

Teoria e Prática no Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena

Paula Chagas Autran Ribeiro
Mestranda em Artes Cênicas/USP
Área de Concentração: Teoria e Prática do Teatro
Orientador: Sérgio Ricardo de Carvalho Santos
Bolsista FAPESP
Dramaturga, professora de dramaturgia e jornalista.

Resumo: No presente trabalho, focaremos a análise no Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena e na inter-relação que este estabeleceu com o Laboratório de Interpretação, ambos fundados por Augusto Boal, em 1958 e 1956, respectivamente. Isso porque, analisando o material disponível sobre o seminário, chegamos à conclusão de que a grande inovação ocorrida ali foi a interligação entre a prática e a teoria dramáticas, que se relacionavam dialeticamente com a interpretação. Essa teoria partia do estudo aprofundado do método desenvolvido por Stanislávski, mas não se restringia a ele. Com base nessa teoria, foram criados, ali, novos exercícios e técnicas de atuação que desembocaram em uma linguagem teatral eminentemente brasileira.

Palavras-chave: dialética, grupo, pesquisa

Title: Theory and practice of playwriting seminar Arena's Theater

Abstract: Abstract: In this paper we will focus the analysis in the Arena Theatre's Playwriting Seminar and the interrelationship that was established with the Laboratory of Interpretation, both founded by Augusto Boal in 1958 and 1956, respectively. Based on this available seminar material, we conclude that the major innovation that occurred was the relation between playwriting practice and theory which are dialectically related to the interpretation. This theory was grounded on the in-depth study of the method developed by Stanislavsky, but not restricted to it. Based on this theory, there have been created new exercises and performing techniques resulting in a highly theatrical language of Brazil.

Keywords: dialectic, group, search

Título: Teoría y Práctica en el seminario de Dramaturgia del Teatro de Arena

Resumen: En este artículo nos centraremos en el análisis del Seminario de Dramaturgia del Teatro de Arena y en la inter-relación que este estableció con el Laboratorio de Interpretación, ambos fundados por Augusto Boal, en 1958 y 1956, respectivamente. Esto se debe a que analizando el material disponible sobre el seminario, concluimos que la innovación más importante se produjo en la existencia de un vínculo entre la práctica y la teoría dramática que se relacionaban dialécticamente con la interpretación. Esta teoría partía del estudio en profundidad del método desarrollado por Stanislavsky, pero sin limitarse a él. Basándose en esta teoría, fueron creados allí, nuevos ejercicios y técnicas de actuación que dieron lugar a un lenguaje teatral particularmente brasileño.

Palabras-clave: dialéctica, grupo, búsqueda

O Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena é talvez o primeiro projeto de estudo e produção sistemática de uma dramaturgia nacional moderna. Fundado em 1958, *funcionou com regularidade semanal por aproximadamente dois anos, com interrupções* (GUIMARÃES, 1978, p. 67), e seu fim, em meados de 1961, decorre de uma relativa cisão no projeto estético-político do Teatro de Arena, que veio a engendrar no ano anterior o CPC.¹

Sua contribuição para uma mudança nos caminhos da modernização do teatro brasileiro é inestimável. Uma geração de dramaturgos com atuação no teatro e na televisão foi influenciada pelos debates do Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena. Na forma de um encontro semanal de leitura e de debate sobre textos dos jovens autores, o Seminário nasceu de uma evolução do Curso de Dramaturgia ministrado nos anos anteriores por Augusto Boal e mantém vínculos profundos com a prática artística, política e pedagógica das encenações produzidas no Teatro de Arena.

O Seminário não era restrito aos integrantes do Arena. Estudiosos convidados ampliavam os temas discutidos pelos dramaturgos, como atesta Boal:

Convidávamos para dar aulas, quem conhecia certos temas mais do que nós, como Sábato, que nos falava do teatro grego, Anatol Rosenfeld, que nos introduzia o teatro alemão, Décio de Almeida Prado, que nos contava a história do teatro brasileiro, José Renato e Ruggero Jacobi. Autores que não eram do Seminário, como Jorge Andrade e Bráulio Pedrosa, vinham ler suas peças (2000, p. 150).

