

TEATRO DE ARENA

Teresa de Almeida*¹

1

Resumo: Este texto *Teatro de Arena* constitui uma homenagem ao diretor José Renato Pécora, fundador do Teatro de Arena, nos anos de 1950, falecido recentemente, em maio de 2011, na mesma noite em que atuara de forma excelente - ele, com a sua rica experiência de ator e encenador - a peça *Doze Homens e uma sentença*, de Reginald Rose.

Num prefácio da obra de Isaías Almada, plena de reminiscências, *Teatro de Arena* (2004) - o qual se situaria no endereço da Rua Teodoro Baima, 94 - o diretor teatral, formado pela Escola de Arte Dramática de São Paulo, José Renato Pécora, refere-se à origem dessa casa de espetáculos no ano de 1953. Com características bastante particulares, inteiramente originais para a época, e que iria marcar toda uma fase repleta de acontecimentos de ordem artística, cultural e política. E por que não dizê-lo? Teatro realizado por autores ou diretores que seriam presos, e mesmo torturados nos anos 60, durante a ditadura militar.

Conforme José Renato, no livro citado, nos anos 50, na busca de um recinto onde se iniciariam apresentações teatrais, ao seguir pela Avenida Ipiranga em direção à Consolação, uma pequena loja lhe chama a atenção: “Subi a Avenida Ipiranga em direção à Consolação e olhei de novo a lojinha da

*¹ Professora de língua e literatura francesas na Universidade Presbiteriana Mackenzie. É doutora em Letras pela Universidade de São Paulo (1990), formou-se pela Escola de Arte Dramática de São Paulo, colaborou em jornais e revistas, em especial com artigos sobre Lúcio Cardoso, Julien Green e Georges Bernanos. Autora da peça teatral *Fragments de um Discurso Amoroso*, baseada em Roland Barthes. Publicou em 2010, pela Edusp, *Lúcio Cardoso e Julien Green, Transgressão e Culpa*.

Teodoro Baima. Continuava vaga... chamando a gente” (ALMADA, 2004: 12). E ali, em fevereiro de 1955, foi inaugurado o Teatro de Arena de São Paulo, conforme José Renato que prossegue nostálgico “(...) com 144 lugares, um palco de pouco mais de 3x4 metros. Dez refletores de 500 watts. Mas nosso sonho não tinha tamanho!” (p.12)

Também por influência do professor Décio de Almeida Prado, José Renato lera com entusiasmo *Theater in The Round.*, da professora norte-americana, Margo Jones. Viajando para a Europa, conheceu ainda na França o teatro de Jean Vilar, trazendo inovações para a cena brasileira. Assim o novo teatro, em contraposição àquele encenado no tradicional palco italiano, com a sua famosa “quarta parede”, pela presença de um pequeno espaço circular para a realização cênica, surgiu esperançosamente na mente de José Renato Pécora. Iniciava-se o nosso Teatro de Arena, de uma excelente qualidade estética, apesar das dificuldades financeiras, pela escolha de textos dramáticos. Sendo sobretudo dirigido a um público de estudantes ou da classe média, e que em certo sentido poderia igualar-se ao famoso Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), voltado este para a montagem de peças teatrais estrangeiras, de alto nível artístico, a partir dos anos 40.

Conforme Décio de Almeida Prado, em *O Teatro Brasileiro Moderno* com a atividade artística do TBC, “O Brasil saía assim do seu casulo, atualizava-se e internacionalizava-se, travando conhecimento com autores tão diversos quanto Sófocles e William Saroyan, Oscar Wilde e Schiller, Gorki e Noel Coward...”. (ALMEIDA PRADO, 1988: 44). E era frequentado o TBC, em geral, pela alta burguesia, com atores que se tornariam célebres, no Brasil, como Cacilda Becker, Sérgio Cardoso, Tônia Carrero, Maria Della Costa, Nydia Lycia, Paulo Autran, dentre outros.

Em fevereiro de 1955, iniciava-se a carreira dramática do Arena com a apresentação da peça *A Rosa dos Ventos*, de Claude Spaak. Em 1956, Augusto Boal que viera dos Estados Unidos, ali tendo contato com o Actors Studio, trouxera ainda as técnicas de dramaturgia do *playwriting*, empenhando-se em aplicá-las aos espetáculos como também o método Stanislavski na preparação de atores, com sessões de dramaturgia e interpretação, das quais participariam os professores de arte dramática, Sábado Magaldi e Décio de Almeida Prado.

