

MATOS SILVA, Nieve. *Arena canta e conta: Zumbi e Tiradentes - Uma investigação dos métodos de encenação desenvolvidos pelo Teatro de Arena pós-golpe de 1964*. Ouro Preto: Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). UFOP; Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC). Orientador: Berilo Luigi Deiró Nosella. Bolsista FAPEMIG. Diretora teatral e dramaturga.

RESUMO

Este trabalho tem como proposta a análise estrutural das encenações dos musicais *Arena Conta Zumbi* (1965) e *Arena Conta Tiradentes* (1967), ambos criados pelo grupo Teatro de Arena e dirigidos por Augusto Boal. O desenvolvendo dessa investigação realiza-se sob o prisma dos códigos estéticos de texto e encenação utilizados nesses espetáculos: o Sistema Coringa e as quatro regras do caos (desvinculação ator/personagem, perspectiva narrativa una, ecletismo de gênero e estilo, e o uso da música); considerando-se os acontecimentos políticos ocorridos durante o Regime Militar brasileiro como agentes provocadores da linguagem de encenação apresentada nesses musicais.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro de Arena: Augusto Boal: Sistema Coringa: Teatro Épico: Teatro Brasileiro Moderno.

MATOS SILVA, Nieve. *Arena sings and tells: Zumbi and Tiradentes - An investigation of the methods of staging developed by Teatro de Arena after the military coup in 1964*. Ouro Preto: Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). UFOP; Master studies under Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC). Advisor: Beryl Luigi Deiró Nosella. Scholarship holder FAPEMIG. Theater director and playwright.

ABSTRACT

This paper aims a structural analysis the stagings of the musicals *Arena Conta Zumbi* (1965) and *Arena Conta Tiradentes* (1967), both created by the group Teatro de Arena and directed by Augusto Boal. The developing of this investigation is carried out from the perspective of aesthetic codes of text and staging used in these plays: the Joker System and the four rules of chaos (untying actor/character, unified narrative perspective, eclecticism of genre and style, and the use of music); considering the political events during the Brazilian military regime as agents provocateurs of language of staging presented in these musicals.

KEYWORDS: Teatro de Arena: Augusto Boal: Joker System: Epic Theater: Brazilian Modern Theatre.

O intuito deste texto é apresentar um breve recorte da pesquisa que venho desenvolvendo no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Instituto de Filosofia, Arte e Cultura da Universidade Federal de Ouro Preto sob o título *ARENA CANTA E CONTA ZUMBI E TIRADENTES – A gênese de um sistema de encenação*.

O principal objetivo da pesquisa é a análise estrutural da linguagem teatral dos musicais *Arena Conta Zumbi* e *Arena Conta Tiradentes*, do grupo Teatro de Arena (TA), de São Paulo, investigando suas características estéticas a partir de um

exame detalhado das técnicas nascidas nesses espetáculos, que compõem o Sistema Coringa de dramaturgia e encenação, considerando o Golpe Militar de 64 como agente provocador de tal sistema.

Em 1956, a companhia, que surgiu em 1953, estava em busca de uma estética de encenação própria, quando alguns fatos importantes mudaram definitivamente o caminho do TA: o primeiro é a junção do Arena com o Teatro Paulista do Estudante – o TPE – e, com isso, a entrada de Gianfrancesco Guarnieri para o grupo. O segundo fato é a contratação de um novo encenador, Augusto Boal, e no mesmo ano, trabalhando como ator, o esquerdista de berço Oduvaldo Vianna Filho une-se a esse time.

Importantes ações culturais foram produzidas a partir dessa formação, mas foi após o Golpe Militar, em 1964, que o Teatro de Arena buscou uma nova abordagem dramatúrgica que desencadeou um novo modelo de encenação. Certamente inspirados no sucesso do show *Opinião* e na força política de sua música, o TA, que já caminhava do “lado esquerdo da pista”, resolve resgatar os “heróis” nacionais como forma de desenvolver um teatro didático que convidasse o público a uma reflexão sobre o regime político que se instaurara. Assim, chamam Edu Lobo para a montagem de um espetáculo que ainda não existia:

A gente sabia que precisava mudar a forma narrativa. Não era uma discussão nova, mas se aguçou nesse período, sobretudo depois que chegou Edu Lobo que veio chamado antes do tempo (...) Edu veio. Achando que tinha uma peça pronta pra ele musicar, mas a gente não tinha nada. A não ser a inquietação. A gente sentia a necessidade de romper com o que fazia antes. (...) Surgiu a magia do “conta”. E Edu começou a cantar umas músicas novas para a gente. Cantou uma sobre Zumbi.(...) Resolvemos contar a história da rebelião negra. Arena conta. Começamos a pesquisar. Boal chegou. Todos juntos. O elenco também. (...) E Boal organizando o trabalho coletivo. (GUARNIERI apud PEIXOTO, 1978, p. 105)

Em 65 estreia Arena conta Zumbi. A história de Palmares é usada como metáfora para se questionar o regime militar vigente. Sobre o formato “Arena conta”, Décio de Almeida Prado afirma que,

já sob a forma de protestos políticos que pudessem varar as malhas ainda não tão apertadas da Censura, são do ponto de vista estilístico respostas brasileiras ao brechtianismo. Não se queria aplicar ao pé da letra as lições do teatro épico, bastante conhecidas a esta altura, mas assimilá-las, integrando algumas delas em soluções dramatúrgicas originais, adaptadas às condições específicas, não esquecendo as econômicas, seja do grupo, seja do Brasil. (PRADO, 2009, p. 70)

Durante a montagem de *Zumbi*, foram aplicadas quatro técnicas básicas, que seriam denominadas por Boal como as “quatro regras do caos”; são elas: a desvinculação ator/personagem, a narrativa una, o ecletismo de gênero e estilo e o uso da música.

