

A descentralização do Arena¹ e sua resistência

Ricardo Moraes²

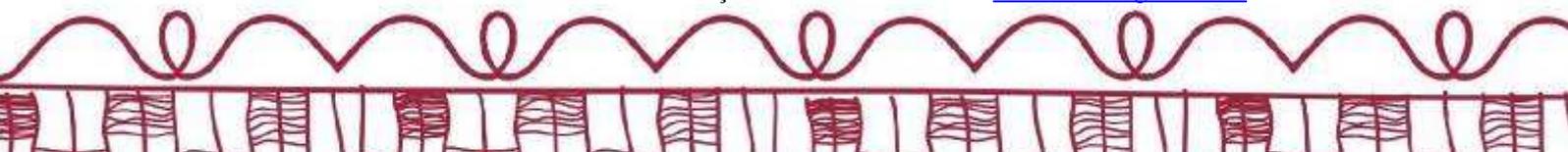
Resumo:

Este artigo pretende abordar o período mais significativo do Teatro de Arena: o caráter político do seu conteúdo de comunicação e sua influência em meio ao seu público, abarcando também a sua descentralização em busca de uma reformulação estética a procura de novos espectadores para outros rumos que pretendia tomar com relação ao caráter identitário em meio à cultura social, rumos tais como o da resistência, da reivindicação, do comprometimento político e da reflexão sobre a sociedade e seu poder vigente.

Resistência; comunicação; teatro político-social; mobilização; descentralização; identidade.

¹ Teatro de Arena.

² Graduado em Comunicação Social; pós-graduado em Gestão Cultural e mestrando em Comunicação e Cultura pela UFRJ, em pesquisa sobre a ação comunicacional do *Teatro na Comunidade*. Integrante do LECC – Laboratório de Estudos em Comunicação Comunitária – UFRJ. ricomoraes@gmail.com



O Arena teve seu início de produção em 1953, quando estava se adaptando ao que iria abordar, retratar e também criticar. Porém, sua fase mais significativa surgiu em 1960, quando engendrou em seu conteúdo um teatro político com pretensões, se não transformadora, pelo menos reflexiva sobre a sociedade e seus meandros de liderança política e partidária. Para isso direcionou seu foco a um outro público, que estava não no centro, mas nas periferias. Ocorre então o deslocamento regional e comunitário do grupo para atingir o seu intento de acordo com as suas visões políticas. A descentralização da companhia causou uma inovação em seu conteúdo e direcionamento, pois abarcava novos rumos em direção a uma comunicação de vanguarda iniciada por um comprometimento político maior e mais responsável. Focando nesse novo público, o qual a metodologia de trabalho do Teatro de Arena queria e precisava atingir, procurou sua mais forte edificação buscando os estudantes que mantinham posições e lideranças políticas, embora a estética ainda empregasse recursos burgueses hegemônicos. É nesse caminho, nesse entrecruzamento de ideologias e culturas é que, segundo Stuart Hall, busca-se o modo de ação:

(...) há sempre algo no meio [*between*]. Não podemos retornar a uma unidade passada, pois só podemos conhecer o passado, a memória, o inconsciente através de seus efeitos, isto é, quando este é trazido para dentro da linguagem e de lá embarcamos numa (interminável) viagem. (...) nos encontramos sempre na encruzilhada, com nossas histórias e memórias ao mesmo tempo em que esquadrimos a constelação cheia de tensão que se estende diante de nós, buscando a linguagem, o estilo, que vai dominar o movimento e dar-lhe forma. (HALL, 2003, p. 27).