É preciso notar que além dos nomes citados há pouco, como Gianfrancesco Guarnieri, José Renato e Augusto Boal, houve outros atores e autores ansiosos na construção de um teatro novo, que participariam desse esquema de atuação conjunta, voltada para a realidade brasileira. Boal também escreveria peças como *Revolução na América do Sul* (1960) com sua cultura política e teatral, Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha, vindo do Teatro Paulista do Estudante, autor e ator com militância política de esquerda, viria a ligar-se ao Teatro de Arena substituindo, por exemplo, Guarnieri no papel do jovem Tião, em *Eles não Usam Black-tie*.

Pode-se falar ainda de Roberto Freire, médico psiquiatra, amigo atento às modificações do ponto de vista ideológico com esse tipo de teatro intelectual e popular, ao mesmo tempo, que seriam reveladas pelo Arena, apresentando a peça *Gente como a Gente*, em 1959.

Contudo, com dificuldades financeiras, ao longo dos anos 50, somente no final dessa década, em 1958, o Teatro de Arena viria realmente a conhecer o sucesso de público e de crítica, ao apresentar a peça desse iniciante dramaturgo italiano. Nascido em Milão, proveniente, como Vianna Filho, do Teatro Paulista do Estudante, Gianfrancesco Guarnieri escreveu *Eles Não Usam Black-tie*, que tratava do problema da greve de operários em sua luta contra o capitalismo. É importante observar que as suas personagens são criaturas simples, voltadas para o trabalho e a realização da greve pelo motivo da não resolução de suas reivindicações. Questões que explodem no seio da família operária, em que o jovem protagonista termina não aceitando a manifestação grevista, por motivos particulares, numa decisão contrária às resoluções sectárias do pai, Otávio, antigo partidário comunista. Tião, esse filho que aspira a uma existência melhor, longe das privações sofridas no ambiente humilde onde habita, com a noiva grávida, rejeita o movimento de paralisação de forma contundente, assim expressando-se para o amigo Jesuíno:

Esse negócio não dá futuro, Jesuíno...Greve! Greve! E daí? A turma fez greve o ano passado, já tá em outra e assim por diante. Tu consegue um aumento numa greve, eles aumentam o produto, condução, comida, tudo!...Tu tá sempre com a corda no pescoço..." (GUARNIERI, 2010: 64).

E no final do terceiro ato, Tião, sentindo vergonha da sua atitude anti-grevista diante dos companheiros e principalmente de sua noiva, Maria, confessa num impulso sincero e dramático:

Eu tive medo sempre! (...) eu preciso sê alguma coisa! Não queria ficá aqui sempre, tá me entendendo? Tá me entendendo? A greve me metia medo. Um medo diferente! Não medo da greve! Medo de sê operário Medo de não saí nunca mais daqui!” (GUARNIERI, 2010: 106).

De início, conta-nos o próprio diretor José Renato, não havia no elenco dessa montagem, conforme *A Hora do Teatro Épico no Brasil*, certeza alguma quanto ao sucesso do espetáculo: “E o resultado ficou se arrastando em banho-maria pelo menos durante três semanas (...). A partir da quarta semana começou a lotar. E aí, subiu espetacularmente e não parou mais. Foi impressionante a afluência de público” (CAMARGO COSTA, 1996: 21)

E por que tal sucesso? Pela primeira vez, na dramaturgia brasileira era enfocada a classe proletária e seus problemas e angústias. Talvez o clima político que se apoderava do país contribuíra para o sucesso do espetáculo. Era focalizada a classe dos oprimidos, naquele exíguo Teatro de Arena, em que as personagens atuavam muito próximas aos espectadores, revelando as suas reivindicações diante dos que usavam “black-tie” na sociedade brasileira. Interessante observar em tal peça como a problemática da família de proletários, diante da crise - em que o pai, inicialmente interpretado por Eugênio Kusnet, a mãe, por Lélia Abramo, e o filho, por Guarnieri, se desentendem de forma dramática pela adesão ou não-adesão à greve - envolvia o espectador, naquele pequeno teatro, ex-lojinha da Teodoro Baima. Frequentado este por estudantes, atores e mesmo a pequena-burguesia, em geral, identificando-se de algum modo com as contradições de ordem econômica e política, transmitidas pelos atores. E de forma magistral dirigida a peça por José Renato. Provando a sua universalidade, *Eles Não Usam Black-tie* foi ainda transformada em cinema, dirigido por Leon Hirszman, sendo premiado no Festival de Veneza, em 1982.

