabe ao teatro que se auto-intitula político ter coerência entre o seu discurso e sua prática. O Arena já inovou na arte nacional é urgente voltar-se para o popular. Segundo o jornalista, não se trata de um deslize, mas de uma contradição latente, que inclusive alguns mentores do Grupo já sinalizavam.

Conta ainda João das Neves que Vianinha, ator da montagem carioca, numa conversa, disse-lhe ter gostado muito de sua crítica mais ou menos pelas seguintes razões: “é exatamente o que nós estamos vivendo; a gente não está querendo fazer teatro para burguês; nós fazemos teatro com problemas populares, para o povo brasileiro, não tem nada que fazer para essa platéia aqui, eu concordo com você” (COSTA, 1996, p. 57-58 *apud* ROUX, 1991, p. 605).

A polêmica em torno do tipo de público frequentador do Teatro de Arena era discussão constante no SDA, em particular a partir das referências de Piscator e Brecht. Havia um certo consenso no Grupo quanto à ideia de que era necessário alargar as bases populares do Arena, todavia, o Grupo tinha discordâncias a respeito das estratégias de ação para tal efetivação.

Augusto Boal sistematizou uma tese quanto às diversas fases as quais o teatro brasileiro havia percorrido. De acordo com sua interpretação, o TBC se caracterizaria como um teatro “alienado” dirigido para a burguesia paulistana que ansiava por ter acesso às produções do teatro moderno europeu. O Arena, no entanto, representaria o teatro verdadeiramente “autêntico”, formado pelo público

crítico que, de alguma forma, derivaria do TBC - essa etapa é marcada pela busca do “nacionalismo” – e, por fim, o teatro “popular”, fase final desse sistema que ainda estava por se completar, onde efetivamente o público popular seria o agente social da construção desse teatro.

Por sua vez, Guarnieri defendia um teatro que fosse capaz de atingir as grandes massas, porém, para o dramaturgo, seria necessário “[...] em essência, é a realização de uma dramaturgia de “temas populares”, “[...] esclarecendo a minoria que vai ao teatro e realizando, sempre que possível espetáculos para as grandes massas” (BETTI, 1997, p.65).

Essa problemática pode ser conferida também por meio da declaração de Migliaccio durante uma mesa redonda realizada pelo SNT em 1978.

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 participativo, vivo, precisávamos de um público que estivesse a fim de entendê-lo, discuti-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 movimento importante para o teatro. Foi ele que nos sustentou e nos possibilitou fazer alguma coisa em escolas, sindicatos, associações, clubes excursões à cidades do interior (GUIMARÃES, 1978, p.78).

A ideia de um público marcadamente estudantil é reiterada por Guarnieri na entrevista para Fernando Peixoto, também em 1978.

A gente estava satisfeito com ele, porque era um público jovem, estudantil. E não se esqueça de que havíamos começado num teatro de estudantes. E estávamos vendo que o público de estudantes comparecia sempre ao Arena e estava indo também aos outros teatros que começaram a fazer peças brasileiras. Para nós, isso era uma grande vitória (PEIXOTO, 1985, p. 55).

Examinamos a partir do referenciado que a problemática em torno do tipo de público ou “espectador ideal” era, de fato, uma pauta de calorosos debates no núcleo do SDA. Entretanto, as conclusões e principalmente os métodos de solução para o impasse diversificavam-se muito. A pesquisadora Betti nos indica um caminho.

As formulações de Guarnieri e Boal aqui resumidas convergem, em seus aspectos essenciais, com os pontos de vista defendidos por Vianinha nos ensaios escritos nesse mesmo período. Todos os três concebem o presente como etapa para a necessária superação do modelo de teatro burguês praticado pelo TBC. Também existe concordância no que diz respeito ao desgaste que tal modelo apresenta, motivado principalmente pelo surgimento de um novo público, que espera do teatro mais do que a simples realização competente de espetáculos. O instrumental de análise marxista é considerado essencial para que se produza uma visão crítica das contradições enfrentadas pelo país com relação às questões sócio-econômicas. O nacional é tomado como ponto de partida rumo à meta final, ou seja, ao modelo de teatro que encampa as reivindicações das classes exploradas.

[...] A despeito dessas pequenas diferenças conceituais e estratégicas, as considerações de Guarnieri e Boal parecem deixar intocada uma questão, particularmente, que será levantada com insistência por Vianinha nesse período e que, de certa forma, já se encontra latente nos próprios textos dos ensaios: a legitimidade de um programa nacional-popular para o teatro, a ser levado a cabo dentro dos limites de uma sala de espetáculos de pouco mais de cento e cinquenta lugares (1997, p. 65 e 67).

Durante toda a sua atuação, o público essencial do Arena restringi-se praticamente a estudantes e alguns setores da classe média. Ocasionalmente, em algumas viagens a outras cidades, o Grupo apresentava suas montagens em praças públicas, escolas, sindicatos e associações de trabalhadores. No entanto, esse tipo de público era eventual, não consistia no espectador constante do Teatro de Arena. Apesar de a companhia primar pela perspectiva crítica e engajamento quanto ao nacional-popular, nunca abdicou da estabilidade de manter uma companhia profissional, “Em nenhum momento o Grupo abandonou o profissionalismo do teatro para assumir exclusivamente o papel de uma célula de atuação cultural” (LIMA, 1978, p. 50).

Em consonância com a crítica de João das Neves, Vianinha defendia a urgência do Teatro de Arena rever suas posições e efetivamente construir um teatro de natureza popular. Essa polêmica em torno do público e outras questões derivadas dessa problemática geram uma crise intensa no Arena, que levaria a uma cisão no Grupo.

Nos ensaios escritos por Vianinha e compilados por Fernando Peixoto, destacamos o “relatório” Alienação e Irresponsabilidade. Segundo alguns integrantes do Arena como José Renato e Guarnieri, “[...] o tipo de discussão proposto, situam o texto já em 1960” (1983, p. 63). Apesar de o dramaturgo intitular seu artigo de relatório, Peixoto contesta, afirmando que Alienação e Irresponsabilidade é na verdade um “[...] contra-relatório, pois foi escrito com o propósito de corrigir ou

ampliar um informe, julgado demasiado cauteloso, feito por Augusto Boal” (idem). Além disso, de acordo com Peixoto, não era prática no Arena e nem conduta de Vianinha escrever relatórios como forma de discutir questões internas do Grupo.

Ainda analisando o caráter do artigo ou “relatório” escrito por Vianinha, Peixoto indaga qual o destino dessa crítica, uma vez que ninguém que pertencia ao Arena se recorda de haver discutido esse texto durante o SDA. O pesquisador acredita que o texto teria características que o remetem às proposições do SDA, mas não descarta a possibilidade do ensaio ser destinado a uma reunião partidária. Consideramos as duas hipóteses, uma vez que Vianinha era um homem totalmente engajado politicamente e da intensa prática artística e teatral. Seguramente, essas duas esferas de sua vida não se dissociavam, ao contrário, eram partes integrantes e imbricadas de sua atuação.

O termo relatório como fora designado o ensaio crítico de Vianinha, acreditamos, tem sentido irônico, pois nesse momento histórico é preciso contrapor-se a uma nova supremacia interna que se desenhava no Arena que terá como baliza central as proposições de Augusto Boal.

Alienação e Irresponsabilidade é um texto que explicita a crise instaurada no Arena por volta de 1960. O autor inicia fazendo uma autocrítica, descrevendo posturas e posicionamentos que o caracterizavam como um alienado, “[...] minhas atitudes se assentavam numa ética de supervalorização do indivíduo [...] A minha irresponsabilidade material diante da vida permitia essa total irresponsabilidade vivencial” (ibidem, p. 54). Compreende Vianinha que é fundamental para o artista ser responsável diante da realidade objetiva, posicionar-se perante o mundo e as injustiças sociais. Contudo, observa que os artistas contemporâneos abriram mão do comprometimento social e de maneira irresponsável produzem sua arte como se não existisse uma função social. Sendo assim, a função primordial da arte, e particularmente do teatro, seria “[...] colocar o homem diante das reações que este precisa assimilar em face da realidade” (BETTI. 1997, p. 34).

Após analisar e diferenciar o artista responsável daquele descomprometido com a realidade, Vianinha examina as contradições inerentes ao Arena. Em resposta a um relatório de Boal (que Vianinha classifica de “reação” e não cauteloso, como presumia o autor), Vianinha afirma que o documento, “[...] de Augusto Boal não alinhava nada propriamente crítico à posição que o Teatro de Arena tem assumido – alinhava críticas à possibilidade dessas críticas” (idem, p. 58), ou seja, a

crítica empreendida por Augusto Boal em nada contribuíra para a resolução e esclarecimento dos dilemas enfrentados pelo Grupo. Portanto, para Vianinha a reação, aditada por Boal explicitaria uma posição dúbia e não pró-ativa, o que encaminhara os estudos a uma estagnação.

De acordo com Vianinha seria preciso que o Grupo tomasse uma posição ativa quanto aos estudos que levariam a uma prática teatral mais combativa e contundente, não devendo se desviar em sua finalidade de produção crítico-prática. Não poderia, portanto, manter-se passiva diante das reflexões sobre a conjuntura nacional e sua interpretação crítica no teatro.

Sobre a crise interna, Augusto Boal em suas recordações também retratou a situação antagônica existente no Grupo.

Na crise de 58 o Arena se salvou da falência com Black-tie. Agora – fins de 60 – era necessário passo mais arriscado. Dividir o elenco: metade n'A farsa da esposa perfeita, de Edy Lima; metade, na aventura do Rio. [...] A insatisfação floresceu também no Arena, e se começou a pensar em formas alternativas de teatro, o que implicaria, necessariamente, em abandonar a estrutura profissional, voltar ao amadorismo. Guarnieri e eu queríamos continuar profissionais. No Rio, a escolha tornou-se clara: queríamos ou não continuar profissionais? Sim ou não buscar o famoso público popular de que tanto falávamos? Como conciliar desejos contraditórios? (BOAL, 2000, p. 172 e 178).

Nesse relato fica notório que a crise vivenciada pelo Arena era consequência de uma contradição latente entre os integrantes do grupo. Esse contrassenso se instaura por diferentes posições: de um lado, os integrantes que defendiam a permanência de um teatro profissional com uma dramaturgia nacional e, de outro, aqueles que fizeram a defesa radical do discurso e da prática de um teatro efetivamente popular. Boal, que naquele momento já se apresentava como a nova possibilidade hegemônica dentro do Arena, prefere, não arriscar o que já havia sido construído pelo Grupo e, buscar outras formas de superação dos problemas existentes.

O “relatório” escrito por Vianinha, diferentemente do excerto extraído das memórias de Boal, foi escrito no decurso do SDA, caracterizando-se, dessa forma, em um documento fundamental para analisar a crise existente no Arena, não se trata de uma declaração *a posteriori* dos conflitos. Consideramos que em Alienação e Irresponsabilidade o SDA está sem dúvida nenhuma referenciado, sendo,

portanto, uma fonte documental do período. Nesse aspecto oferece a possibilidade de conjecturar como foram as temperaturas dos debates em fins do ano de 1960.

Outro aspecto que encarna a crise é o papel atribuído a José Renato no Arena. Vianinha faz uma crítica feroz ao diretor.

Ou bem José Renato participa do grupo, pesquisando com ele a sua solução e a sua verificação histórica, entrando como elemento da equipe – de maneira nenhuma mantendo a hierarquia econômica que o distingue, que faz com que as principais decisões ainda caibam a ele, que tem dificultado, e tem mesmo, o aparecimento de um administrador, porque isso, no seu entender, só viria enfraquecer sua posição, só viria tornar clara sua participação econômica no grupo. Então José Renato continua a ser o homem que nunca nos pergunta coisas fundamentais, que nunca indaga suas posições, que se limita a discutir o tempo conosco – afastando-se cada vez mais – e sendo jogado e se jogando na posição que o vem caracterizando de solução econômica de seus problemas acima de tudo – não o pensamento objetivo e necessário e não romântico da solução econômica como um meio permanente para o exercício de nossa atividade. Um homem que, desde as modificações que se operaram no Arena, tem sido conquistado – nunca trouxe uma colaboração cultural efetiva, ainda no que se refere ao plano das realizações artísticas – um homem que passa oito meses na França e afirma que o teatro que foi dirigido oito meses por um grupo pertence historicamente a ele e este grupo – capitalisticamente falando – interessado, este homem prejudica o desenvolvimento cultural, econômico e artístico do grupo (PEIXOTO, 1999, p. 62).

Recordando as tensões que se redobravam no Grupo, José Renato afirmou, anos depois, lendo o relatório “[...] que para ele, naquele momento, a questão essencial era a defesa da sobrevivência profissional do Grupo. Que sentia ameaçada inclusive pelo esfacelamento interno, que tendia a agravar-se” (idem, p. 64). Enquanto Vianinha priorizava o aspecto ideológico e a formação de uma frente combativa, José Renato advertia para as questões econômicas e para os limites de um teatro popular no espaço do Arena.