Em 1953, o Teatro de Arena vem com essa proposta em sua nomenclatura buscando engendrará-la à sua mediação comunicacional: coloca-se o público em um mesmo nível que os atores em volta de uma arena circular, o que dispensa cenários realistas, podendo ser criado pela luz e pelo trabalho dos atores. Isso evidencia o caráter econômico do Arena, o que levaria um público ausente dos edifícios teatrais, devido ao seu poder aquisitivo, para o teatro, na verdade um teatro mais próximo, mais participativo socialmente. Porém aí estava o grande problema do Arena, porque era difícil produzir diante de situações financeiramente precárias e ainda em disputa com uma linguagem teatral burguesa vinda da Europa já instalada aqui, ou seja, um poder também vigente nas artes. “(...) somos julgados, condenados, (...), obrigados a desempenhar tarefas e destinados a um certo modo de viver” (FOUCAULT, 1979, p. 180). Mesmo com esse obstáculo, depois de pronto, o espetáculo podia ser levado para qualquer lugar, o que mostra uma outra direção que não a hegemônica, a qual dominava as arquiteturas teatrais e os conteúdos materiais e textuais que se apresentavam nelas. Isso leva o grupo à busca de outro tipo de comunicação gerada pela arte, algo mais intimista, um princípio que tem como

comunicador o ator e seus recursos materiais orgânicos. Essa linguagem apresenta-se não somente no teatro, mas em todo sistema de comunicação que procure uma outra direção. Martin-Barbero aponta:

Não foi apenas a limitação do modelo hegemônico o que nos obrigou a mudar de paradigma. Foram os fatos recorrentes, os processos sociais da América Latina, os que estão transformando o “objeto” de estudo dos investigadores da comunicação. (...) A *questão transnacional* designa mais que a mera sofisticação do antigo imperialismo: uma nova fase do desenvolvimento do capitalismo, em que justamente o campo da comunicação passa a desempenhar um papel decisivo. (MARTIN-BARBERO, 2008, p. 285.)

Dessa forma, o diretor José Renato, um dos precursores do movimento dessa companhia, coloca: “(...) preocupamo-nos com um espetáculo mais puro. Com ausência de cenários e a proximidade do palco, toda atenção se concentra sobre a peça e o desempenho. Nos teatros comuns, uma rica montagem pode iludir o espectador”. Depois de sua estréia, ainda em 1953, no Museu de Arte Moderna, com o espetáculo *Esta Noite é Nossa*, de Starfford Dickens e direção do próprio José Renato, o Arena intensifica o seu movimento mais próximo ao público realizando apresentação em clubes, escolas, fábricas e mais onde os atores pudessem atuar com os seus instrumentos principais - voz e corpo. Em 1955, a companhia conquista a sua sede própria, o que iria gerar uma enorme contradição em relação aos princípios do grupo e que acarretaria o questionamento dos críticos: como poderia, segundo a sua proposta, uma companhia que se desloca, vai até seu público, ter um local fixo não só para estocar o seu material e ensaiar – o que até seria viável - mas para as suas apresentações? Isso transforma o sistema de produção do Arena semelhante às outras companhias tradicionalmente estabelecidas. O grupo pretende atrair um novo público pela sua proposta estética.

No ano seguinte o Arena ampliando cada vez mais o seu campo de atuação, atraindo para as suas dependências, trabalhos na área de música, pintura e literatura, assume uma posição de centro cultural. Procurava em sua expansão uma aproximação maior com o seu público, de caráter físico intencional. Procurava exercer essa atividade na representação entre o ator e o espectador, onde aquele assumia em alguns momentos o papel deste considerando sua posição social. Essa “violação” dos limites colocada pela aceitação hegemônica permitia que o público na mesma posição dos atores fora de cena participasse em igualdade de condições de um momento de criação que produzia fatores de identificação em ambos. Mas a definição da cultura e da linguagem seria realizada somente pelo grupo tornando-se mais clara a partir da chegada de Augusto Boal como diretor, então com 26 anos, estreando com *Ratos e Homens*, de John Steinbeck, em setembro do mesmo ano. Um diretor vindo dos Estados Unidos era uma

contribuição estimulante para um grupo que procurava se libertar da herança européia. Com o seu comprometimento político Boal afirma um caráter significativo para a linguagem de comunicação do Arena com o seu público. O grupo inicia a pesquisa de um estilo brasileiro de representação, focando os fatores sociais, comunitários, econômicos e políticos.