Do Seminário saíram sete textos de autores nacionais – entre eles, *Chapetuba Futebol Clube*, de Vianinha, e *Revolução na América do Sul*, de Boal² – e também uma nova maneira de produção da escrita dramática e de espetáculos teatrais. A grande novidade estava na forma como o dramaturgo concebia seu texto, em meio a debates políticos, estéticos e artísticos, em diálogo com uma pedagogia dramatúrgica. Anos depois, Oduvaldo Vianna Filho refletiu sobre essa nova estrutura de trabalho dramatúrgico:

A proposta que nós trazemos é simples: estudar. Estudar de peito aberto... Mas não podemos teorizar um novo passo- é claro. Mas creio que podemos, com uma certa facilidade, teorizar o passo dado até aqui. Estamos diante da necessidade de conquistas no âmbito estético e artístico (in PEIXOTO, 1983, p. 61).³

O sentido geral da novidade histórica do Seminário de Dramaturgia se liga, assim, a um deslocamento da função e do trabalho da dramaturgia (a partir de sua conexão radical com a prática cênica, política e pedagógica) e de uma inédita coletivização da escrita teatral, experiência até então impensável na linha de modernização do teatro brasileiro que se tornava hegemônica a partir do modelo empresarial do TBC. O texto e a cena nasciam interligados, sendo seu tema – e sua forma de representação – problematizados a um só tempo.

Além disso, o trabalho do dramaturgo se confundia com outras operações do teatro, podendo ser ele também ator, diretor e técnico de seus espetáculos e dos espetáculos dos outros integrantes do Seminário. Estava em jogo, portanto, uma reelaboração sucessiva e coletivizada do trabalho do dramaturgo, que pensava, ao mesmo tempo, na necessidade de uma consciência formativa e metodológica. Em meio às discussões das peças e de suas montagens, foi empreendido no Seminário, pela primeira vez, um esforço de reflexão coletiva voltada para o debate metodológico sobre uma possível dramaturgia brasileira, de orientação nacional e popular.

Oduvaldo Vianna Filho é um dos artistas envolvidos no processo que melhor avalia o sentido de equipe de seu aprendizado dramaturgicamente no período:

[...] Eu consegui através do processo, de ver o Boal dirigindo uma peça minha, sentir muito de perto os defeitos dela, suas qualidades. Onde ela funcionava, onde ela se desenvolvia, onde ela brecava. E, ao mesmo tempo, o trabalho em equipe do Teatro de Arena (porque essa peça no Seminário de Dramaturgia passou por quase sete versões), isso tudo através da equipe discutindo permanentemente cena por cena, idéia por idéia, problema, por problema... (in PEIXOTO, 1983, p. 39).

Para que se compreenda a natureza dessa interação de campos que se materializa no Seminário – teoria e prática, produção e formação, crítica estética e política – é preciso compreender as feições particulares do trabalho teatral do Teatro de Arena em sua história

anterior. Mais do que uma jovem companhia de artistas profissionais, o Arena se tornou um lugar de reflexão e experimentação teatral porque soube – em grande parte de sua existência – conjugar de modo produtivo as diferentes perspectivas de seus integrantes, oriundos de formações teatrais muito distintas.

E talvez o critério fundamental dessa interação tenha sido a vontade de criar peças que refletissem o momento histórico no qual estavam inseridos. Mais do que uma vontade, a teorização sobre a relação entre dramaturgia e a história atual torna-se uma necessidade surgida no entrecruzamento entre a feitura da peça escrita e sua efetivação no palco. Para alcançar essa interação, que só pode se dar no campo de uma crítica da teatralidade,⁴ foi crucial o estudo detalhado de cada um de seus aspectos produtivos (o trabalho do ator, a cenografia, a escrita etc.) de modo que a perspectiva do processo de aprendizado passasse a orientar a realização dos produtos culturais.