O Teatro de Arena passava por uma crise financeira muito perturbadora, as montagens procedentes do SDA não geraram o público esperado, e consequentemente, os lucros provenientes desses espetáculos não foram capazes de custear as demandas exigidas. Nesse contexto, José Renato afirmava a necessidade de privilegiar a manutenção do Arena enquanto teatro profissional. Vianinha, por sua vez, não aceitava as limitantes condições econômicas defendidas por Renato, chegando a afirmar o diretor era “Um empresário – velado ou não – é um empresário” (PEIXOTO, 1999, p. 62)³⁷.

³⁷ Apesar das divergências entre José Renato e Vianinha, lembramos que anos depois Vianinha

Em outro “relatório”, nomeado por Peixoto de O Artista Diante da Realidade, possivelmente também de 1960, e que segundo Guarnieri é provável que seja posterior ao ensaio Alienação e Irresponsabilidade, Vianinha desfere mais alguns apontamentos críticos sobre o contexto do Grupo.

O meu relatório nada mais é do que um roteiro de problemas e soluções que apareceram, ao meu ponto de vista, durante os quatro anos de Teatro de Arena. Ele parte da necessidade fundamental de preservar – debaixo de qualquer sacrifício – a unidade e a integridade do Teatro de Arena – e, ao mesmo tempo – da necessidade – fundamental para sua unidade e integridade – de uma definição mais precisa, de uma conceituação mais clara de sua posição, fins e meios. Eu acho que para nós é difícil manter a perspectiva de unidade – quando a situação interna atinge tal ponto de saturação, de constrangimento e ressentimento. Não há dúvida. Mas se nós pensarmos dois minutos de novo – sobre os motivos que nos congregaram, que nos uniram em torno do Arena –, chegaremos à inevitável conclusão que a nossa separação nada mais será que uma nova vitória das forças anárquicas que dominam nossa sociedade [...] A estabilidade ou a crise não dependem exclusivamente de nossos temperamentos pequeno-burgueses ou não, mas a maneira como esta crise se enfrenta e supera [...] A minha posição se define desde logo como anti-separatista [...] (ibidem, p. 65).

Novamente um relatório sobre a crise interna que os abatia, também produzido no calor das discussões do SDA. Vianinha reconhece que as vicissitudes enfrentadas pelo Grupo provocaram uma situação limite no Arena e mais do que nunca se fazia necessário uma tomada de posicionamento por parte daqueles que o compunham. Declara-se um anti-separatista, o que permite supor que o encaminhamento de uma desagregação no Grupo estava se delineando.

Entretanto, afirma suas posições de maneira incisiva, observa que falta ao Arena um maior interesse e combatividade na ação política “[...] não conhecemos as leis do teatro brasileiro, as funções do SNT [...] nem ao menos na constituição de órgãos diretamente ligados ao teatro” (PEIXOTO, 1999 p. 78).

Vianinha analisa profundamente os impasses quanto à questão financeira que abalava a estabilidade do Grupo e tão intensamente defendida por José Renato, reconhecia dessa forma que a falta de dinheiro era de fato um problema grave enfrentado pelo Grupo “O Teatro de Arena tem uma média de salário abaixo dos dez mil cruzeiros – que é o salário mínimo que está sendo pleiteado. Sem dinheiro não podemos avançar” (idem). A crise financeira do Arena era tão intensa que alguns

convida José Renato para dirigir Rasga Coração, reconhecendo a importância e talento de José Renato, que muitas vezes fora injustiçado pelo Teatro de Arena.

integrantes do Grupo faziam apenas uma refeição no dia, como desabafou no relatório.

Portanto Vianinha não estava deixando de lado o adverso problema financeiro em detrimento das questões ideológicas. Para o dramaturgo, os limites financeiros e empresariais também estavam na pauta ideológica. Não obstante, aponta como solução para o dilema “[...] a imediata ligação do Teatro de Arena a entidades que facilitem e ampliem a capacidade administrativa do Arena” (ibidem), ou seja, a proposta de Vianinha era estreitar inclusive as relações do Arena com o PCB “A ligação [...] seria fecunda – mantidas as independências” (ibidem), uma vez que o Partido auxiliaria a captação de recursos para o Grupo.

A proposição defendida veementemente por Vianinha é uma contraposição à ideia de teatro empresarial, pois essa forma de produção seria nitidamente a manutenção do *status quo*, pois não permitiria uma ruptura radical com a esfera de produção capitalista. Para o dramaturgo, um teatro revolucionário deveria ter uma forma de produção que se opusesse àqueles tradicionais e comerciais que para Vianinha era encarnado pelo TBC e reproduzido em certa medida pelo Arena.

Fazemos um paralelo com o dilema colocado por Vianinha, com um conceito desenvolvido por Walter Benjamin no ensaio O autor como produtor de 1934. Não que o dramaturgo brasileiro estivesse necessariamente partindo das análises do crítico alemão, mas a problemática levantada por ele nos permite realizar tal cotejo. Para o crítico alemão só é possível a existência de arte politicamente comprometida com a luta socialista se existe consequentemente um idêntico comprometimento literário, sendo, portanto, esse engajamento político-literário que asseguraria a qualidade da obra. Benjamin analisa as produções literárias de esquerda da Alemanha nos anos de 1930, desvelando o caráter pouco revolucionário contido nessas produções artísticas.

Um dos fenômenos mais decisivos dos últimos dez anos foi, para a Alemanha o fato de que um segmento considerável de suas cabeças produtivas, sob a pressão das circunstâncias econômicas, experimentou, ao nível das opiniões, um desenvolvimento revolucionário, sem, no entanto, poder pensar de um ponto de vista realmente revolucionário seu próprio trabalho, sua relação com os meios de produção e a sua técnica. Refiro-me, evidentemente, à chamada inteligência de esquerda, e limito-me aqui à fração que podemos designar como inteligência burguesa de esquerda. Os movimentos políticos-literários alemães mais importantes do último decênio partiram dessa fração. Seleciono dois desses movimentos, o “ativismo” e a “nova objetividade”, como exemplos para mostrar que a tendência política, por mais revolucionária que pareça, está condenada a funcionar de modo

contrarrevolucionário enquanto o escritor permanecer solidário com o proletariado somente ao nível de suas convicções, e não na qualidade de produtor (BENJAMIN, 2014, p. 135)

Em contraposição àquilo que haviam defendido Guarnieri e Boal como manutenção de um teatro profissional, Vianinha propõe uma radical alteração nas relações de produção dentro do Grupo. Ou seja, partindo das ideias de Marx, é necessário superar a contradição do binômio forças produtivas – relações de produção³⁸ para instaurar uma forma mais legítima na criação artística. A estrutura empresarial é vista como limitadora uma vez que não rompe com essas estruturas sociais burguesas, impedindo, portanto o avanço nas propostas estéticas e ideológicas, naquele estágio de desenvolvimento no qual se encontrava o Arena. Dessa forma, encontramos pontos de convergência com as proposições benjaminianas, ainda que provavelmente o dramaturgo desconhecesse o autor alemão.

Sobre a importância histórica do Teatro de Arena e sua inestimável contribuição para o teatro brasileiro, afirmou Vianinha:

O Teatro de Arena, porém, trazia dentro de sua estrutura um estrangulamento que aparecia na medida mesmo em que cumprisse a sua tarefa. O Arena era porta-voz das massas populares num teatro de cento e cinquenta lugares... O Arena não atingia o público popular e, o que é talvez mais importante, não podia mobilizar um grande número de ativistas para seu trabalho. A urgência da conscientização, a possibilidade de arregimentação da intelectualidade, dos estudantes, do próprio povo, a quantidade de público existente, estavam em forte descompasso com o Teatro de Arena enquanto empresa. Não que o Arena tenha fechado seu movimento em si mesmo; houve um raio de ação comprido e fecundo que foi atingido com excursões, com conferências etc. Mas a mobilização nunca foi muito alta porque não podia ser muito alta (PEIXOTO, 1999, p. 93).

No final de 1960, Vianinha, Francisco de Assis e outros desligam-se do Teatro de Arena e partem para o Rio de Janeiro. Embora Vianinha reconhecesse a relevância social e histórica do Grupo e compartilhasse de suas propostas estéticas

³⁸ Para Marx em um determinado momento do desenvolvimento das forças produtivas materiais, as relações de produção capitalistas se convertem em obstáculo ao desenvolvimento das forças produtivas. A propriedade privada dos meios de produção passa então à condição de obstáculo a ser superado por novas formas de organização do trabalho na relação força de trabalho e meios de produção, “Ao chegar a uma determinada fase de desenvolvimento, as forças produtivas materiais da sociedade se chocam com as relações de produção existente, ou, o que não é senão a sua expressão jurídica, com as relações de propriedade dentro das quais se desenvolveram até ali. De formas de desenvolvimento das forças produtivas, estas relações se convertem em obstáculos a elas. [...] Ao mudar a base econômica, revoluciona-se, mais ou menos rapidamente, toda a imensa superestrutura erigida sobre ela” (MARX, s/d, p. 301).

e artísticas, tinha consciência que seu projeto para as artes não se efetivaria no Arena. No Rio de Janeiro, Vianinha e Assis, em parceria com outros artistas e intelectuais de esquerda, elaboram o CPC – Centro Popular de Cultura³⁹, com proposições notadamente agitpropista.

Consideramos, portanto, a hipótese de que muitas das propostas levadas a cabo no CPC, tiveram seu nascedouro com as discussões e debates iniciados no Seminário de Dramaturgia do Arena, na medida em que o mesmo levou em termos discursivos à radicalidade das condições do teatro brasileiro existentes até então. Entretanto, pelos limites já aludidos, não efetivou tais propostas integralmente no plano material. Guarnieri avulta essa possibilidade,

O Seminário pode ter sido, por exemplo, o primeiro espectro desta mistura de tendências que depois vai aflorar no CPC. Muitas das posições discutidas no Seminário passam a ser o centro de debates internos do CPC e muitas passam a ser a linha de ação do movimento (PEIXOTO, 1985, p. 54).

José Renato em entrevista ressalta o legado do SDA de Dramaturgia para a produção posterior de Vianinha e sua consideração e admiração pela obra do dramaturgo.

[...] 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 essa peça seja o coroamento do Seminário de Dramaturgia, o coroamento de todo o trabalho de uma geração em prol do desenvolvimento do teatro brasileiro (GUIMARÃES, 1978, p. 81).

As produções nacionalistas do Arena, provenientes do SDA, a partir de 1961 entram em um processo de esgotamento. Esse enfraquecimento que já havia se iniciado em razão dos problemas econômicos, foi ampliado em razão da fragmentação do Grupo, a partir de então, importantes colaboradores do projeto desligar-se-iam. Além dos integrantes que foram compor o CPC, o diretor José Renato também se afastou, em razão de um convite para dirigir o TNC⁴⁰. E o Teatro

³⁹ Convencido cada vez mais da urgência de promover debates e propiciar a conscientização política e social do país, Oduvaldo Vianna Filho, com Leon Hirszman e Carlos Estevam Martins, entre outros, fundou em 1961, no Rio de Janeiro, o Centro popular de Cultura (CPC), órgão da União Nacional dos Estudantes. No interior deste projeto, Vianinha muito escreveu, interpretou e agitou. Elaborou textos teatrais coletivamente, sobretudo “esquetes” que deveriam ser levados às ruas (PATRIOTA, 1999, p. 103-4).

⁴⁰ José Renato cumpre um estágio na França junto ao Théâtre National Populaire, TNP, de Jean

de Arena foi vendido por um preço bastante simbólico “[...] para o grupo que vai então formar a nova sociedade de Teatro de Arena: Augusto Boal, Gianfrancesco Guarnieri, Juca de Oliveira, Paulo José e Flavio Império” (CAMPOS, 1988, p. 55). José Renato permanece ligado ao Grupo, na condição de diretor honorário.

O Arena enquanto empresa tinha compromissos imediatos com o mercado, como a manutenção da sede, contas e salários pendentes. Era necessário buscar alternativas concretas para levantar a companhia. O Grupo já havia constatado que a produção de autores nacionais tinha entrado em processo de saturação. A saída encontrada foi retornar às grandes obras da dramaturgia ocidental.

Decidimos inventar o caminho que batizamos de Nacionalização dos clássicos. Queríamos buscar nossa identidade, descobrir nossas feições, não mais diante do espelho naturalista, que revelava a face rude, mas em retratos de outros tempos, lugares, que nos permitissem ver nosso rosto verdadeiro, refletindo em rostos de outras épocas.

Nacionalizar era moda; Brizola, no Sul, tinha nacionalizado (estatizado) companhias estrangeiras, Jango ameaçava estatizar (nacionalizar) empresas de interesse estratégico – todas, de certa forma. A imprensa era nacionalista ou entreguista, sem meio termo.