O ano anterior a 1958, foi um período muito difícil financeiramente para o Arena. Para não encerrar as suas atividades, Jose Renato decidiu montar uma peça de um dos atores do grupo. Estréia então, em 22 de fevereiro de 1958, *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri. Encaminhava-se nesse exato ponto o início de um Arena mais crítico e engajado politicamente no sentido de deixar a platéia tomar suas decisões, concluir à sua reflexão. Coloca Sábado Magaldi:

Que a tese implícita do texto seja marxista, não se pode duvidar. Mas o autor não deformou os caracteres em função de um objetivo político, desenvolvendo antes as situações, para que a platéia concluísse a seu gosto. (...) O tradicional conflito de gerações coloca-se de maneira diversa: o pai sempre fiel ao meio de origem, não titubeia quando deve enfrentar um problema; e o filho, entregue aos padrinhos (...) e sendo um alienado da vida autêntica do morro, toma a decisão que a comunidade condena. (...) A peça patenteia outra tese, segundo a qual o indivíduo que procura salvar-se sozinho, desconhecendo o interesse coletivo, volta-se à solidão irremediável e ao desprezo dos demais. À vida difícil e sem comunicação da cidade, o texto opõe o trabalho árduo mas com apoio nos semelhantes, simbolizado na solidariedade vigente no morro. (MAGALDI, 2004, p. 245-46).

Esse episódio vem apontar também um fator de identidade, um esclarecimento maior sobre quem eram aquelas pessoas e qual era o seu lugar no social. Seus conflitos, sofrimentos, injustiças eram mostrados em caráter revelador consigo mesmo, o indivíduo e seus conflitos sociais e interiores. Muitos dos quais causados pela industrialização exportada. Afirma Martin-Barbero:

A nova compreensão do problema de identidade, em conflito não só com o funcionamento do transnacional, mas também com a chantagem frequentemente operada pelo nacional, surge inscrita no movimento de profunda transformação do político (...) enquanto espaço de transformação social. (MARTIN-BARBERO, 2008, p. 286).

Foram realizados muitos trabalhos com a temática da realidade do povo brasileiro, dentre eles o *Chapetuba Futebol Clube*, de Oduvaldo Viana Filho. O grupo procurava um gesto brasileiro, foi quando veio o governo JK (1955-1960), coincidindo com o nacionalismo político,

com o florescimento do parque industrial de São Paulo, com a criação de Brasília e com a euforia da valorização de tudo o que era nacional. Na mesma época nasceram a Bossa Nova e o Cinema Novo. O Brasil ganha a Copa do Mundo em 1958. A emergência do sujeito foi um prato cheio para a companhia do Arena. A “emergência do sujeito humano como liberdade e criação” (ACANDA, 2006, p. 52) forneceu bastante material para engendrar o conteúdo de seus trabalhos artísticos. Também a favela, hoje comunidade, o futebol, as empregadas domésticas, as brigas de galo, a malandragem, foram argumentos de peças do Arena no período em que se responsabilizou pela criação de uma dramaturgia nacional. Pode-se fazer uma ligação desses tempos com o atual. Afirma Coutinho:

No caso das favelas e comunidades pobres cariocas, a violência policial indiscriminada permanece rotineira, ao mesmo tempo em que as instituições voltadas para convencer e obter o consentimento de amplos setores da população – televisão, igrejas, futebol, etc. – reduzem a participação popular a âmbitos estreitos e bloqueiam o horizonte democrático, “blindando a política de forma a que não envolva transformações substantivas na vida social. (COUTINHO. In: PAIVA; SANTOS, 2008, p.62).