É importante ressaltar que esse projeto foi sendo definido à medida que as necessidades práticas foram surgindo e o moldando. Ele não foi concebido previamente. O Teatro de Arena não surgiu a partir de um projeto estético organizado, mas antes como uma opção teatral definida por um certo formato de palco que se disseminava no pós-guerra. O Arena foi o primeiro teatro desse tipo na América Latina, e modificou profundamente as relações entre palco e plateia, ainda que em um primeiro momento essa relação não fosse percebida em toda a sua dimensão, como ressalta a pesquisadora Mariângela Alves de Lima:

Não se pode dizer também que a proposta original do Arena fosse muito inovadora. Mas havia a ideia do teatro de arena. Na linguagem teatral as alterações de espaço provocam profundas alterações de significado [...] Entretanto a ideia da função social do teatro [...] só foi claramente definida pelo grupo a partir de 1958 (LIMA, 1980, p. 26).

As primeiras peças ali apresentadas sucediam-se sem nenhum planejamento estético (ou ético-político) maior, com a definição do repertório sendo guiado por uma escolha de peças do “teatro moderno”⁵ realizado através de uma cena íntima do ponto de vista espacial.

Por outro lado, na medida em que as “alterações de espaço provocam profundas alterações de significado”, é importante assinalar que o espaço pequeno e refratário à cenografia do Arena como que impunha um padrão ao mesmo tempo realista da atuação e anti-ilusionista da encenação (e nesse sentido épico) pela intimidade da relação entre palco e plateia e pela ausência de cenários figurativos. Muito da diferente concepção de teatralidade do Arena, em relação ao TBC, deve ser discutida à luz dessa disposição cênica particular.

Entretanto, a mudança de paradigma maior no projeto do Teatro de Arena se efetivou somente depois da entrada de Augusto Boal. Essa circunstância, algo casual, veio de uma sugestão de Sábato Magaldi a José Renato, até então único diretor do Arena.⁶ Os primeiros trabalhos de Boal dentro do Arena seguiam a mesma lógica anterior, trazendo para o palco peças do moderno teatro estrangeiro, escolhidas segundo critérios de sua suposta boa qualidade literária no padrão do drama moderno. É o próprio Boal quem faz a autocrítica de suas primeiras eleições na direção – em peças como *A mulher do outro*, de Sidney Howard: “Nem sequer para mim escolhia: eu era um Columbia Man e essa formação universitária me fazia pensar em textos literários, obras primas de compêndios, sem levar em conta realidades que estavam da porta para fora... Fazia repertório para exames de final de ano” (2000, p. 153).

Apesar de não ter entrado no Arena com um projeto estabelecido, Boal trazia a experiência das aulas que havia tido nos EUA, que incluíam um curso de dramaturgia com John Gassner e a observação do trabalho dos atores no Actor’s Studio.⁷

O que se desenha a partir de então, é um deslocamento importante no que se refere ao modo de encenar peças de forma mais ou menos convencional. Ao contrário dos diretores tradicionais, que criam os movimentos do palco segundo “marcas”, após os atores decorarem suas falas,⁸ Boal começa o trabalho da cena a partir de seu estudo em grupo. Essa exigência formativa, comum a todo trabalho experimental, não era só impulsionada por sua história acadêmica, mas vinha também como uma necessidade provocada pelo novo formato do palco do Arena, que não tolerava a velha retórica teatral e pedia uma nova

forma de representar. Mais do que uma nova forma de encenação, o Arena impunha uma reflexão sobre possibilidades diferentes de trânsito entre palco e plateia.

Boal não estava sozinho nessa tendência à experimentação "laboratorial", afinal, a origem do Teatro de Arena liga-se a uma nova prática teatral e acadêmica, já que seus fundadores eram oriundos das primeiras turmas da EAD. A entrada dos jovens integrantes do Teatro Paulista do Estudante (TPE), entre eles Gianfrancesco Guarnieri e Vianinha, influenciados pela enorme capacidade teorizante de Ruggero Jacobbi, também contribuiu muito para a nova disposição do grupo de artistas. Existe nesse encontro até mesmo uma certa tensão entre os dois novatos e Boal, pela diferença de posicionamento político entre eles.⁹ Enquanto Boal vinha de uma experiência de aprendizado técnico, segundo o modelo artístico do *playwriting* norte-americano, essencialmente dramático, Guarnieri e Vianinha traziam a vivência no Partido Comunista e já procuravam uma arte de participação nos debates políticos da época, como lembra o crítico Décio de Almeida Prado:

Augusto Boal trazia dos estados Unidos a técnica do playwriting, no que diz respeito ao texto, e, quanto ao espetáculo, uma preocupação maior com a veracidade psicológica, conseqüência já do "método Stanislávski", difundido por intermédio do Actor's Studio de Nova York. Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Vianna Filho, por seu lado, ambos filhos de artistas esquerdistas, ambos ligados desde a adolescência a movimentos estudantis, chamavam o teatro para a realidade nacional, cuja temperatura começava a se elevar. Da interação entre esses elementos, artísticos uns, sociais outros, do jogo de influências, travado entre pessoas com pouco mais de vinte anos, na idade da maior incandescência emocional e intelectual, resultou a fisionomia definitiva do teatro de Arena (2008, p. 63).

Foi do sentido produtivo que assumiu essa tensão (que só virá a "explodir" mais tarde), mediada pelo sentido organizacional aberto de José Renato, que nasceu um projeto de trabalho inovador no Teatro de Arena. Coube a Boal, assim, a tarefa de catalisador formativo de uma prática artística que intensificava seu diálogo com os movimentos históricos e o sentimento político mais crítico da época. Os cursos livres ministrados por Boal, em que ele difundia sua experiência de aprendizado nos EUA,¹⁰ tornaram-se, assim, o lugar de encontro laboratorial das diferentes visões sobre a arte que estavam em jogo no Arena.

A história do Seminário de Dramaturgia do Arena não pode ser compreendida sem que seja examinado o trabalho laboratorial de atuação que passa a ser realizado em paralelo ao curso de dramaturgia, ambos ministrados por Boal a partir do ano de 1956. Na forma de um curso aberto à classe teatral, se instaurava aí uma primeira tentativa de sistematização dos estudos teatrais unindo a prática e a teoria.

Será a partir do Laboratório que Boal começa sua busca por uma sistematização de uma técnica de atuação. Para isso passa a utilizar os exercícios que havia aprendido na observação do trabalho dos atores no Actor's Studio, onde eram utilizadas as técnicas desenvolvidas pelo diretor russo Konstantin Stanislávski. Com a implantação do laboratório de interpretação, o elenco do Arena passa a entrar na lógica da pesquisa do teatro laboratorial que tinha surgido com força no início do século XX, primordialmente na Rússia e na Alemanha.¹¹

Será nessa mesma linha de pensamento dos estúdios russos: experimentação e criação de um espaço de convivência político-ideológica que Boal instaura seu primeiro laboratório no Arena, como ele mesmo deixa claro:

Os atores tinham tomado gosto pelos exercícios de Stanislávski e pelos que eu inventava, já naquele tempo, e que me serviram de base para o Jogos para Atores e Não Atores. Nós institucionalizamos o Laboratório de Interpretação. De onde veio esse nome, laboratório? Creio que da praia vermelha. A química me ajudou, não apenas na escolha onomástica, mas na necessidade que sinto de sistematizar com precisão no rigor do trabalho. O pensamento científico está por trás do que faço.... No Laboratório criávamos sentimento de fraternidade com atores que vinham de outras companhias. Tínhamos orgulho em falar de classe teatral, era como se falássemos de parcela importante da classe operária (2000, p. 141).

Apesar da *blague* de Boal dizendo que inventou o termo laboratório, por causa de sua experiência na faculdade de química, a ideia de um Teatro Estúdio ou Teatro Laboratório é central na experiência do modernismo, como mostra o pesquisador do período Camilo Scandolara, na citação abaixo:

Os estúdios do Teatro de Arte de Moscou inserem-se em um movimento característico do processo de renovação teatral do início do século XX: o afastamento em relação aos centros da produção com o objetivo de

reconstruir o ofício do ator e do diretor desde as suas bases. Partindo da constatação de que renovar o teatro implicava, antes de tudo, em criar uma pedagogia teatral sólida, Leopold Sulerjítski, Evguiêni Vakhtângov e Konstantin Stanislávski geraram espaços de experimentação nos quais a pedagogia era concebida como ato criativo, como atividade de invenção de possibilidades de teatro (2006).