[...] Nós respeitávamos as estruturas da obra nacionalizada; nela nos buscávamos. Ressaltávamos o que, nela, havia de nós e, de nós, nela – queríamos redescobrir nossa identidade, não trocá-la. A analogia só pode existir entre semelhantes diferentes. Mantínhamos as diferenças buscando semelhanças (BOAL, 2000, p. 199-200).

A fase intitulada por Boal “Nacionalização dos Clássicos”⁴¹, posterior ao SDA, surgiu como uma estratégia para superar as dificuldades encontradas pelo Grupo em 1961. As montagens do nacionalismo crítico não tiveram a repercussão e o público esperado, resultando em uma crise financeira. Os novos “donos” do Arena precisavam manter a companhia em pé, adaptar as obras clássicas da literatura universal foi uma alternativa para a manutenção do Arena, com a montagem da última obra atribuída ao Seminário – O testamento do cangaceiro -, em 1961, o Seminário de Dramaturgia do Arena na cidade de São Paulo, chegava ao fim.

Apesar do esforço de Boal em insistir na ideia segundo a qual nacionalizar estava na pauta política em 1962, e as obras universais tratarem em certa medida

Villar, retornando ao final de 1959, quando o Arena excursiona no Rio de Janeiro. Nesta cidade é contratado para dirigir o Teatro Nacional de Comédia (TNC), agora também inclinado no rumo da nacionalização do repertório, ali estreando Boca de Ouro, de Nelson Rodrigues, em 1962, cuja direção garante a ele o Prêmio da Associação de Críticos, do Rio de Janeiro.

⁴¹ De acordo com Cláudia Arruda de Campos “São os seguintes textos nacionalizados nesta fase: A Mandrágora, de Maquiavel (1962), O Noviço, de Martins Pena (1963), O Melhor Juiz, O Rei de Lope de Veja (1963), e o Tartufo, de Molière (1964)” (1988, p. 56).

das questões locais, presumimos que retomar as obras estrangeiras era naquele momento uma certa contradição com a proposta anterior, marcada pela busca do autor e da realidade nacional, todavia, como afirmou Boal “[...] se um clássico é universal, é porque também é brasileiro, do contrário não seria universal” (idem, p. 163).

4. ANÁLISE DE DUAS DAS OBRAS CRIADAS DURANTE A ATIVIDADE DOS SEMINÁRIOS DE DRAMATURGIA DO ARENA

4.1 *Chapetuba Futebol Clube* e seus expedientes épicos.

A pureza em matéria de literatura não é necessariamente um valor positivo. Ademais, não existe pureza de gêneros em sentido absoluto.

Anatol Rosenfeld. *O Teatro Épico* (2011).

O primeiro texto a ser encenado como produto das discussões do SDA foi *Chapetuba Futebol Clube* de Vianinha, significando um avanço, no concernente a escolha temática, nos processos dramatúrgicos empreendidos pelo Arena naquele momento histórico. Trata-se da obra que possibilitou a Vianinha captar e apontar dramaturgicamente determinadas contradições estéticas e políticas bem como expandir os limites da estrutura dramática, permitindo dessa maneira caminhar rumo às proposições épico-dialéticas.

A peça de Vianinha, escrita em 1959 foi “[...] efetivamente o primeiro texto gestado dentro dos Seminários do Arena” (BETTI, 2005, p. 76). Entretanto, as concepções políticas e artísticas do autor já vinham sendo construídas desde os tempos de TPE, profundamente instigadas por Ruggero Jacobbi.

Chapetuba foi selecionada para substituir o grande sucesso do Grupo, *Black-Tie*. Portanto, havia um grande desafio, no sentido de manter e aprimorar as propostas de sua antecessora; além disso, *Chapetuba* deveria “[...] Comprovar na prática a viabilidade do Arena enquanto núcleo produtor de textos” (BETTI, 1997, p. 48). A obra tinha a “missão” de estimular novos autores e comprovar na prática a possibilidade de produzir e encenar textos nacionais, a partir de determinadas proposições de um teatro revolucionário e atento a formas desenvolvidas ao longo da história, mormente aquelas atentas aos expedientes épicos, cujos conteúdos interessassem aos embates e contradições de seu tempo.

Chapetuba foi intensamente debatida no SDA, não obstante, teve inúmeras versões, devido às constantes sugestões e intervenções dos integrantes do Grupo. Outra razão é o fato de *Black-tie*, em virtude do sucesso de público, ter demorado a sair de cartaz, conforme Chico de Assis, “[...] ficamos quase um ano ensaiando o *Chapetuba*. A peça apodreceu, voltou, reensaiou, apodreceu, reensaiou... e teve uma estréia incrível” (ALMADA, 2004, p.78). O atraso na estreia do espetáculo

permitiu ao autor reescrevê-la diversas vezes, inclusive durante os ensaios, o que o levou a aperfeiçoar e adaptar o material dramático de acordo com as necessidades da cena.

Inserido na perspectiva de luta pelo teatro nacional, que adquiriu um novo fôlego com *Black-Tie*, *Chapetuba* tinha a tarefa de colocar em cena as vicissitudes de uma fração da sociedade normalmente omitida ou desqualificada pela dramaturgia, o “verdadeiro” povo brasileiro. Se a originalidade da obra de Guarnieri residia no fato de inaugurar um recorte do proletariado em cena, a de Vianinha apontava para outro aspecto da sociedade brasileira, a “paixão nacional”: isto é, o futebol.

Atento às características internas e as razões que estimulavam e “uniam” o país - dado que o Brasil tinha conquistado o primeiro título mundial na Copa do Mundo no ano anterior (1958), o que incentivava o ardor nacionalista -, Vianinha decide, dentro de uma perspectiva crítica, desenvolver dramaticamente as relações de exploração presentes no futebol.

A peça que estreou em 17 de março de 1959 com direção de Augusto Boal. No programa da peça o autor expõe as razões sociais para a criação da obra.

O Teatro de Arena de São Paulo apóia sua existência na concretização de um objetivo perseguido exaustivamente: uma dinâmica e autêntica forma brasileira para um teatro alerta à fixação dos pontos motores da trajetória humana. Somente assim ele deixa sua história ligada à de seu povo. [...] É aí que se situa *Chapetuba F.C*: nesta pesquisa nessa vontade. Somente com realizações artísticas, apoiados na prática, é que poderemos chegar a formulações teóricas mais definitivas que permitam orientar e apressar o desenvolvimento de nosso teatro [...] *Chapetuba F.C* tem defeitos graves, de ordem essencial, causados pela ingênua satisfação de muitas vezes permanecer no pitoresco, no detalhe digestivo. Mas *Chapetuba F.C* tem enorme importância atualmente porque, além de nacional, foi escrita numa tentativa de superar o melodrama jornalístico, a denúncia de efeito, a fala vazia [...] *Chapetuba F.C* encara 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 (VIANNA FILHO, 1981, p. 82).

Vianinha, ao propor retratar o futebol como tema de uma peça – que demonstra a exploração à qual os jogadores estão submetidos e, principalmente, ao denunciar o suborno como prática corriqueira existente no futebol–, inverte a lógica da maneira pela qual os veículos de comunicação tratam o tema, limitando-se a enaltecer suas vitórias e resultados. O dramaturgo compreende o papel que aquela

prática desportiva cumpria na sociedade brasileira e desmistificá-la caracterizava-se fundamental no processo de construção de um teatro disposto a efetivamente intervir de modo transformador – e a partir dos pressupostos políticos que guiava o autor – na realidade nacional.

[...] Vianinha pôs em cena uma situação de opressão, imposta pelo interesse dos setores dominantes (na peça representado pelos cartolas) contra as legítimas aspirações da população / torcedores. Redigiu os diálogos desrespeitando as regras gramaticais, com o objetivo de colocar no palco a “linguagem” do “povo”, a exemplo do que fizera Guarnieri em sua peça de estréia (PATRIOTA, 1999, p. 100).

Apesar da profunda crítica social estabelecida por Vianinha, colocando em cena as relações de poder presente no futebol, *Chapetuba* não tratava de forma declarada, como em *Black-tie*, a conscientização da classe trabalhadora e a luta de classes.

Ao contrário da peça de Guarnieri, que viria a ser encenada inúmeras vezes nos anos seguintes dentro do CPC da UNE (Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes), o texto de Vianinha teve seu destino cênico circunscrito, na época, ao raio de ação do Teatro de Arena de São Paulo. *Eles não usam Black-tie* tratava de forma mais explícita e central da questão do trabalho, e isso lhe dava maior representatividade dentro de uma desejada apreensão dramática das questões sociais do país. *Chapetuba Futebol Clube*, por outro lado, abordava um assunto mais específico, ainda que de indiscutível relevância, que era o da manipulação ideológica no futebol (BETTI, 2005, p. 76).

Chapetuba é um drama realista (de matizes naturalistas, tendo em vista seu assunto e personagens), estruturado em três atos. Na peça um time de futebol da segunda divisão, Chapetuba, de uma cidade fictícia, envolto com a final de um campeonato contra uma outra cidade, também fictícia: Saboeiro. O time vencedor terá acesso à primeira divisão e às vantagens de se tornar profissional.

O primeiro ato descreve o contexto das personagens e situa o desenlace dos conflitos. Grande parte da trama se desenrola em uma “Pensão do interior de São Paulo” (VIANNA, FILHO, 1981, p. 92), onde também são apresentados as personagens, os jogadores do time: Cafuné; Zito; o reserva Bila, Paulinho e o protagonista e goleiro oficial do time; Maranhão; o jogador e técnico Durval; a empregada da pensão: Fina; o dirigente do time Pascoal; o dono da rádio local, Eunápio, e o jornalista da região, Benigno.

A peça se inicia durante a preparação dos jogadores para a partida e se encerra após o desastroso término do jogo, “[...] Grande parte da ação, em seu sentido estrito, é exterior ao que se vê em cena: todos os acontecimentos e relações ligam-se ao esperado jogo” (BETTI, 2005, p 77), em virtude da estrutura dramática, o mais essencial da obra ocorre “[...] fora de cena, e é acompanhado à distância” (idem, ibidem).

O conflito central é o processo de boa e má consciência de Maranhão, que, em diversos momentos da trama, é atraído por Benigno, a mando do time rival, propondo entregar o jogo em troca de uma quantia razoável de dinheiro.

Maranhão – Que é que você qué, Benigno?
 Benigno – Abraça você! E a nossa amizade, Maranha?
 Maranhão – E continua nossa, Benigno.
 Benigno – Você num tá precisando de dinheiro? Hein? Como é?
 Maranhão – Êpa! Por que, moço?
 Benigno – Maranha, Maranha. Cê já sabe, sim! Hein? Saboeiro só precisa do empate! Hein, Maranhão?
 [...]
 Benigno – Olha aqui. Abri a *Esportiva de S. Paulo* no meio da viagem... olha aí, você, Maranhão. “O arqueiro menos vazado da segunda divisão de profissionais” (Mostra) Saboeiro e Chapetuba afiam as armas para o grande choque!
 Maranhão – O vencedor participará do próximo torneio da primeira divisão! (VIANNA FILHO, 1981, p. 104).

O dilema de Maranhão se intensifica na medida em que é revelado que já aceitou suborno em outra ocasião.

Benigno – Só o empate, Maranhão.
 Maranhão – Outro não, Benigno.
 Benigno – Já tá perdido, Maranha. Me entende! Ninguém desconfia, rapaz. Até hoje em Saboeiro ninguém diz que você se vendeu! Ninguém desconfiou daquele pulo... Cê disfarça bem. Pula bonito. A bola entra. Ninguém diz nada... [...](idem, p. 108).

Entretanto, o autor apresenta a condição social e material às quais Maranhão está submetido e as dívidas que possui incluindo o atraso do aluguel na pensão onde reside.

Fina – Seu Maranhão... falei com a dona Branca... Xii... pradizê bem a verdade, ela num gostô muito, não. Ficou assim porque era o senhor. Se não...
 Maranhão – Quantos meses eu devo?
 Fina – Treis. Xi... quatro.
 Maranhão – Porcaria.

Fina – Se Chapetuba ganhá, ela deixa até por dois, acho. (VIANNA FILHO, 1981, p. 111).

Em paralelo ao conflito principal desenvolvem-se diversas outras tramas, vividas pelas demais personagens, destacando-se Durval que também passa por um teste de consciência, pois fora chamado pelo Flamengo (time da primeira divisão da cidade do Rio de Janeiro), para voltar a jogar. Dessa forma, Maranhão e Durval, os principais jogadores do time “[...] serão postos à prova através de propostas que, atendendo às suas necessidades e expectativas individuais, são contrárias à lealdade devida ao time e a comunidade (BETTI, 1997, p. 52).