Em 1960, o Arena encerra um tipo de trabalho: o reconhecimento das condições de vida da realidade cultural da população brasileira, e inicia outro. O foco direciona-se para as classes proletárias, começando a procurar, portanto, um tipo de linguagem não apenas esclarecedora, mas principalmente mobilizadora. A situação dramática e o aspecto comunicacional do espetáculo passam a ser mais importante que as personagens. O Arena agora se mobiliza criando diversos grupos e atuando simultaneamente fora da grande cidade devido ao seu público ter mudado durante essa reformulação. Agora, ao invés do anterior público burguês, se tratava de um público mais popular. Ocorre desse modo a descentralização do Teatro de Arena. Neste período as questões políticas tornaram-se predominantes. Todas as encenações falavam de uma transformação da sociedade, onde as classes trabalhadoras eram as responsáveis pela mudança. Para isso, os recursos artísticos e de comunicação não foram mudados, e sim, simplificados para um público popular. A respeito das classes trabalhadoras e do capitalismo industrial, assuntos retratados em *Eles não usam black-tie*, Hall coloca:

No decorrer da longa transição para o capitalismo agrário e, mais tarde, na formação e no desenvolvimento do capitalismo industrial, houve uma luta mais ou menos contínua em torno da cultura dos trabalhadores, das classes trabalhadoras e dos pobres. Este fato deve constituir o ponto de partida para qualquer estudo, tanto na base da cultura popular quanto nas suas transformações. As mudanças no equilíbrio e nas relações das forças sociais ao longo dessa história se revelam, freqüentemente, nas lutas em torno da cultura, tradições e formas de vida das classes populares. (HALL, 2003, p. 231)

Com a estréia em 22 de Janeiro de 1962, de *Os Fuzis da Senhora Carrar*, de Bertold Brecht, inicia-se uma nova fase. Com direção de José Renato e elenco forte: Paulo José, Lima Duarte, entre outros, este período ficou marcado como “a adaptação dos clássicos”. O Arena fez isso com a intenção de corrigir algumas deficiências da fase passada. As obras escolhidas para encenação, além de terem o valor artístico reconhecido mantinham um compromisso na batalha entre opressores e oprimidos, hegemonia e contra-hegemonia. Era uma tentativa de unir a formulação estética com a formulação política. Pode-se dizer que esse período ficou conhecido também como o da “nacionalização dos clássicos”, como, por exemplo: *A Mandrágora*, de Maquiavel e *O Melhor Juiz, o Rei*, de Lope de Veja. Pavis indica:

Esse tipo de encenação assume plenamente a mediação entre o Contexto Social do texto outrora produzido e o Contexto Social do texto agora recebido por determinado público; esta encenação assegura-se da “função de comunicação” (...) permite que um novo público leia um texto antigo. Esse tipo de encenação é particularmente criticado na atualidade, pois critica-se no encenador o fato de comportar-se como um “cacique” da ideologia. (PAVIS, 2008, p.35)

A força do Teatro de Arena vinha de seus integrantes, principalmente de Guarnieri e Vianinha, que pertenciam ao TPE – Teatro Paulista de Estudante, criado em 1955 por um grupo de estudantes sob a liderança de Ruggero Jacobbi. Este tentava agrupar estudantes em torno de uma proposta de discussão dos problemas sociais. Sentia a necessidade da existência no Brasil, de um grupo preocupado com a expressão nacional, porém faltava uma dramaturgia apropriada, brasileira, com personagens saídos da realidade social. Vianinha e Guarnieri queriam partir para a atuação em escolas, praças, onde fosse possível. A partir daí houve o primeiro racha no TPE. As divergências vieram à tona. Os que não tinham afinidade ideológica com a esquerda, que Vianinha e Guarnieri representavam fortemente, queriam a todo custo prosseguir, estavam ali para representar e não para queimar a cabeça com repertório engajado.

Nessa época, houve uma aproximação deles com o pessoal do Arena. José Renato tinha visto que o pessoal do TPE era bom e que ganharia alguns atores. Na prática a autonomia do TPE foi se esvaziando à medida que seus membros se integravam ao pessoal do Arena. Vianinha e Guarnieri, então, sentaram à mesa para negociar com José Renato os termos mediante do acordo em documento. Dessa forma, o Arena se consolidou mais forte ainda em sua estrada, prosseguindo assim seu deslocamento a procura de seu público estudantil e reivindicador.