Essa tradição surgia na experiência brasileira, por meio de uma necessidade formativa de um jovem grupo de artistas que se via motivado a repensar as categorias teatrais de seu trabalho, unindo pedagogia laboratorial a prática teatral. É Augusto Boal quem relata o início do estudo:

A melhor maneira de ensaiar seria, desde o primeiro dia, praticar Stanislávski. Expliquei como seria o trabalho, pedi que estudassem os primeiros capítulos da Preparação do Ator, que começaríamos a experimentar no primeiro ensaio... Fui para casa reler anotações sobre o Actor's Studio, rever rabiscos, nos livros do mestre russo. Stanislávski foi, desde minha estréia profissional, setembro de 1956, e até meu futuro, minha referência como diretor (2000, p. 141).

Assim, um projeto estético próprio é enfim elaborado pelos integrantes do Arena¹²e vai ao encontro do momento de grande renovação da cena teatral mundial. No Brasil, há um "atraso acumulado" em relação à discussão estética internacional, pois nessa época em que o teatro épico de Brecht já havia modificado a percepção do palco na Europa e nos EUA, o teatro brasileiro em geral, e mesmo o Arena em particular, ainda buscava na forma dramática, realista sua melhor tradução (COSTA, 1996, p. 38-39). Será a busca dessa linguagem juntamente com o trabalho teatral coletivizado, a base para a implementação do Laboratório de Interpretação, que irá ensejar dialeticamente a sistematização do Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena.

Referências

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

_____. *Teatro do oprimido*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

_____. *Técnicas latino-americanas de teatro popular*. São Paulo: Hucitec, 1979.

CAMPOS, Cláudia Arruda. *Zumbi, Tiradentes*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

Costa, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. São Paulo: Graal, 1996

_____. *Sinta o drama*. Rio de Janeiro: Vozes, 1998.

DIONYSOS (Especial: Teatro de Arena), organização Maria Thereza Vargas, Carmelinda Guimarães e Mariângela Alves de Lima, Rio de Janeiro, MEC/DAC-Funarte/SNT, n. 24, out. 1978.

GUIMARÃES, Carmelinda. Seminário de Dramaturgia: uma avaliação 17 anos depois. *Dionysos* (Especial: Teatro de Arena), organização Maria Thereza Vargas, Carmelinda Guimarães e Mariângela Alves de Lima, Rio de Janeiro, MEC/DAC-Funarte/SNT, n. 24, p. 64-82, out. 1978.

LIMA, Mariângela Alves de. Teatro brasileiro moderno – Uma reflexão. *Dionysos* (Especial: Teatro Brasileiro de Comédia), organização Alberto Guzik e Maria Lúcia Pereira Rio de Janeiro, MEC/DAC-Funarte/SNT, n. 25, p. 21-29, set. 1980.

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

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

PÉCORA, José Renato. In: *CICLO de palestras sobre o teatro brasileiro*. São Paulo: MINC/ INACEN, 1984.

PEIXOTO, Fernando (Org.). *Vianinha: Teatro, Televisão, Política*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

PRADO, Décio de Almeida. *Teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PRADO, Luís André do. *Cacilda Becker – Fúria santa*. São Paulo: Geração Editorial, 2002.

SCANDOLARA, Camilo. *Os estúdios de Teatro de Arte de Moscou e a formação da pedagogia teatral no século xx*. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

WILETT, John. *O teatro de Brecht*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967.

1 "A ideia do Arena se bifurcou. Os dois do Rio (Vianinha e Chico de Assis) se enturmaram com intelectuais ligados ao PC (ou não!) como Ferreira Gullar, Teresa Aragão, Leon Hiszman, Armando Costa, João das Neves e mais gente boa. Encontraram na União Nacional dos Estudantes, lar acolhedor. Fundaram o Centro Popular de Cultura, de inspiração pernambucana" (BOAL, 2000, p. 178)

2 Além destes, tiveram peças encenadas a partir do Seminário: Chico de Assis, Flávio Migliaccio, Edy Lima, Benedito Rui Barbosa e Roberto Freyre.