Dessa maneira, apresenta-se na obra a oposição de dois interesses - os individuais, que são o ganho imediato e as possibilidades de melhores condições de vida; e – de outro lado–, o bem comum e a defesa dos ideais da comunidade; optar pelo Chapetuba é, em certa medida, significaria estar ao lado dos oprimidos e desafiar a lógica dos cartolas que dominavam o cenário futebolístico. Como em *Black-tie*, *Chapetuba* apresenta a oposição entre interesses individuais *versus* os coletivos irreconciliáveis e, novamente, a traição é o tema em pauta.

Enquanto a defesa dos valores individuais é influenciada pela figura – paradoxalmente chamada – de Benigno, como expressa em sua fala “[...] a gente precisa pensar na gente [...] Você pede o que quiser, hein?” (VIANNA FILHO, 1981, p. 110). A defesa dos ideais da comunidade pode ser observada pela postura dos outros jogadores, que sempre reforçam a ideia de que a vitória seria do coletivo “[...] quando a gente for campeão” (idem): portanto, a personagem é, rigorosamente, coral e épica. Ao contrário de Maranhão e, até certo ponto, de Durval, os demais jogadores são expressão dos anseios e valores da comunidade de Chapetuba.

[...] Funcionando cenicamente como representantes da consciência possível, essas personagens vivem, de forma plena e sem conflitos, sua lealdade ao time, redentor potencial da comunidade. Sua identificação com as expectativas coletivas dissolve parcialmente o seu próprio contorno de indivíduo, e as referências às suas circunstâncias pessoais de vida parecem secundárias e remotas (BETTI, 1997, p. 53).

O tema central de *Chapetuba* o futebol – e neste mais precisamente o jogo decisivo – não se caracteriza em assunto da esfera privada dos indivíduos. Assim, nesse caso, a decisão do campeonato diz respeito a um assunto de ordem política, em múltiplos e complexos vieses de articulação e desenvolvimento. Podemos fazer

um paralelo com *Black-tie*, na qual o assunto greve não diz, exclusivamente, respeito aos interesses individuais. Seguramente, como já citado, o tema greve é explicitamente de ordem política, no entanto, no contexto da obra de Vianinha o jogo toma uma dimensão de caráter coletivo— em contexto político que permite brechas quanto à prática de corrupção —, e não diz respeito apenas aos interesses de um ou outro jogador, mas a possibilidade da vitória ou derrota da comunidade. Sendo assim, o assunto de *Chapetuba* encontra-se, também, na esfera pública, pois os recursos do drama (dito absoluto) não abarcam a integralmente o conteúdo “[...] poderíamos dizer que a extensão (o tamanho) desse assunto é maior que o veículo (o diálogo dramático) (COSTA, 1996, p. 24). O conteúdo proposto em *Chapetuba* encontra-se na estrutura épica e não na dramática, tornando constatável, assim, uma “inadequação” entre a forma hegemônica do drama e os conteúdos a ela intrínsecos.

Assim como em *Black-tie*, o assunto ou motivação principal encontra-se e ocorre fora do palco, o final da partida também não aparece em cena, sua narração, que se caracteriza em expediente épico, é a narração por meio do rádio “[...] o que implica uma estratégia de cunho épico, com a narração substituindo o desenvolvimento da ação dramática relativa ao jogo” (BETTI, 2005, p. 85).

Em uma das cenas mais decisivas da peça, Maranhão assume que “se vendeu”, a personagem fala de si própria em terceira pessoa— a partir de argumentos, em que de certa forma, se prioriza o estômago —, expressando, assim, racional e (im)ponderado remorso em relação a sua ação.

Cafuné – É mentira, Maranha. Cê num se vendeu, não. Eu sei... é mentira. Cêta machucado... euto vendo... Cêta mancando... Manca. Manca
 Maranhão – Pensa, Cafuné... Pensa... Pensa pra mim!
 [...]
 Cafuné – Eu num quero perdê, Maranhão! Né?
 Maranhão – Olha aí... (Tira o cheque do bolso) Olha aí... Maranhão se vendeu, sim. Maranhão se vendeu!
 Cafuné – Por que, Maranha? Por quê?
 Maranhão – Pensá nos outro? Quem pensa nos outro? Na hora de comê junto? Na hora de dá bom-dia? (VIANNA FILHO, 1981, p. 191-2).

Consideramos, no entanto, o recurso utilizado por Maranhão na sua revelação, uma estratégia do autor para demonstrar que a traição da personagem deve ser compreendida na totalidade das relações sociais que a engendram. As escolhas de Maranhão não dependem apenas de sua vontade individual, mas da

conjuntura social na qual está inserido. Isso não significa vitimizara personagem, mas compreendê-la em condições reais, políticas e histórico-sociais. Dessa forma, não caberia resumir o “crime” de Maranhão a uma questão meramente moral e individualista.

Em diferentes oportunidades, Vianinha apontou as deficiências e limites em sua obra de estreia. O autor foi sensível o suficiente para reconhecer que apesar dos méritos e conquistas de *Chapetuba*, um teatro político plenamente comprometido com as urgências históricas deveria avançar, tanto do ponto de vista ideológico quanto estético. Assim, o dramaturgo e militante do teatro político e épico que se consolidaria a partir desse início, passaria a se aproximar das proposições épico-dialéticas do teatro brechtiano, bem como dos estudos de Marx; o resultado será a obra *A mais-valia vai acabar, seu Edgar* (1961), obra épica por excelência, como afirmou a pesquisadora Iná Camargo Costa, “[...] quando o Vianinha escreveu *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*, Brecht é finalmente incorporado ao teatro brasileiro” (2012, p. 121).

A obra de Vianinha e *Revolução na América do Sul* são provavelmente as obras daquele período histórico que mais incorporam elementos do épico-brechtiano, sendo ambas de alguma forma consequência do SDA, ainda que *A mais-valia vai acabar, seu Edgar* compor esse repertório.

4.2 *Revolução na América do Sul* e seus expedientes épicos.

Segundo a concepção marxista, o ser humano deve ser concebido como o conjunto de todas as relações sociais e diante disso a forma épica é, segundo Brecht, a única capaz de apreender aqueles processos que constituem para o dramaturgo a matéria para uma ampla concepção de mundo. Anatol Rosenfeld. O teatro Épico. (2011).

Revolução na América do Sul de Augusto Boal, estreou no Teatro de Arena em julho de 1961. Foi a primeira obra gestada no SDA a romper com as estruturas do drama naturalista “[...] *Revolução na América do Sul* inicia outro tipo de trabalho [...] Em termos de construção dramática a personagem se dilui, cedendo lugar às situações” (LIMA, 1978, p. 48). Diferentemente das obras anteriores provenientes do SDA, que se mantinham na esfera dramática e abarcavam alguns elementos épicos, *Revolução* se propõe a uma profunda mudança no âmbito estrutural da obra.

A peça de Boal teria contribuído substancialmente para a inauguração das proposições epicizantes na dramaturgia brasileira, apresentando, de modo mais explícito, os fundamentos do teatro épico-brechtiano, “[...] A inflexão anti-realista que *Revolução na América do Sul* imprimiu ao Arena marcava o início da influência de Brecht no Brasil” (PRADO, 2009, p. 70).

A crítica e pesquisadora Mariangela Alves de Lima auxilia a interpretar o momento histórico.

[...] 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 [...] A linha de nacionalismo crítico, que emerge com *Black-tie* e *Chapetuba*, desloca-se da observação e da denúncia para o compromisso [...] (1978, p. 48).

De acordo com a pesquisadora, os avanços estruturais empreendidos por *Revolução* são decorrentes de processos que se desdobravam no Arena desde *Black-tie* passando também por *Chapetuba*, bem como as demais montagens. A obra de Boal teve, em certa medida, o privilégio de receber o legado transformador iniciado com as proposições de Guarnieri e que se efetivaram no decurso do SDA.

Foi baseado em erros e acertos das obras anteriores e, principalmente, imbuído dos debates e propostas dos demais integrantes do Arena, que Boal pode radicalizar com as formas cerceantes e limitantes da forma do drama. Uma vez que, como já desenvolvido, as teorias brechtianas já eram assunto e pauta de debates no interior do DAS, antes da elaboração de *Revolução*, caracterizando-se em solo fértil por meio da qual a obra de Boal foi construída.

A ruptura com a forma dramática foi sentida pelo crítico Sábato Magaldi, que, em sua análise sobre o espetáculo, identifica uma suposta desordem na estrutura da obra.

[...] A princípio, o texto deixava perplexo o espectador. Certas cenas pareciam em vias de desfazer-se no caos, tal a forma indisciplinada e anárquica. Fosse o dramaturgo um pouco mais longe, e não conseguiria conter a verve desagregadora da ação e do diálogo. A quase falta de estrutura, porém, é apenas aparente. O flagrante episodismo nasce de uma necessidade íntima da trama. O arcabouço define-se em função da

personagem José da Silva, que estabelece a unidade do texto. A técnica incide no procedimento épico. Recorda-se Mãe Coragem, andando sem parar em busca de sobrevivência. É esse o itinerário do protagonista: vai sucessivamente aos mais diversos lugares, à procura do almoço (MAGALDI, 1997, p. 268-9).

Ao observar a ausência de estruturas tipicamente dramáticas, que, aparentemente, ofereceriam uma determinada organização às cenas— criadas a partir de certo “episodismo” —, o crítico parece não apreciar a proposta instaurada pelo texto. Assim, identifica que *Revolução* teria notadamente, proximidade com as perspectivas do teatro épico-brechtiano, referenciando a obra com *Mãe Coragem* de Brecht.

Procurando situar as origens do caráter cômico da obra de Boal, Magaldi relaciona as raízes de *Revolução* com o comediógrafo grego Aristófanes, além disso, associa *Revolução* de maneira aparentemente sarcástica, com o teatro popular brasileiro, “[...] Se não existisse o antigo preconceito do teatro brasileiro tido como sério contra a farsa, a sátira e a revista que relegou essas modalidades ao limbo do não-teatro” (COSTA, 1996, p. 60). Visto que esses gêneros sempre foram desqualificados por certa crítica oficial brasileira (sobretudo aquela desenvolvida a partir dos paradigmas do drama e corolário do liberalismo), criar um paralelo entre *Revolução* e as linguagens teatrais populares, seria, nessa concepção depreciativa.

As raízes de *Revolução* encontram-se, a nosso ver, muito mais no espírito da comédia aristofanesca. Não só pelo feitio político do autor ateniense, que passava em revista toda a atualidade grega [...] Mesmo partindo da premissa doutrinária diversa, Augusto Boal tomou partido da total rebeldia, da recusa de todas as táticas acomodatórias, justificadoras ou de conveniência. A peça é contra tudo e contra todos, e, realmente, só a favor do operário José da Silva, que está morrendo de fome [...] Muitas vezes grosseira, mal-educada, sem sutileza, *Revolução* guarda, no entanto, toda a vitalidade alegre e contagiante da farsa primitiva [...] Pelo trabalho consciente do dramaturgo, ela significa mais ainda: assimila, pelos seus vários aproveitamentos, as lições tradicionais do teatro, e mistura-as com os estímulos imediatos da experiência nacional – a revista e o circo. Torna-se um amálgama feliz de nossa aventura artística (MAGALDI, 1997, p. 269).

O próprio título da peça contém uma proposta de cunho épico, tendendo a criar no espectador certa expectativa quanto ao seu conteúdo, sendo, portanto, notoriamente uma ironia, “[...] O título é satírico, pois visa a brincar com as revoluções permanentes das repúblicas sul-americanas, cujo objetivo se concentra em substituir uma oligarquia por outra” (idem, p. 270). A revolução evocada no nome

da peça, não se concretizará, no entanto, o público só o compreenderá durante os desdobramentos das cenas.

Atenção,
muita atenção,
aviso à população
revolução
revolução
revolução
na América do Sul
cuidado minha gente
cuidado minha gente
que a revolução vai começar... (BOAL, 2011, p. 2).

Revolução na América do Sul narra à trajetória da personagem alegórica José da Silva (paradigma do brasileiro pobre), desde o dia em que sua mulher o obriga a pedir aumento até a sua morte. De maneira não-linear a personagem e as situações vão se desconstruindo ao longo da peça. A unidade de lugar, tempo e ação é totalmente suprimida na obra. Na peça temos, “[...] Quinze cenas soltas e independentes compõem o acontecimento [...] Até o final, a peça conserva o seu caráter acentuadamente episódico” (SARTINGEN, 1998, p. 263). O caráter rapsódico presente em *Revolução* denota total influência da obra de Brecht que rompe com a estrutura organizada propondo uma sequência não-linear, cujo tema é apresentado a partir de diferentes pontos de vista e de sujeitos sociais.

O encadeamento rigoroso da Dramática pura, o qual sugere a situação irremediavelmente trágica do homem, devido ao evoluir inexorável da ação linear, é substituído pelo salto dialético. Esta estrutura em curvas permite entrever, em cada cena, a possibilidade de um comportamento diverso do adotado pelos personagens, de acordo com situações e condições diversas (ROSENFELD, 2011, p. 150).