Antes de se afirmar como um dos dramaturgos mais importantes do teatro brasileiro, na segunda metade do século 20, Vianna já se destacara como ator, tendo recebido em seu segundo ano de profissionalismo um dos prêmios mais importantes do teatro brasileiro, o Saci, como melhor ator coadjuvante concedido pelo Jornal do Estado de São Paulo, por sua atuação em *Juno e o Pavão*, de Sean O'Casey, no Arena, sob a direção de Augusto Boal. Escreveu também *Chapetuba Futebol Clube*, encenada pelo Arena, sob a direção deste último.

Segundo Décio de Almeida Prado, em *O Teatro Brasileiro Moderno*, a diferença essencial entre esse tipo de teatro, o do Arena e o TBC, já abordada aqui, distintos mas ambos objetos de elogios, o primeiro

(...) e tudo o que este representava, era não privilegiar o estético, não o ignorando mas também não o dissociando do panorama social em que o teatro deve se integrar. Desta postura inicial, deste “engajamento” – palavra lançada pouco antes por Sartre – é que adviriam os traços determinantes do grupo, o esquerdismo, nacionalismo e o populismo (em algumas de suas acepções) (ALMEIDA PRADO, 1988: 63)

Na verdade, *Eles não usam Black-tie* constituiu, de certo modo, um divisor das águas, se lermos depoimentos de artistas que integravam o elenco do Arena.. Surgiam agora as lições do teatro épico, transformadas contudo em relação a uma sociedade diferente daquela expressa pelo teatro de Bertold Brecht. A peça de Boal, *Revolução na América do Sul*, seria farsesca, constituindo mais uma questão do que uma resposta contrária ao naturalismo, caricatural, verdadeira sátira social. Mas é sobretudo com as peças *Arena conta Zumbi* (1965) e *Arena Conta Tiradentes* (1967), escritas em parceria por Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri, constituindo verdadeiros êxitos, que o Arena apresentaria como os resultados das teorias do teatro épico, vinculadas ao dramaturgo alemão.

Trata-se agora, em tais apresentações dramáticas, de demonstrar a realidade ao espectador, sem o ilusionismo de ordem naturalista, mas de atingir com profundidade a consciência deste, levando-o a agir contra as

injustiças de ordem social. Ou antes, embora não seja visada uma identificação completa e emocional com o espectador impedindo-o de analisar com lucidez os fatos deveria, no entanto, haver, segundo Anatol Rosenfeld, em *O Mito e o Herói no Moderno Teatro Brasileiro*, nessa espécie de teatro didático, o afastamento brechtiano e, ao mesmo tempo, a empatia com o universo representado. Assim, no pequeno teatro da Rua Teodoro Baima, nos anos 60, quase ao lado da Igreja da Consolação, “o público era convidado a compreender e a protagonizar a história brasileira. Esses vínculos essenciais só foram rompidos, à força de baionetas, pela ditadura militar” (ALMADA, 2004: Introdução).

E, com esse enfoque num novo tipo de teatro - com a apresentação de *Arena conta Zumbi e Arena conta Tiradentes*- surge o “sistema Coringa”, de feitio brechtiano, de certa forma já abordado aqui, adaptado às nossas condições históricas, nesse período conturbado da realidade brasileira. O crítico Anatol Rosenfeld em *O Mito e o Herói no Moderno Teatro Brasileiro*, salientando o problema da *empatia*, já referido, fundamental naquele momento histórico, dos anos 1960, referindo-se aos espetáculos *Arena conta Zumbi e Arena conta Tiradentes*, ambos recebidos com sucesso pelo público e crítica, detém-se nesse fator:

(...) para que a platéia não perca o contato emocional imediato com o personagem focal e sua experiência não tenda a reduzir-se ao conhecimento puramente racional, ou seja, para que a comunicação não suscite apenas uma atitude contemplativa e sim um comportamento ativo (ROSENFELD, 1996: 12).

Refere-se ainda Rosenfeld ao sistema Coringa - enfocando o estudo de Boal a esse respeito - existente em *Arena conta Zumbi* e em *Arena conta Tiradentes*, apresentando essa teoria certo afastamento da teoria brechtiana. Recebidas ambas as peças com entusiasmo pelas platéias, nesse tipo de teatro bastante épico contudo, - em que os atores desempenham todas as personagens, com exceção de Tiradentes - o Coringa será o porta-voz do autor ou o comentarista, paulista de 1967, que se dirige ao público, entrando em

confabulação com este “ mantendo-se mais próximo deste que dos personagens de quem, em última análise, é o narrador”. (ROSENFELD, 1996: 15).