3 Há sobre o texto, que se chama Alienação e Irresponsabilidade, uma nota de Fernando Peixoto em que diz: "[...] Sem data. Guarnieri e José Renato, comentando o tipo de discussão proposta, situam o texto já em 1960... O destino desse texto pode ter sido o seminário de dramaturgia".

4 O termo teatralidade é aqui entendido como o "todo" da encenação teatral, como explica Patrice Pavis em seu *Dicionário de teatro*: "A teatralidade seria aquilo que, na representação ou no texto dramático, é especificamente teatral (ou cênico) [...] A teatralidade não surge mais como uma qualidade ou uma essência inerente a um texto ou a uma situação, mas como um uso pragmático da ferramenta cênica, de maneira a que os componentes da representação se valorizem reciprocamente" (2001, p. 372-373).

5 Aqui, "teatro moderno" é entendido como proposto por Iná Camargo Costa: "Antes de mais nada, pode ser útil dar alguns dos motivos que justificam a escolha da incômoda expressão "teatro moderno". Em primeiro lugar, ela é a mais frequentemente usada, não só por estabelecer uma oposição ao "velho" teatro profissional das companhias de atores como Procópio Ferreira e Jayme Costa, como também, por identificar uma postura em relação ao teatro bastante afinada com o período ("de modernização") que se abre no Brasil com o pós guerra e a queda da ditadura de Vargas" (1998, p. 12-13).

6 "Foi então que senti a necessidade de dividir a direção com outra pessoa. Sábado Magaldi me sugeriu o nome de um rapaz recém chegado dos estados Unidos, onde fora fazer um curso de química, mas que até já tinha escrito teatro. Era o Augusto Boal. Contratamo-lo para trabalhar conosco" (PECORA, 1984, p. 13).

7 "Gassner conseguiu que eu fosse admitido em sessões do Actor's Studio, como ouvinte... e eu ficava a poucos metros dos atores. Fascinado vendo o ator criar personagem" (Boal, 2000, p. 126).

8 "O método de Celi implicava, primeiro, 'leituras de mesa', momento em que os atores liam seus textos até atingir as inflexões desejadas pelo diretor. Depois, passavam a decorar os papéis para, por fim, fazer os ensaios e as marcações das cenas" (PRADO, L. A., 2002, p. 293).

9 "No começo, distância: Guarnieri e Vianinha sabiam que eu tinha estudado nos Estados Unidos e me chamavam de americano ou *cowboy*. A confiança veio pelo trabalho" (BOAL, 2000, p. 143).

10 "O elenco me pediu para contar como eram as aulas de Gassner. Queriam que eu fizesse um curso de dramaturgia, aberto ao público. Durante semanas reuniam-se 50 pessoas assíduas e eu dava aula mostrando que as leis em dramaturgia são instrumentos de trabalho, para serem utilizadas, não obedecidas" (BOAL, 2000, p. 148).

11 "Os laços entre a Alemanha e a Rússia eram íntimos, então; um ano depois dos russos, a Alemanha tivera a sua revolução de novembro... O próprio Meyerhold, o mais radical de todos os encenadores soviéticos, embora não levasse realmente a sua companhia para Berlim até 1930, era acompanhado com o máximo interesse... os políticos ainda não tinham formulado qualquer definição rígida de arte comunista e parecia bastante lógico que esta se deleitasse na maquinaria como tal, expondo não só a maquinaria de nossa civilização, mas também os verdadeiros mecanismos da arte" (WILETT, 1967, p. 140).

12 "Já fizemos enormes progressos no teatro de imitação, no teatro importado; já montamos belíssimos espetáculos alienados de nossa realidade humana e social. Agora, precisamos errar nossos erros" (BOAL apud GUIMARÃES, 1978, p. 66).