As concepções das personagens também são nitidamente uma referência ao teatro épico; não possuem características bem delineadas, com aspectos psicologizantes, são tipificações, caricaturas da realidade “[...] José da Silva (o “Everyman” brasileiro), Patrão (“maquiagem exagerada de homem mal”), Anjo da Guarda (fala só em inglês), Feirante, Revolucionário, Policial, Deputado (PRADO, 2009, p. 69). Não é o caráter individual, mas o traço geral que é destacado como atribuição de características de tipos sociais.

Entre os expedientes épicos presentes em *Revolução*, destacamos a utilização de recursos musicais⁴². Essa analogia foi perceptível mesmo para a crítica “[...] Outra proximidade do texto com a teoria brechtiana está no didatismo das canções finais das várias cenas” (MAGALDI, 1997, p. 268). Em cada uma das quinze cenas, se encontra uma canção, e esta contém as intenções do próximo episódio. Como podemos observar ao final da primeira cena que antecede a cena da feira:

CANÇÃO DA FEIRA

Povo – Tá na hora
 Tá na hora (bis)
 Vendedor – Noisviêmo pra vendê
 Povo – Noisviêmo pra comprá
 Vendedor – Noisviêmo pra vendê
 Povo – Noisviêmo pra comprá
 Todos – Na feira tem laranja
 Na feira tem verdura
 Na feira tem verdura
 Na feira tem feijão
 E também tem rapadura
 Vendedor – Olha essa laranja
 Tão doce como mel
 É preciso pagá cara
 Ela não caiu do céu
 Ela não caiu do céu
 Povo – Teve gente pra plantá
 Vendedor – Teve gente pra cuidá
 Povo – teve gente pra colhê
 Vendedor – Teve gente pra trazê
 Tenho eu pra vendê
 Povo – E tem nós pra comprá
 Vendedor – Porém pra comprá
 É preciso trabalhá
 Porque pra plantá
 Foi preciso trabalhá
 Povo – Olha essa laranja
 Tão doce como o mel
 É preciso cobrá caro
 Ela não caiu do céu
 Teve gente pra plantá
 Vendedor – Teve gente pra cuidá
 Povo – Teve gente pra colhê
 Vendedor – Teve gente pra trazê
 Teve eu pra vende
 Povo – E tem nois pra comprá
 Não dá pra bem vivê
 Só dá pra mim comê
 Só dá pra continuá
 Outra vez a trabalhá
 Olho por olho

⁴²Cf. BRECHT, Bertolt. “Acerca da Contribuição da Música para um teatro épico”. In: *Estudos Sobre Teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

Dente por dente
 Dente por olho
 Olho por dente
 Vendedor – (Com o aparecimento de um guarda)
 Quem não trabalha não come

FIM DA CENA UM (BOAL, 2011, p. 4).

Esse procedimento empregado em *Revolução* caracteriza-se em expediente do teatro épico-dialético, sendo constantemente utilizado nas obras de Brecht, como: “[...] Na *Ópera de Três Vinténs* [...] as canções apresentam elementos indispensáveis [...] só as peças musicais conseguem expressar aquilo que, no diálogo, havia se perdido” (SARTINGEN, 1998, p. 266).

As canções finais fornecem a intenção crítica e radical do autor, a respeito das intenções pré-antecipatórias quanto às cenas seguintes, geralmente com um título bastante irônico e rigorosamente político, como na cena dois, *Grande Prêmio Brasil: corrida entre o salário mínimo e o custo de vida*. O nome da cena faz uma clara referência às chamadas esportivas. Boal satiriza o fato de que o aumento no salário mínimo não corresponde a uma melhora na condição de vida do trabalhador, pois não acompanha o aumento indiscriminado no preço dos produtos, incluindo aqueles essenciais à sobrevivência.

Revolução critica diversas vezes, ao longo da peça, a ideologia capitalista, evidenciando todas as desigualdades produzidas pela sociedade capitalista. O simples operário é totalmente excluído socialmente, em favor dos interesses lucrativos dos empregadores: na luta entre patrão e empregado, José da Silva ocupa o lado “mais fraco” (no sistema perverso e de exclusão: ele vende sua força de trabalho ao dono dos meios de produção). A inflação exorbitante arruína sua pouca possibilidade de sobrevivência.

[...] Feirante – (Bronqueado): Você pensa que eu sou palhaço?
 Está querendo desprestigiar a minha mercadoria?
 Onde é que já se viu comprar uma laranja-pera do
 Rio por dois cruzeiros?
 José – Não leve a mal, mas quando cheguei o senhor mesmo...
 Feirante – (Enfurecido): Isso foi quando você chegou!
 Faz mais de cinco minutos.
 José – Já subiu?
 Feirante – Claro que subiu! Tenho que progredir os preços também.
 José – Então o que é que adianta aumentar o meu salário?
 [...] (BOAL, 2011, p. 5).

A obra também faz uma crítica à dependência da economia brasileira ao capital internacional e às grandes corporações estrangeiras, aponta a manipulação da política econômica estadunidense e seus efeitos sobre o cotidiano do trabalhador brasileiro. Os interesses do capital internacional são representados ironicamente como um anjo da guarda, como na cena sete, *Como José da Silva descobriu que Anjo da Guarda existe*.

Anjo – Sou Anjo da Guarda, mas não o seu. E estou aqui trabalhando.
 José – Então trabalha, vá.
 Anjo – (Estendendo a mão): Paga.
 José – O que? Não te comprei nada.
 Anjo – Você acendeu a luz.
 José – Estou na minha casa.
 Anjo – Sou o Anjo da Guarda da São Paulo Light.
 Paga o royalty.
 [...] (BOAL, 2011, p. 17).

O processo eleitoral e as fraudes também fazem parte do conteúdo abordado em *Revolução*, destacando a crítica feita aos demagogos, aos fraudadores de eleições, à arbitrariedade e à maquinação oportunista que tem como único objetivo a manutenção do mesmo grupo no poder. O eleitor – representado por José da Silva, explorado pelo Anjo da Guarda norte-americano, abandonado e explorado pelos seus governantes e traído pelo seu companheiro, quando Zequinha da Tapioca passa a compor o grupo político. O motivo principal de todos é de alguma maneira “iludir o povo”. Como demonstra a cena seis, *Enquanto José da Silva se desespera, os políticos tratam dos sagrados interesses da Nação*.

[...] Jornalista – Ai, eu fui roubado.
 Baixinho – Quem roubou você?
 Jornalista – Onde está o meu SESC, SENAI, IAPI?...
 Magro – Não sabe jogar, depois reclama.
 Jornalista – Estou com a impressão de que alguém aqui é desonesto.
 Líder (Anunciando): Ponto número três: “Como iludir o povo”. Vamos tratar apenas da nossa campanha eleitoral [...] (BOAL, 2011, p. 16).

Outro aspecto de convergência com as proposições brechtianas em *Revolução* foi constatado por Iná Camargo Costa. Sobre a cena onze, *Abandonado pela nação, José da Silva vai morrer*, mesmo nessa situação não há na obra um apelo emocional, usual em dramas. Acrescenta Costa:

Até nesse momento, de conteúdo altamente dramático e emocional, o dramaturgo conseguiu evitar a queda no sentimentalismo: o diálogo entre José e a Mulher só diz respeito a questões práticas, e, não havendo tempo para esperar que José morra, nem para o choro convencional, pois a mulher precisa amamentar o novo filho, ela “dá uma choradinha”, diz as frases típicas de viúvas em velório e se despede para cuidar da vida (1996, p. 67).

Em suma, *Revolução na América do Sul* foi a obra oriunda dos debates empreendidos no SDA que mais incorporou elementos do teatro épico-brechtiano, consequência dos processos históricos iniciados em 1958, que expôs os limites dramatúrgicos existentes no Brasil e possibilitou a um grupo de jovens vislumbrar novas possibilidades político-estéticas para o teatro nacional. A obra de Boal deu um passo importantíssimo na história do teatro brasileiro, evidenciando a associação entre a forma épica, com conteúdo de caráter também épico. No entanto, como observou Iná Camargo Costa, a obra esbarra em alguns deslizes de ordem teórica.

Revolução na América do Sul trata da exploração do trabalhador, é claro, mas no plano teórico dá a impressão de que Boal e companheiros ainda não tinham entendido o segredo da mais-valia. Nessa hipótese, as dificuldades para resolver aquela cena da *Revolução* puseram algumas caraminholas adicionais na cabeça do Vianinha, que, como todo mundo sabe, era uma usina de idéias. Ele foi estudar um pouco mais *O capital*, exatamente como fizera Brecht nos anos de 1920 (2012, p.120).

O resultado desse estudo aprofundado da obra de Marx, concomitante aos estudos do teatro de Brecht, foi a obra *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*, em que Vianinha e outros artistas e intelectuais, trazem à cena alguns limites teóricos pendentes. Sem embargo, o momento que origina a criação de *Revolução na América do Sul* de Boal e *A mais-valia vai acabar, seu Edgar* de Vianinha “[...] continua sendo um dos momentos mais instigantes de nossa cena teatral” (PATRIOTA, 2013, p. 87).

Um período caracterizado por uma ampla reflexão crítica da realidade brasileira, onde artistas e intelectuais se dedicaram a interpretar as particularidades do caso nacional e buscaram estratégias de intervir radicalmente nessa realidade. Dentro das condições históricas e sociais que atualmente acometem o Brasil, é necessário buscar referências históricas que, de alguma forma, nos dêem parâmetros e instrumentos de buscar a modificação dos rumos tortuosos em que nos encontramos.

REFERÊNCIAS

ALMADA, Izaías. *Teatro de Arena: – uma estética de resistência*. São Paulo: Ed. Boitempo, 2004.

ALMEIDA, Lúcio Flávio Rodrigues de. *A ilusão do desenvolvimento: nacionalismo e dominação burguesa nos anos JK*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2006.

ANDRADE, Homero Freitas de. O realismo socialista e suas (in)definições. *Revista literatura e sociedade*. n. 13. Departamento de teoria literária e literatura comparada. Universidade de São Paulo, 2010.

ARAUJO, Nelson. *História do Teatro*. Salvador: Empresa Gráfica da Bahia, 1991.

ARENDT, Hannah. *Sobre a revolução*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2011.

ARRIGHI, Giovanni. *O longo século XX: dinheiro, poder e as origens do nosso tempo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

BADER, Wolfgang. Brecht no Brasil, um projeto vivo. In BADER, Wolfgang (Org.). *Brecht no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. Paz e terra, 1987.

BANDEIRA, Moniz. *O governo João Goulart: – as lutas sociais no Brasil 1961-1964*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização brasileira, 1978.

BENTLEY, Eric. Os prós e contras do teatro político. In: *O teatro engajado*. Tradução de Yan Michalski. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.

BETTI, Maria Sílvia. *Oduvaldo Vianna Filho*. São Paulo: EDUSP, 1997.

_____. Revisitando Chapetuba: uma análise de Chapetuba futebol clube, de Oduvaldo Vianna Filho. In: MACIEL, Diógenes André Vieira; ANDRADE, Valéria

(Orgs.). *Por uma militância teatral: estudos de dramaturgia brasileira do séc. XX*. Campina Grande: Ed. Bagagem, 2005.

BOAL, Augusto. *Hamlet e o filho do padeiro*. Rio de Janeiro. São Paulo: Ed. Record, 2000.

_____. *Revolução na América do Sul*. In: Revista de Teatro n. 525 (maio/junho). Rio de Janeiro: Sociedade Brasileira de Autores, 2011.

_____. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

_____. Elogio fúnebre ao teatro brasileiro. In: *Teatro e realidade brasileira*. Revista civilização brasileira. Caderno especial 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

BENJAMIN, W. O autor como produtor. In: *Magia e técnica, arte e política*. Obras escolhidas, v. 1. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2014.

_____. O que é teatro épico? Um estudo sobre Brecht. In: *Magia e técnica, arte e política*. Obras escolhidas, v. 1. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2014.

BOTTOMORE, Tom. *Dicionário do pensamento marxista*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 1988.

BRECHT, Bertolt. *Teatro dialético*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização brasileira, 1967.

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

CAMARGO, Angélica Ricci. O teatro em discussão: os primeiros congressos brasileiros de teatro (1951 e 1953). In *Anais eletrônicos do XXII encontro estadual de história da ANPUH-SP*. Disponível em:

<http://www.encontro2014.sp.anpuh.org/resources/anais/29/1399121514_ARQUIVO_ANPUHSP14.pdf>. Acesso em: 08 de setembro de 2015.

CAMPOS, Cláudia de Arruda. *Zumbi, Tiradentes: e outras histórias contadas pelo Teatro de Arena de São Paulo*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1988.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e subdesenvolvimento*. São Paulo: Ática, 1989.

_____. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Publifolha, 2000. Coleção grandes nomes do pensamento brasileiro.