Como o nome indica, o Coringa poderá substituir qualquer ator do espetáculo enquanto que a *função protagônica* será exercida apenas por Tiradentes, marcante na teoria de Boal e na qual se evidencia a vinculação ator/personagem, desempenho proveniente de Stanislavski. Prossegue Anatol Rosenfeld, tal função protagônica deve apresentar a realidade mais concreta (diga-se, fotográfica), enquanto a função Coringa é basicamente brechtiana. O ator, pois, que vive o Alferes Tiradentes, em toda a apresentação dramática, estará vinculada àquele, independente do Coringa com suas observações. Assim, a personagem de Tiradentes - que ao longo dos anos, na história brasileira, não foi valorizada em sua grandeza de herói voltado para as grandes causas, mas antes considerado o Mártir da Inconfidência - encontra-se, nesse espetáculo, separado do público pela famosa “quarta parede” do teatro naturalista. Ou antes, trata-se de uma representação realista, a de Tiradentes, exercida por um único ator. E sua morte no final do espetáculo deverá provocar a emoção da platéia arrebatada por uma profunda empatia pelo líder revolucionário. Aliás, Boal termina a Introdução de *Arena Conta Tiradentes* expondo sua teoria de modo contundente atingindo os leitores e espectadores, naqueles anos tormentosos no Brasil:

Hoje costuma-se pensar em Tiradentes como o Mártir da Inconfidência, e esquece-se de pensá-lo como herói revolucionário, transformador da sua realidade. O mito está mistificado, Não é o mito que deve ser destruído, é a mistificação. Não é o herói que deve ser empequenecido; é a sua luta que deve ser magnificada. Brecht cantou “Feliz o povo que não tem heróis”. Concordo. Porém nós não somos um povo feliz. Por isso precisamos de heróis. Precisamos de Tiradentes” (BOAL, 1967:56).

Observa-se ainda, que na encenação da peça musical, nos anos 60, houve um apelo grande ao público, no término da representação, na acentuação dos termos “de pé”, pelo Coro, cantados isoladamente, fato

linguístico não existente no texto em si. A mensagem política transmitia-se assim com vigor, pelos atores voltados para a platéia contagiada pelo ardor político, num gesto impulsionando à luta com a reiteração: “De pé!!!”

CORO

Espanto que espanta a gente,
Tanta gente a se espantar
Que o povo tem sete fôlegos
E mais sete tem prá dar!
Quanto mais cai, mais levanta
Mil vezes já foi ao chão.
Mas de pé lá está o povo
Na hora da decisão! (BOAL e GUARNIERI, 1967: 163).

E retomavam-se os termos, dirigidos em especial aos espectadores, sobrevivendo no final: “De pé”!

De fato, no ensaio de Anatol Rosenfeld, insinuam-se algumas restrições à poética de Boal, quanto à concepção e realização efetiva da peça. Mas a admiração predomina quanto aos conceitos teatrais ali expostos e representados, ricos em sua inventividade e parentesco com autores da altitude de um Bertold Brecht. E o crítico Décio de Almeida Prado, voltando o olhar a esse passado dos anos 1960 de ditadura com prisões e desaparecimento de pessoas, escreveria com precisão:

O Sistema Coringa servia perfeitamente aos desígnios políticos de *Arena contra Tiradentes*, formando um conjunto peça-espetáculo de não pequena originalidade, em que se fundiam as informações históricas sobre a Inconfidência Mineira (colhidas nos *Autos da Devassa*) e as extensões analógicas aplicáveis ao Brasil contemporâneo, tudo isso dentro de um quadro cênico de constante mobilidade, que ia da mais deslavada molecagem nacional (o lado alegre, farsesco, do Arena) até a emoção libertária (ALMEIDA PRADO: 1988: 76)

No livro nostálgico de Isaías Almada, aqui citado várias vezes, é interessante destacar um ensaio de *Arena conta Tiradentes*, em que ele e uma atriz, Vânia Santana, a pedido de Boal e Guarnieri, não satisfeitos com a realização da cena de despedida final entre Tomaz Antonio Gonzaga e Marília, pedem-lhes que criem outra cena, mediante improvisações. Finalmente, conseguem, nesse tipo de direção voltada, sem dúvida, para Stanislavky e Bretch. Sim, era preciso

(...) saber ler uma peça, relacioná-la com a própria realidade e com a realidade do momento da representação, procurar os objetivos e a vontade de cada personagem, fazer o espectador ler nas entrelinhas, na subfaixa, a mesclar razão e emoção. Era o que fazíamos ali em fatigantes oito, dez horas de ensaios diários. Stanislavski e Brecht andavam por lá, escondidos em algum canto da sala, vigiando-nos para não fazermos besteiras (e as fazíamos, é claro), sempre prontos a nos estender suas mãos amigas ou a nos tornar alvos de suas críticas contundentes e implacáveis, tendo Boal como porta-voz (ALMADA, 2004: 148).