Em 1964 o teatro começou a sentir as conseqüências da alteração no rumo político do país. As encenações do Teatro Arena não são aceitas pelo novo regime. O conflito entre Estado e teatro surge, deixando a “arte sugestional” falar mais alto que o poder de mobilizar e informar. Para camuflar suas verdadeiras intenções, o Teatro Arena passa a usar metáforas e ironias como suas principais armas contra o poder que estava por vir. O Arena esteve marcado por mudanças muito significativas para o teatro em nosso país, traçando assim, parte do perfil cultural-artístico brasileiro. Em sua nova mediação comunicacional a companhia adentra a linguagem musical com a nova fase que se inicia. Os musicais eram baseados sempre numa pesquisa histórica e apresentam uma temática, ou um personagem que age dentro de uma situação de resistência. Sem perder essa ideologia de resistência o movimento do grupo expande ainda mais o seu caráter político com *Arena Conta Zumbi*, texto de Guarnieri e Boal e músicas de Vinícius de Moraes, que dramatizavam o episódio histórico do Quilombo dos Palmares (1630-1694), nos quais os autores criticavam a ditadura. Dentre os principais musicais que tinham como fundo de cena a história do país, a crítica social e política estão: *Opinião*, que tinha Maria Betânia como uma das compositoras musicais, *Este Mundo é Meu*, *Arena Canta Bahia*, com texto e direção de Boal e músicas de Caetano Veloso e Gilberto Gil; *Arena Conta Tiradentes*, retratando a Inconfidência Mineira, com direção de Boal e músicas também de Caetano e Gil. A luta de resistência do Arena, que mostrou-se sempre disposto a confrontar hegemonia e não hegemonia, dominantes e dominados, opressores e oprimidos, edificou seu estilo e linguagem política diante da realidade brasileira, de suas ilusões e de seus governantes. Operando com essa metodologia – que saía da caixa preta do teatro para construir um outro tipo de encenação que fazia com que o espectador interagisse e refletisse sobre a situação do local onde vive ativando seus elementos sensoriais, o que o teatro convencional burguês não fazia - o Arena apresentava ao seu público um modo de reconhecer a si mesmo. Muniz Sodré expõe:

Redimensionar não significa necessariamente aniquilar o real, mas certamente alterar ou distorcer (...) os seus modos tradicionais de representação (...) “mundo perceptivo”, condição para a troca de influências ou ação recíproca entre o homem e o meio-ambiente. O indivíduo percebe a realidade de seu mundo na medida em que a ele se adapta interativamente (por vínculos ecológicos, intelectuais e sensoriais). (SODRÉ, 2002, p. 144.)

A companhia iniciada com José Renato e depois à sua frente Augusto Boal teve um dos seus principais musicais totalmente interditado. A *1ª Feira Paulista de Opinião*, foi um espetáculo que estreou em 5 de junho de 1968 no Teatro Ruth Escobar reunindo 6 autores que escreveram cenas do Brasil daqueles dias, com direção de Boal e músicas de Caetano Veloso, Gilberto Gil, entre outros. O texto recebeu 71 cortes da censura, mas a classe teatral reunida votou o seu desempenho integral. Combinou-se que se a peça fosse proibida no Teatro Ruth

Escobar, o elenco se transferiria para outra sala, e se todas fossem interditadas, se levariam as seis peças ao ar livre, na Praça da República. Se o elenco do Arena fosse preso, outros atores os substituiriam. Em consequência disso vieram ordens de Brasília para a interdição total do espetáculo.

Com o decreto do Ato Institucional nº5 – AI 5, a companhia do Arena viaja para fora do Brasil, segue para Nova York, México, Peru e Argentina, ocorre uma descentralização maior. A criação do grupo, na década de 50 correspondia ao espírito desenvolvimentista que empolgava o Brasil, um verdadeiro espírito comunitário em sua maior atribuição e força. “A questão da ação coletiva – isto é, a capacidade dos indivíduos pactuarem livremente entre si em torno de interesses comuns – tem sido um tema crucial e recorrente na imaginação sociológica brasileira”. (BRASIL JR. In: BRAGANÇA; BRONSTEIN, 2007, p.117). Nesse novo deslocamento seria necessário também o aprimoramento da comunicação, indispensável na mediação da companhia como os respectivos públicos que iriam encontrar. Para o Arena já não se mediam tempo e espaço determinantes para suas intervenções. Podemos aplicar a isso a afirmação de Raquel Paiva:

As medidas que definiam tempo e espaço não são hoje mais determinantes. O aperfeiçoamento dos sistemas, em especial o dos transportes, propicia um deslocamento físico satisfatório (...). Neste contexto é impensável a ausência da comunicação (...). A comunicação possível e acessível a toda população mundializada é aquela afeita à informação, que não requer muito mais do que uma faceta do sentido do comunicar. (PAIVA, 2003, p. 44.)

Pode-se ver a importância da comunicação textual, corporal e visual no Teatro de Arena. Porém, com toda a sua resistência, o seu declínio e desaparecimento estão intimamente associados à repressão desencadeada pelo AI – 5. Esse foi na verdade, o golpe de misericórdia nas manifestações artísticas e de comunicação oposicionistas de qualquer origem. A dissolução do grupo-base do Arena foi marcada pela saída de Augusto Boal, que preso e torturado vai embora do país em 1971. Realizou no ano anterior sua última criação artística antes de se exilar, o Teatro-Jornal. Os grupos ligados por uma linha ideológica caminhavam se fragmentando rapidamente comprometendo o conteúdo das criações artísticas.

O Arena deixou raízes, sua linguagem foi usada por muitas companhias profissionais e amadoras em diversas regiões por onde passou. Uma idéia e poucos recursos, objetos de cena sendo substituídos por um certo tipo de iluminação, utilização da música como narração e a caracterização social da personagem à frente da caracterização

particular, tudo isso foi absorvido pelos grupos posteriores. Um elenco de peso passou pelo Teatro Arena: Hugo Carvana, Flávio e Dirce Migliaccio, Nelson Xavier, Milton Gonçalves, Oduvaldo Viana Filho, Gianfrancesco Guarnieri, Lima Duarte, e como diretores, José Renato e Augusto Boal. Em sua resistência à hegemonia e a opressão, tão presentes na história, o Teatro de Arena edificou uma ideologia com direcionamento comunitário, tanto para os seus integrantes quanto para o seu público. Isso o tornou um dos principais objetos de estudos da área artística e cultural da nossa sociedade.

Referência Bibliográficas

ACANDA, Jorge Luis. Sociedade civil e hegemonia. Ed. UFRJ: Rio de Janeiro, 2006.

BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido: e outras poéticas políticas**. Ed. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 1983.

BRAGANÇA, Jorge. BRONSTEIN, Michelle. (orgs.). **Mediações da Arte e da Cultura na Comunicação e na Política**. Ed. Publit: Rio de Janeiro, 2007.

COUTINHO, Eduardo Granja. **A Comunicação do oprimido: Malandragem, Marginalidade e Contra-hegemonia**. In: Comunidade e Contra-hegemonia: Rotas de Comunicação Alternativa. Raquel Paiva e Cristiano Henrique Ribeiro dos Santos. (orgs.). Mauad X: FAPERJ, 2008.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. Edições Graal: Rio de Janeiro, 1979

HALL, Stuart. Liv Sovik, (org.) **Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais**. Ed. UFMG: Belo

MAGALDI, Sábato. **Panorama do Teatro Brasileiro**. Ed.Global: São Paulo, 2004.

MARTÍN-BARBERO, Jesus. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.

PAIVA, Raquel. **O Espírito Comum – Comunidade, Mídia e Globalismo**. Ed. Vozes: Petrópolis: Rio de Janeiro, 2003.

PAVIS, Patrice. **O teatro no cruzamento de culturas**. Ed. Perspectiva: São Paulo, 2008.

SODRÉ, Muniz. **Antropológica do Espelho: uma teoria da Comunicação Linear e em Rede.**: Editora Vozes: Petrópolis, RJ, 2002.