CARBONE, Roberta. *O trabalho crítico da João das Neves no jornal Novos Rumos em 1960: perspectivas sobre a construção de um fazer teatral épico-dialético no Brasil*. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicação e Arte. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

CARONE, Edgard. *O P.C.B. (1943-64)*, v.2. São Paulo: Difel (Corpo e Alma do Brasil: LXI), 1982.

CHAUÍ, Marilena. *Cultura e democracia: o discurso competente e outras falas*. São Paulo: Cortez Editora, 2007.

_____. *Seminários*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1996.

_____. *Nem uma lágrima: teatro épico em perspectiva dialética*. São Paulo: Ed. Expressão popular, 2012.

_____. *Sinta o drama*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1998.

COUTINHO, Carlos Nelson. *Cultura e democracia no Brasil*. In: *Encontros com a civilização brasileira*, v.17. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. São Paulo: Edusp, 2010.

FRANCIS, Paulo. *O afeto que se encerra: memórias*. Rio de Janeiro: civilização Brasileira, 1980.

FRANCO, Maria Sylvia Carvalho. O tempo das ilusões. In: CHAUI, Marilena; _____. *Ideologia e mobilização popular*. Série CEDEC v. 3. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

FREDERICO, Celso. A política cultural dos comunistas. In: MORAES, João Quartim de (Org.). *História do marxismo no Brasil*: v. 3; Teorias. Interpretações. Campinas: Unicamp, 2007.

GARCIA, Silvana. *Teatro da militância*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.

GASSNER, John. *Rumos do teatro moderno*. Rio de Janeiro: Lidador, 1966.

GERTEL, Vera. *Um gosto amargo de bala*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

GOLDFEDER, Sonia. *Teatro de Arena e Teatro Oficina: o político e o revolucionário*. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade de Campinas, São Paulo, 1977.

GORENDER, Jacob. *A burguesia brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 2004. (Col. Tudo é História: v.29).

_____. *Combate nas trevas: a esquerda brasileira: das ilusões perdidas à luta armada*. 3.ed. São Paulo: Ática: 1987. (Série Temas: v.3; Brasil Contemporâneo).

GUARNIERI, Gianfrancesco. *Eles não usam black-tie*. 23.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

_____. Depoimento ao SNT. In ALMEIDA, Abílio Pereira de, *et alli. Depoimento V*, Rio de Janeiro: SNT, 1981.

_____. Entrevista com Gianfrancesco Guarnieri. In: PEIXOTO, Fernando. *Teatro em movimento*. [1.ed. 1985] 3.ed. São Paulo: Hucitec, 1989.

GUIMARÃES, Carmelinda. Seminário de Dramaturgia: uma avaliação 17 anos depois. In *Dionysos* nº24. São Paulo: Ministério da educação e cultura – DAC. Funarte, 1978.

GUINSBURG, J. *et all. Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

GUZIK, Alberto. *TBC: crônica de um sonho. O teatro brasileiro de comédia -1948-1964*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

HOBBSAWM, Eric. *A era dos extremos: o breve século XX – 1914-1991*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2001.

IANNI, Octavio. *O colapso do populismo no Brasil*. 4.ed. São Paulo: Civilização Brasileira, 1978. (Coleção Retratos do Brasil: v.70).

JACOBBI, Ruggero. *Crítica da razão teatral: o teatro no Brasil visto por Ruggero Jaggero Jacobbi*. Alessandra Vannucci (org.). São Paulo: Perspectiva, 2005.

JAPIASSÚ, HILTON; MARCONDES, DANILO. *Dicionário básico de filosofia*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2008.

KONDER, Leandro. Os comunistas brasileiros. In: *História das ideias socialistas no Brasil*. São Paulo: Expressão Popular, 2003.

_____. *A democracia e os comunistas no Brasil*. Rio de Janeiro: Graal, 1980.

_____. *Os marxistas e a arte: breve estudo histórico-crítico de algumas tendências da estética marxista*. [1.ed. 1967] 2.ed. São Paulo: Expressão Popular (Arte e sociedade)

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Ed. Unicamp, 2013.

LIMA, Mariângela Alves da. História das idéias. In *Dionysos* nº24. São Paulo: Ministério da educação e cultura – DAC. Funarte, 1978.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Ed. Global, 1996.

_____. *Moderna dramaturgia brasileira*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.

_____. *Um palco brasileiro: o Arena de São Paulo*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1984.

MAIAKÓVSKI. *Poemas*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

MARTINS, Carlos Estevam. *A questão da cultura popular*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1963.

MARX, Karl. *Para a crítica da economia política*. São Paulo: Nova cultural, 1986.

_____. Prefácio à “contribuição à crítica da economia política”. In: *Obras escolhidas* v.1. São Paulo: Ed. Alfa-Omega, s/d.

_____; ENGELS, Friedrich. *Sobre literatura e arte*. São Paulo: Global, 1980.

MENDES, Oswaldo. *Bendito maldito: uma biografia de Plínio Marcos*. São Paulo: Leya, 2009.

MOREIRA, Vânia Maria Losada. Os anos JK: industrialização e modelo oligárquico de desenvolvimento rural. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (Orgs.). *O tempo da experiência democrática: da democratização de 1945 ao golpe civil-militar de 1964*. [1.ed. 2003] 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008. (O Brasil republicano: v.3)

MOSTAÇO, Edelcio. *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião*. São Paulo: Proposta, 1982.

MOURA, George. *Paulo Francis: o soldado fanfarrão*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1996.

OLIVEIRA, Francisco de. *Crítica à razão dualista*. Petrópolis: Vozes, 1987

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PALLOTTINI, Renata. *Introdução à dramaturgia*. São Paulo: Ática, 1988. Série princípios.

PATRIOTA, Rosangela. *Teatro brasileiro: ideias de uma história*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

_____. *Apontamentos acerca de recepções no teatro brasileiro contemporâneo: diálogos entre história e estética*. Publicado em 31 de janeiro de 2006. Em: <<http://nuevomundo.revues.org/1528#tocto1n1>> acesso em: 11 de setembro de 2015.

_____. *A escrita da história do teatro no Brasil: questões temáticas e aspectos metodológicos*. História. v.24, n.2, p.79-110, 2005a. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/his/v24n2/a04v24n2.pdf>>. Acesso em: 13 de setembro de 2015

_____. *Vianinha. Um dramaturgo no coração do seu tempo*. São Paulo: Editora Hucitec, 1999.

_____. *Um grito parado no ar – imagens da resistência democrática na dramaturgia brasileira*. In: MACIEL, Diógenes André Vieira; ANDRADE, Valéria (Orgs.). *Por uma militância teatral: estudos de dramaturgia brasileira do séc. XX*. Campina Grande: Ed. Bagagem, 2005.

_____. *O teatro e o historiador: interlocuções entre linguagem artística e pesquisa histórica*. In: RAMOS, Alcides Freire; PATRIOTA, Rosangela; PEIXOTO, Fernando (orgs.). *A história invade a cena*. São Paulo: Hucitec, 2008.

_____. *História e teatro: discussões para o tempo presente*. Editora Verona, 2013. (e-book).

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: editora Perspectiva, 2001.

PEIXOTO, Fernando. *Teatro em Movimento*. São Paulo: Editora Hucitec, 1985.

_____. *Teatro em pedaços*. São Paulo: Editor Hucitec, 1989.

_____. O teatro de Brecht aqui hoje. In BADER, Wolfgang (Org.). *Brecht no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. Paz e terra, 1987.

_____. *Um teatro fora do eixo: Porto Alegre: 1953-1963*. São Paulo: Hucitec, 1997.

_____. (Org.). *Vianinha: teatro, televisão, política*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

PISCATOR, Erwin. *Teatro político*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

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

PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2009.

_____. *Teatro em progresso: crítica teatral (1955-1964)*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

PRADO JÚNIOR, Caio. *A revolução brasileira*. [1.ed. 1966] 7.ed. 2.reimpr. São Paulo: Brasiliense, 2004.

RAULINO, Berenice. *Ruggero Jacobbi: presença italiana no teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

RIBEIRO, Paula Chagas Autran. *Teoria e prática no Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena*. Dissertação (Mestrado). Escola de comunicação e artes – Universidade de São Paulo. São Paulo, 2012.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

_____. *Brasilidade vermelha: artistas e intelectuais comunistas nos anos 1950*. In: *O moderno em questão – A década de 1950 no Brasil*. BOTELHO, André; BASTOS, Elide Rugai; BÔAS, Glaucia Villas (Orgs), 2008.

RIPELLINO, A. M. *Maiakóvski e o teatro de vanguarda*. São Paulo: perspectiva, 1986.

ROSENFELD, Anatol. *Teatro épico*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2000.

_____. *Teatro moderno*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1977.

_____. *Teatro alemão*. São Paulo: Brasiliense, s/d.

_____. *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1982.

ROUSSO, Henry. *A memória não é mais o que era*. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína. *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: ed. FGV, 2006.

RUBIM, Antônio Albino Canelas. *Marxismo, cultura e intelectuais no Brasil*. In: MORAES, João Quartim de (Org.). *História do marxismo no Brasil*: v. 3; Teorias. Interpretações. 2. ed. Campinas: Unicamp, 2007

SARTINGEN, Kathrin. *Brecht no teatro brasileiro*. São Paulo: Hucitec, 1998.

SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1992.

_____. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Ed. Duas Cidades/34, 2012.

SEGATTO, José Antonio. PCB: a questão nacional e a democracia. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (Orgs.). *O tempo da experiência democrática: da democratização de 1945 ao golpe civil-militar de 1964*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

_____. *Reforma e revolução: as vicissitudes políticas do PCB – 1954-1964*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

SILVA, Fernando Teixeira da; SANTANA, Marco Aurélio. O equilibrista e a política: o “partido da classe operária” (PCB). In: FERREIRA, Jorge; REIS, Daniel Aarão (Orgs.). *Nacionalismo e reformismo radical: 1945 – 1964*. As esquerda no Brasil v.2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*. São Paulo: Ed. Cosac Naify, 2001.

_____. *Teoria do drama burguês*. São Paulo: Ed. Cosac Naify, 2004.

VARGAS, Maria Threzeza (Org.). *Cem anos de teatro em São Paulo*. São Paulo: editora Senac, 2000.

VANUCCI, Alessandra (Org.). *Crítica da razão teatral. O teatro no Brasil visto por Ruggero Jacobbi*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2005.

VIANNA, Deocélia. *Companheiros de viagem*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Teatro de Oduvaldo Vianna Filho – v.1*. Rio de Janeiro: Ed. Ilha, 1981.

VINCENZO, Elza Cunha de. *A dramaturgia social de Gianfrancesco Guarnieri*. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo. 1979.

VINHAS, Moisés. *O partidão: a luta de um partido de massas – 1922 – 1974*. São Paulo: Hucitec, 1982.

WEFFORT, Francisco Corrêa. *O populismo na política brasileira*. 5.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2003. 206 p.

ZAGNI, Rodrigo Medina. *Identidades em guerra*: imperialismo e cultura nas relações entre Estados Unidos e América Latina durante a segunda guerra mundial (os casos de Brasil, Argentina e México). Curitiba: CRV, 2015.

ANEXO

Entrevista concedida por Maria Thereza Vargas – 21 julho de 2015

Entrevistadora: Letícia Monteiro (LM)

Entrevistada: Maria Thereza Vargas (MT)

/.../

LM: Como foi a sua participação nos Seminários de Dramaturgia?

MT: Eu era muda! Eu me lembro de duas coisas só, mas vamos lá...

LM: Qual sua relação com o Teatro de Arena?

MT: José Renato me convidou para ser secretária do Teatro de Arena e eu cheguei lá e fiquei muito impressionada, porque o Boal já estava. Eu entrei no Arena em 1957, o Boal chegou em 1956, e eu fiquei muito impressionada porque eu não conhecia o Oduvaldo Vianna Filho, e o Gianfrancesco Guarnieri, muito pouco. E o Boal eu não conhecia nada. Eu fiquei impressionada com esse trio: Boal, Vianinha e Guarnieri! Guarnieri era mais tímido, falava pouco, mas quando falava, falava coisas bastante precisas. Eles tinham o convívio na União da Juventude Comunista, o movimento Jovem do Partido [Comunista Brasileiro]. O Vianinha era uma coisa extraordinária. Quantos anos teria o Vianinha quando eu o conheci? Uns 20, 21, 22. (+) Era inteligentíssimo, seríssimo com as ideias, uma pessoa extraordinária. Um rapaz que se percebia que ele se desenvolveu sozinho. Não sei se ele teve um pouco de faculdade de filosofia, isso eu não sei, mas ele era filho do Oduvaldo Vianna, uma pessoa importantíssima nos anos 1920 e 1930 para o teatro brasileiro. Um autor, dramaturgo, e ele tinha esse interesse em teatro. Familiar, não é?! Um pai que ele admirava muito.