Vale então a pena, no final destas memórias e textos críticos retomados, a respeito das realizações do Teatro de Arena, transcrever a cena acima citada entre o poeta da Inconfidência Mineira, Tomás Antonio Gonzaga e sua amada Marília, obtida mediante improvisações e tentativas diversas dos atores, sob o olhar agudo de Boal e Guarnieri.

Gonzaga

É muito tarde, Marília, é tarde. Muito tarde.

Marília

Não pode haver desesperança em quem tanto ama. Fugamos, meu amor! Há tempo ainda!

Gonzaga

Marília, entre dois grandes amores, a escolha é sempre dolorosa:
entre o amor à pátria e o amor que tenho pela minha Marília bela,
mais amo à pátria, amor maior que inclui o dela

Marília

Não me abandones! Não corras para a morte!

Gonzaga

Volta para a casa e reza pelo Brasil, pátria nossa, que um dia será
livre!

Companheiros, a caminho!

Marília

Gonzaga

Gonzaga

Marília!

Marília

Adeus! (Cai em soluços)

Gonzaga

Adeus! (sai altaneiro) (ALMADA, 2004: 126).

Assim era o Teatro de Arena, fundado, em especial por José Renato, naquela ruazinha Teodoro Baima, com seus artistas e diretores, vários entre eles perseguidos, durante a ditadura militar e que seguiriam por outros caminhos, após 1968, mas que deixaram marcas acentuadas na realização de uma arte dramática complexa e fundamental. E não por acaso, no Prefácio de *Teatro do Oprimido*, de Augusto Boal, voltado para a classe popular, escrito em Buenos Aires, em 1974, ele declara, ao regressar para o Brasil depois de anos na cadeia e no exílio: "(...) todos devem ser, ao mesmo tempo, coro e protagonistas - é o Sistema Coringa" (BOAL, 1975: Prefácio).

E quais atores ou artistas participaram enfim desse Teatro de Arena de São Paulo, fundado nos anos de 1950? No final do livro de Isaías Almada encontra-se a resposta:

(...) a história do Arena foi construída com o talento de muita gente boa que por lá passou, quer do ponto de vista da escrita para teatro, quer pelo modo como se preparou toda uma safra de atores e profissionais de teatro. Bastaria citar Oduvaldo Vianna Filho, os próprios Boal e Guarnieri, Lélia Abramo, Miriam Muniz, Juca de Oliveira. Isabel Ribeiro, Flávio Império, Nelson Xavier, Riva Nimitz. Henrique César, Chico de Assis, Milton Gonçalves, Flávio Migliaccio, Vera Gertel, Lima Duarte, Joana Fomm, Arnaldo Weiss, Fauzi Arap, Roberto Freire, José Renato, Paulo José, Vânia Sant'Anna, Dina Sfat, David José, Marília Medalha, Cláudio Pucci, Antonio Fagundes, Zanoni Ferrite, Renato Consorte, Jairo Arco e Flexa, Sílvio Zilber, Celso Frateschi, Dulce Muniz, Marcos Weinstock e tantos outros (ALMADA, 2004: 127).

Referências bibliográficas

- ALMADA, Isaías. *Teatro de Arena*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.
- ALMEIDA, Teresa de. "El-Rei Sebastião e Tiradentes: o Desejado e o Esquartejado". In Lilian Lopondo (org.) *Dialogia na Literatura Portuguesa*. São Paulo: Scortecci, 2006.
- ALMEIDA PRADO, Décio de. *O Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Perspectiva: Edusp, 1988.
- BETTI, Maria Sílvia. *Oduvaldo Vianna Filho*. São Paulo: Edusp, 1997.
- BOAL, Augusto. *Teatro do Oprimido e outras Poéticas*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1975.
- BOAL e GUARNIERI, Augusto e Gianfrancesco. *Arena Conta Tiradentes*. São Paulo: Sagarana, 1967.
- COSTA, Iná Camargo. *A Hora do Teatro Épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1996.

GUARNIERI, Gianfrancesco. *Eles Não Usam Black-tie*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.