Bom, O Boal tinha vindo dos Estados Unidos, onde ele fez lá um curso de dramaturgia, playwriting, e assistiu poucas aulas do Actors' Studio. Mas essas três pessoas, eu achava muito engraçado, porque eles chegavam no teatro a uma hora e, de uma hora da tarde à meia-noite eles só discutiam. Paravam para pensar, e claro, quando tinha que ensaiar, mas discutiam, discutiam, falavam, falavam os três. O Boal trouxe uma ideia de Stanislavski, um método que ainda estava em moda lá nos Estados Unidos, e ele falava muito sobre isso, mas já intuía que esse método podia ser aperfeiçoado no Brasil. Por enquanto, não se falava muito do brasileiro no interpretar, nem nada, estilo brasileiro. Tanto que ele fez *Ratos e Homens*, fez *Juno e o Pavão*. Porque o Arena, como você já deve saber, ele teve fases. A primeira fase foi um pouco ligada ao Teatro Brasileiro de Comédia, o TBC, um repertório inferior,

uma questão de gosto da direção, mas não tinha uma linha, era arte pela arte, bons textos, procurar bons textos e etc, depois, com a chegada do Boal, começou essa fase de aprendizado, através de discussões: o que é o teatro, o que não é, com que método, (+) uma coisa mais elaborada, procurando-se uma linha. E quando foi no final de 1957, o Teatro [de Arena] quase fechou, porque não dava mais certo, tinha pouco público, dívidas e então o José Renato disse: “bom, antes da gente terminar, vamos terminar com uma peça brasileira? Guarnieri você lembra que você tinha um texto que chamava *O Cruzeiro lá do Alto*? Vamos fazer essa peça e, então, a gente encerra o Teatro de Arena”. E essa peça foi uma bomba, porque deu muito certo! Eu assisti inclusive a estreia, como [*Eles Não Usam Black-Tie*]. todo mundo aplaudindo “mais que coisa! Mais que coisa interessante! Que coisa boa!”. Muito engraçado, porque era passada no Rio de Janeiro, na favela, e a mãe falava com sotaque italiano porque era a Lélia Abramo, e o pai falava com o sotaque estrangeiro, que era o [Eugênio] Kusnet, mas a gente nem se importava com isso, com aqueles dois da favela, dois europeus em plena favela, com sotaque. E foi assim, todo mundo pasmo, deu certo isso. Era uma peça interessante, discutia-se a participação e não participação do operariado, e ela ficou um ano em cartaz. Entrou uma outra peça e não deu certo, e aí tornaram a repetir [a apresentação de *Eles Não Usam Black-Tie*] e começou-se a pensar, eles começaram a pensar na dramaturgia brasileira. Como os americanos lá do Actors' Studio eram contra os ingleses, aquela postura inglesa, de ator inglês, aqui eles se puseram contra o Teatro Brasileiro de Comédia, então eles eram inimigos do TBC. E vamos fazer uma dramaturgia brasileira, com problemas políticos, problemas sociais, discutir o homem do Brasil. Estávamos no governo do Juscelino [Kubitschek] que era de uma superbrasilidade, e tudo concorreu para isso. E eu acredito, eu li em qualquer lugar, que o partido comunista tinha dito: “é melhor não se pensar em problemas sociais e revolução, mas vamos nos voltar para a arte, vamos penetrar através da arte” e foi o que os meninos fizeram, tinha a Vera Gertel, tinha a Celeste [Lima], o Guarnieri, o Vianinha, todos eles ligados à Juventude Comunista e começaram a pensar em Brasil: “Vamos fazer uma dramaturgia brasileira”, e esse entusiasmo pelo *Eles Não Usam Black-Tie*, que ficou com esse título pois eles mudaram, que era *O Cruzeiro lá do Alto*, eles mudaram, não sei quem deu essa ideia, talvez o próprio Guarnieri, e começou aquela onda de brasilidade, o homem brasileiro e não sei o quê, e aquelas discussões que eles tinham antes de começar os ensaios, ou nos cafés e etc.

Diziam “vamos instituir, fazer uma coisa mais séria, vamos fazer os encontros” o que seriam os seminários de dramaturgia. /.../

LM: Como funcionavam essas reuniões?

MT: Aos sábados pela manhã, e eram discussões sobre teatro, muita discussão, Stanislavski, ainda não se falava em Brecht. o Brecht começou um pouco depois, não sei se quando Maria Della Costa fez *A Alma Boa de Setsuan*, que começaram a discutir. /.../ Em português, eu acho que no Suplemento do Estado [jornal o Estado de São Paulo], o Sábato Magaldi falou, logo depois o Brecht morreu. Mas falava-se muito pouco em Brecht, em 1957, mas era teatro, teatro, política, política, o dia a dia, muita discussão, mais do que leitura de peça, pelo que me lembro, não sei se estou enganada, mas, mais discussões sobre teatro, sobre método de encenação, sobre métodos de interpretação, alienação, “fulano é alienado, não sei o quê”, “o contexto não sei o quê”, principalmente alienação, “Ah! não sei o que é alienado...” “o TBC é a alienação máxima”, “Cacilda Becker? Vamos matá-la!” [risos] “Adolfo Celi, vamos mandá-lo para a Itália de novo!” [risos] muito radicais, muito radicais.

/.../ aos sábados eles faziam esses seminários, eles já tinham feito um mas eu não estava presente, eu estava no Rio de Janeiro, eles já tinham dado acho que um curso de dramaturgia, a Zulmira Ribeiro fala nisso, que ele [Boal] deu um pequeno curso em 1956. Deve ter sido quando ele chegou, eu sei que ele falava muito em Gassner, dos professores dele.

LM: Era basicamente era o Boal que levava a reunião? Quem encaminhava era o Boal ou eram os três?

MT: Era diferente, Boal era o teórico, né, tinha feito química, tinha se formado, em química. O Vianinha era explosivo, então eu acredito que o Boal e o Vianinha se misturavam pra levar a coisa, e o Guarnieri sempre junto deles. /.../ a cultura do Boal talvez fosse um pouquinho maior que a do Vianinha, porque ele tinha feito Yale e eu acho que de cultura, talvez ele estivesse mais à frente do Vianinha. O Vianinha era explosivo (+) muito (+) tinha as ideias, e gesticulava, falava muito, falava, falava, falava, falava sem parar e, pelo que eu me lembre, se discutia teatro, interpretação, direção, muito nesse seminário. Agora, eles eram radicais. Jorge Andrade foi ler uma peça, que eu não me lembro se era *Vereda da Salvação*, ah, meu deus, como eles atacaram, como atacaram. Eles tinham uma linha marxista, eles não tinham paciência com as pessoas, então eles massacravam, massacraram Jorge Andrade, que nunca mais voltou. Foi lá leu a peça e nunca mais quis saber deles. Aí veio o

Roberto Freire, era um psicanalista, um médico, que gostava de teatro, escreveu *Gente como a Gente*, aí, bateram tanto no Roberto Freire, mas tanto, tanto, tanto. Eles tinham a linha deles, eles não discutiam com as pessoas, eles impunham a linha, diziam e a pessoa saía arrasada. Jorge Andrade talvez não tenha saído arrasado porque ele tinha uma retaguarda muito forte dos Mesquita, da Escola de Arte Dramática, de Alfredo Mesquita, de Paulo Mendonça, mas o Roberto Freire não sei como não se auto-internou, viu. [risos] Como eles massacraram uma peça que até depois eles fizeram, *Gente como a Gente*. /.../

LM: É interessante que a senhora fala muito do radicalismo deles. Eu queria saber desse radicalismo se ele era sempre de caráter de esquerda, marxista. Tinham leituras assim? Eles liam?

MT: Ah tinha, inclusive o Vianinha queria me converter ao comunismo, então ele me dava vários livros, *O Comunismo Ao Alcance de Todos*, pra começar [risos]

LM: É mesmo? E eles discutiam Marx?

MT: Muito! Discutiam! Agora, eles tinham uma ligação muito forte com o diretor Ruggero Jacobbi que era CULTÍSSIMO, dos diretores do TBC era o mais culto e o mais formado, de uma escola - porque os outros eram formados pela Academia Dramática de Roma - e ele era do [Anton Giulio] Bragaglia, então Bragaglia era um pouco mais revolucionário do que a turma do Stanislavski, da Academia de Roma. Ele era muito ligado, era de esquerda, ele era comunista, o Ruggero. Mas, uma pessoa afável que não tinha aquela zanga que tinha o Vianinha, sabe, ele era uma pessoa afável. Ele influenciou muito o Teatro Paulista do Estudante, de onde vinham esses meninos. Quando chegaram ao Arena veio uma turma do Teatro Paulista de Estudante, veio Beatriz Segall também, mais como teórica, porque ela estava afastada da atuação, mas ela era muito amiga do Vianinha, então ela inclusive participou do curso que o Arena deu, ela deu Jogos Dramáticos, junto com o Sérgio Cabral. [N.T. diverge da informação presente em VARGAS, Maria Theresa, "O registro dos fatos". In: *Dionysos*, SNT: 1978, nº24]

LM: Essas discussões teóricas entre eles, elas ocorriam também fora do seminário? Esses debates sobre Marx?

MT: Também, também! Ali na salinha já chegavam falando, falavam, falavam, discutiam, aí começava o ensaio, começava o ensaio de *Juno e o Pavão*, uma peça irlandesa que o Boal escolheu. Isso antes do *Black-Tie*, e discutiu-se muito, porque se passava naquelas contendas da Irlanda com a Inglaterra, então deu margem pra

muita discussão (+). Aí eu fui para assistir o seminário porque eu fazia um teatro numa comunidade de um padre dominicano, um frei dominicano, na estrada do Vergueiro, fazia um teatro com operários, então eu estava interessada em conhecer mais, me atualizar mais sobre teatro, com gente que fazia e não ficar lendo em casa livros sobre teatro. A gente fazia umas peças lá com os operários, então eu perguntei se eu podia (+)/.../ Mas, então fui por isso, eu falava um pouquinho, eu ouvia mais do que falava.

LM: A senhora trabalhava com o Teatro Popular?

MT: Isso e eu não estava mais no Arena, eu tinha saído do Arena, porque eles foram excursionar, eles tinham uma salinha muito pequena, um escritorzinho bem pequenininho, ali embaixo, e eu arrumei tudo, assim porque eu vinha d'O Tablado, do Rio de Janeiro. O Tablado era um grupo de Maria Clara Machado formado por Bandeirantes e pelo pessoal da PUC e as Bandeirantes são muito cheias de coisas, de organização, então eu aprendi com elas a organizar. Cheguei no teatro de Arena, tudo caído, então eu arrumei, comprei pastas, pus as peças, peça por peça, pus as fotografias, os programas e arrumei o escritório. Bom, eles gostaram muito, mas aí eles foram excursionar e alugaram o teatro para uma companhia de revista, isso em 1957, não me lembro se antes ou depois dos seminários, eu acho que antes. Quando eu cheguei no tal do escritorzinho, estava cheio de plumas, paetês, as vedetes jogaram as minhas pastas todas pelo chão e roupas brilhantes, eu digo: "ah, não fico mais, porque não me interessa esse tipo de teatro!" e aí eu saí. Então, quando eu fui para o seminário, eu não estava mais no Arena, mas fiquei amiga deles. Perguntei se podia assistir e tudo bem. Mas até eu li aqui que um folclorista quis assistir mas depois se enjoou porque ele viu que a coisa era muito dirigida [N.T: menção feita a Barbosa Lessa]. Eles eram muito (+) chamaram até de imaturidade, que eles eram imaturos. Não eram imaturos, eles eram marxistas, jovens, queriam se interessar por coisas brasileiras. O Suassuna tinha escrito *O Auto da Compadecida*, que foi, eu acho, a primeira coisa, assim, brasileira, muito bem escrita, é o nordeste que veio. E (+) que eles eram radicais, eram. Antipáticos um pouco com as pessoas.

LM: Eles chegavam a ser antipáticos?

MT: Chegavam. Não para mim, sempre me dei bem com eles. Tinha elementos mais antigos no Teatro de Arena, enquanto eles não puseram esses elementos para fora não sossegaram.

LM: Tem alguma situação marcante que a senhora lembre desses seminários? Alguma situação ou uma reunião emblemática?

MT: Eu não me lembro. Lembro dessa do Jorge Andrade, muito sério, lendo essa tal peça e eles acharam alienada, “isso é uma alienação”, mas não me lembro bem. Naquele tempo não se gravava, não se fazia nada. Roberto Freire quase chorando porque eles bateram muito nele. Agora, eu tenho impressão que do seminário saiu *Chapetuba* um pouco, não é? /.../ Eu achei engraçado que eu tava lendo aqui [N.T. menção à revista *Dionysos*, nº 24, de 1978] não sei quem dizendo que não adiantou nada, que a peça que eles apresentavam era a mesma, ninguém mexeu [risos]. Alguém disse isso: “A gente discutia, discutia, discutia, mas as ideias que eles deram eu não mexi na peça não, a peça que eu levei foi a que foi encenada”.

LM: É uma questão de dúvida, quantas pessoas, em média, participavam?

MT: Nesse cenário, olha, vamos ver aqui uns nomes ((consultando a revista *Dionysos*, nº 24 de 1978)), A Zulmira [Ribeiro Tavares], O Milton Gonçalves, esses eram os atores, deixa eu ver, então, Boal, Vianinha, Guarnieri, José Renato (+)

LM: O José Renato participava também mas ele não era como os três, radical, não é?

MT: Não, não. Era mais calmo e ainda era o diretor do teatro, mas ele deixava que a coisa (+) dava plena liberdade. O Roberto Freire, foi esse que foi muito atacado com *Gente como A Gente*, ele fez uma também, *Quarto de Empregada*, essa eu me lembro, foi discutida, depois até a Escola [de Arte Dramática] tentou fazer e foi proibida. Tinha uma censora muito esquisita, esqueci o nome dela, mas não era ditadura ainda, estávamos no governo Juscelino, mas essa ela cismou com a peça e proibiu não sei porque. Era *Quarto de Empregada*, eram duas empregadas conversando, do Roberto Freire, uma peça boa. E depois o José Renato.

LM: E o Chico de Assis também era tão radical quanto?

MT: Não, não, ele não era, ele veio da televisão, alguém trouxe ele pra ser ator antes do *Black-Tie*, e lá ele ficou. Ele gostava de discutir também, ele era muito personalista, mas ele se desenvolveu, porque eu estive com ele há pouco tempo. Eu acho que ele foi uma das pessoas que cresceu no Teatro de Arena, depois ele foi para o Rio, ele teve todo aquele movimento, eu acho que ele foi uma pessoa que cresceu ali dentro. Flávio Migliaccio, que apresentou *Pintado de Alegre*, que eu achei uma peça muito interessante mas a crítica meteu o pau, não gostou. A crítica mais importante era feita pelo jornal O Estado de São Paulo, por Décio de Almeida Prado.

LM: Quais eram as críticas que eles faziam às peças, dentro dos seminários, em especial? Quais eram os pontos que eles apontavam? Por quê a peça não era boa?

MT: Que será que era? (+) Ela tinha que ir a fundo no problema sociopolítico, era um realismo socialista, que era a coisa mais boba do mundo, eu achava que era uma coisa da Rússia não sei o que...

LM: E eles seguiam isso?

MT: Seguiam, acho que seguiam sim, atenuados e melhorados pela presença do Boal, que já vinha de um seminário americano que dava muito mais informação do que a gente sabia né, ele teve grandes professores, grandes mestres, aqueles americanos sabidíssimos, então aquele realismo era atenuado, mas não era poético não, não se falava em poesia.

LM: Era o texto político?

MT: É. (+) Seriam estalinistas? Acho que não [risos]

LM: Havia mais uma preocupação com o texto político do que com a estética, podemos dizer?

MT: Ah, claro. Acho que estética era alienação, né? [risos] Arte pela arte era alienação. Eu acho, não sei se eu estou dizendo besteira, mas almejavam um teatro popular, e teatro popular ali naquele teatrinho não era. Nem estudantes eu acho que já estavam lá, e depois foram a plateia, a grande plateia do teatro de Arena, mas nem estudantes, eram classe média. Alta não digo, mas classe média média que frequentava. Eram poucos lugares, tudo isso. Eles almejavam o teatro popular e aliás eles saíram várias vezes, porque o teatro de Arena permitia você fazer o teatro numa sala, numa rua, eles saíram várias vezes. Isso tudo ainda em 57, não estou pensando em 60, sessenta e tantos, quando eles foram para o norte. Mas eles faziam, fizeram em fábrica, fizeram em casa, em empresas. Era um pouco itinerante, agora teatro popular mesmo, você veja, pelo repertório, não... (+). Agora, era muito interessante, por exemplo, esse menino Flávio Migliaccio, ele morava no teatro, que acho que era muito longe da casa dele.

LM: Ele era da Vila Mazzei...

MT: É. Ele morava no teatro e, muito interessante, eu acho, ali nos seminários, é que os atores escreviam, então eles sabiam com quem contar. Não é? Com que atores contar, colegas deles, com diretor, quer dizer, era um momento único nesse sentido, em que autores eram atores.

LM: Era uma ideia da função que se mesclava...

MT: Isso! Isso era muito diferente do que se fazia, vamos dizer, na Companhia da Maria Della Costa, que contratava pessoas, chegavam lá como funcionarinhas, decorando texto, ensaiando e etc. Ali não, era uma vida, uma vida que incluía a vida própria, de cada um, os sentimentos próprios de cada um, as ideias próprias de cada um, influenciados, como não, não é? (+) E o Flávio Migliaccio escreveu, Boal escreveu, Chico de Assis começou a escrever, Nelson Xavier escreveu, mas não me lembro da discussão com o Nelson Xavier, por exemplo. Zulmira escreveu uma adaptação de um conto, Beatriz Segall ia muito pouco lá. o Sábado Magaldi não ia aos seminários, de vez em quando passava pelo Arena. Esse Álvaro de Moya, ele fez *O Goleiro*, apresentado no seminário e recebendo crítica, ele conta que acharam uma peça horrível, mas ele ganhou um prêmio depois [risos] Com essa peça horrível, um prêmio importante o Fábio Prado, não é? [risos]. Roberto Santos, o diretor de cinema, mas acho que foi pouco.

LM: Sabe o que me chamou atenção? A senhora falou, antes da entrevista, que ficava muda. Por quê?

MT: Eu ficava muda porque eles falavam tanto e sabiam tanto, eu não sabia quase nada, então eu fiquei quieta.

LM: Mas eles abriam a possibilidade de todos...

MT: Ah, abriam! Abriam! Nem que fosse pra te esculachar dizendo que você é uma péssima pessoa, alienada, vai estudar.

LM: Mas era um espaço democrático?

MT: É... democrático entra aspas [risos].

LM: Democrático assim, todos podiam participar? A senhora não participava porque a senhora não queria...

MT: Podia, evidentemente eu não era muda, de vez em quando eu falava, mais ouvia. (+) Vianinha, por exemplo, foi muito meu amigo, e apesar de eu não ser comunista e nem ele me influenciou nada de comunismo mas influenciou com aquele trabalho, eram operários do teatro, eles viviam aquilo. Eles chegavam uma hora no máximo e iam até meia-noite, uma hora, duas horas, de conversa na madrugada a dentro. Acho que não houve uma outra coisa assim, por mais que as companhias tivessem seus núcleos sérios, de quatro ou cinco pessoas que tocavam para frente, mas lá não, era tudo uma mistura de vida e teatro, que naquele tempo não se falava nisso, não é, a vida misturada com o teatro.

LM: Chegava a ter aulas durante os seminários? Por exemplo, “o que é dramaturgia”?

MT: Ah, eu acho que sim, eu acho que sim. O Boal (+) e quando eu saí, depois até, férias, não sei o quê, voltei, eles estavam nessa questão de pegar o método Stanislavski e abrigileirar, entre 1958, 59. Essa questão de como é que seria o “ator brasileiro”.

LM: Tinha essa questão? Como seria a nossa interpretação?

MT: É, mas não era, isso é tão... (+) era bom e não era né? Nelson Xavier é um ator inglês, passou pelo Arena mas sempre, pelo que eu vi dele, ele tinha um comportamento muito inglês, assim não é. Milton Gonçalves... O que é representar brasileiro? Eu nunca vi!

LM: Mas era uma questão pra eles?

MT: É o realismo. O realismo deles, queriam fosse diferente dos atores do TBC.

LM: Buscavam uma nova forma de interpretar pra chegar próximo ao homem, ao povo...

MT: E depois, o Arena possibilitava isso, porque era um tal contato do público com os atores, você estava ali cercado por espectadores, o TBC é um...(+) o líder do TBC é Adolfo Celi, diretor italiano, o que ele dizia? - que ele queria um realismo físico, então pelas fotografias do TBC você nota que era uma coisa visceral, não podia ser visceral no Arena. Como é que você ia ficar gritando no Arena? Não podia! Você tinha uma coisa mais intimista, ali era esse realismo.

LM: De uma certa forma isso era discutido? “Não queremos ser o TBC”, isso era uma coisa muito importante para eles?

MT: Isso, se opondo ao TBC, contra os atores do TBC. Depois, ultimamente, o Boal até mudou. Eles diziam coisas e fizeram coisas muito bonitas, pois se não fosse o TBC eles não teriam existido, se não fosse a Escola de Arte Dramática. O José Renato fez a primeira experiência dentro da Escola com o Tennessee Williams, *O Demorado Adeus*, se não me engano, depois fizeram *À Margem da Vida*, e excursionaram muito no Arena, depois, com *À Margem da Vida*.

LM: Por quê os seminários acabam em 1961? Foi por um esgotamento daquele modelo de teatro? Ou foi acabando aos poucos?

MT: Eu acho que o repertório que o seminário produziu, acho que o que o Boal (+) Vianinha logo foi embora foi para o Rio de Janeiro, o Guarnieri foi fazer uma peça, Gimba, no Maria Della Costa, foram para Portugal, e não sei o quê. Eu acho o

seguinte: que o seminário, as discussões do seminário fizeram aquele repertório, que foi o grande repertório e o que eles almejavam ali no *Arena Canta a Bahia, Tiradentes, Zumbi*. Já entrava música porque aí já tinham ouvido falar em Brecht, já tinham ouvido falar na importância da música no teatro de Brecht, lá no Berliner Ensemble. Então já tinha essa mistura do Edu Lobo, o compositor, que já estava com eles, outros compositores jovens estavam com eles, então já misturavam vários gêneros. Agora, ator, ou era bom ou não era! Vejo muito que havia essa exarcebação do Celi, o realismo mais físico, e eles eram mais contidos, mas se você vir uma fotografia de Ratos e Homens, eles combatiam os italianos do TBC, mas se você notar, Ratos e Homens você vê que era puramente Actors' Studio, era a influência americana. É, se eu falasse isso, acho que eles me matavam, mas se você olha as fotografias, era americano no estilo, eles não percebiam, não perceberam, mas o que era o modelo de uma boa dramaturgia pra eles? Eles tinham algum autor que eles falavam "olha, isso é uma boa dramaturgia" não sei, não me lembro de terem. Tennessee Williams eu acho que eles o abominavam no período dos seminários. Ah, deviam abominar porque era uma coisa realista mais poética, "alienado!" [risos]. Arthur Miller? Acho que a gente ainda nem falava nele. Seria o Arthur Miller o mais próximo deles, mas eles não conheciam.

LM: O Brecht morreu em 1956, não chegou nesse momento no Arena?

MT: Não. Quando Maria Della Costa encenou a Alma Boa de Setsuan se começou a falar. Me lembro que eles não gostaram muito, eles não, o Boal disse "Ih... não estou gostando muito desse Brecht não!" [risos] pelo que ele viu, "Ah, estou meio decepcionado...".

LM: Mas também pensando na montagem do Maria Della Costa, não?

MT: É. E era dirigida por um italiano, não é? A maior do teatro moderno foi muito feito por estrangeiros, Ruggero, Celi, Luciano Salce, Flaminio Bollini Cerri. Bollini era o mais adiantado deles... ah... depois Alberto D'Aversa, que era o mais teórico e Ruggero, que era uma cabeça pensante.

LM: O Ruggero participava dos seminários?

MT: Eu acho que uma vez ou outra e o que Ruggero falava eles acatavam, mas era um pensamento próximo porque Ruggero era comunista. /.../

LM: As peças que saíram dos seminários, a senhora citou algumas, *Gente como A Gente, Pintado de Alegre, Chapetuba, o Testamento do Cangaceiro, Revolução na América do Sul*. Como foi a recepção do público?

MT: Acho que médio, não é?

LM: Não foram como o *Black-Tie*?

MT: Não. *Chapetuba* era muito interessante, e por colocar - por isso que ela é importante também - em cena pessoas, trabalhadores, sertanejos, caipiras, como é que se diz?

LM: Homem do povo?

MT: Homem do povo! Homem do povo em cena. /.../

LM: Qual peça, para a senhora, fez sucesso desse período?

MT: Acho que não teve, assim, grande sucesso como o *Black-Tie*. *Chapetuba* foi o mais importante.

LM: Talvez tenha sido por isso que acabou? Por que não teve o resultado? A produção dramatúrgica não era o esperado?

MT: Não sei. Mas eles conseguiram fazer seminários no Rio, quer dizer, não eles mas a ideia foi levada para o Rio, foi levada para Salvador. A ideia dos seminários foi bem difundida. No Rio teve muito, e eles também fizeram grandes temporadas lá, naquele teatro de arena que existia, mas eu acho que sucesso mesmo. /.../