A desvinculação ator/personagem permitia que alguns poucos atores alternassem-se na interpretação dos papéis. Sobre a desvinculação, no artigo *A necessidade do Coringa*, Boal afirma:

Certamente não foi esta a primeira vez que personagens e atores estiveram desvinculados. (...) Na tragédia grega dois e depois três atores alternavam entre si a

interpretação de todos os personagens constantes no texto. Para isso, utilizavam máscaras (...) No nosso caso, tentamos também a utilização de uma máscara, não a máscara física, mas sim o conjunto de ações e reações mecanizados do personagem. (BOAL, 1967, p.24)

Já para Guarnieri, “havia uma perspectiva cultural e moral mais que estética (...) O texto não permitia nenhum outro tipo de expressão senão aquela: não havia a psicologia do personagem, cada um representava uma função social.”(GUARNIERI, 1978. p.79). Outro princípio do Coringa era o de preparar todos os atores para interpretar todos os personagens, os papéis eram escolhidos minutos antes de cada apresentação.

A narrativa una, a segunda regra, pode ser considerada uma consequência da desvinculação. A narrativa passa a ser contada por todo o elenco, segundo um nível de interpretação coletiva, como podemos ver no trecho de abertura do espetáculo *Arena conta Zumbi*, em que já na rubrica do texto podemos constatar o apontamento da técnica:

(RITMO: ATABAQUE, BATERIA, TODOS OS ATORES ENTRAM E CANTAM. OS ATORES NÃO SAEM NUNCA DE CENA, ASSUMINDO OS SEUS DIFERENTES PERSONAGENS DIANTE DO PÚBLICO)

O ecletismo de gênero e estilo é a terceira regra de criação do caos. Cada cena servia-se de um gênero e de um estilo de acordo com a necessidade da narrativa, do que se almejava comunicar com ela.

Já a utilização da música, a quarta regra, tinha como objetivo preparar o espectador “a curto prazo” para receber, através do jogo lúdico imposto pela melodia, textos simplificados, além de ser uma forma de expressar nas entrelinhas o que o diálogo não poderia dizer diretamente.

A grande quantidade de críticas e notas que surgiram com a estreia de ambos os espetáculos, sejam elas pautadas em elogios ou não, mostram o quanto a criação dessas obras foi provocadora para o movimento teatral da época e reforçam a importância dessas peças para o teatro nacional e para a arte de resistência.

Zumbi destruiu convenções, destruiu todas que pôde. Destruí inclusive o que deve ser recuperado: a empatia. Não podendo identificar-se a nenhum personagem em nenhum momento, a plateia muitas vezes se colocava como observadora dos efeitos mostrados. E a empatia deve ser reconquistada. Isto, porém, dentro de um novo sistema que a enquadre e a faça desempenhar a função que lhe seja atribuída. Atualmente o Arena elabora esse novo sistema, denominado Sistema Coringa. (BOAL, 1967, p. 21)

Com a busca de retomar a empatia do público, nasce, em 1967, *Arena conta Tiradentes*, quando o sistema coringa torna-se efetivamente um método de encenação. A história da Inconfidência Mineira, assim como em *Zumbi*, serviria de pano de fundo para o TA contar mais uma vez uma narrativa de luta contra o poder vigente, reforçando seu posicionamento político através de exemplos anteriores da história brasileira.

O Sistema Coringa é apresentado em *Tiradentes* de forma concisa,

metodologicamente estruturado. Se em *Zumbi* todos os atores desempenhavam todas as personagens, em *Tiradentes* – e no Sistema Coringa –, não. Boal não fala mais em divisão de personagens, mas em divisão de funções que seriam determinadas de acordo com a estruturação geral dos conflitos do texto. Cabe ao ator/coringa a consciência do dramaturgo, que se coloca para além das personagens, do espaço e do tempo que elas se encontram. Em *Tiradentes*, o Coringa é vivido do Gianfrancesco Guarnieri que, com o intuito de elucidar os acontecimentos, interpreta os fatos, avança ou retrocede as cenas, entrevista as personagens. Um recurso cênico transformador, que pode e deve ter uma atuação política e social, o embrião do que mais tarde Boal chamaria de Teatro do Oprimido.

Claúdia de Arruda Campos afirma que “*por trás de todas as sínteses a que aspira, o Sistema Coringa quer agrupar a prática do teatro político feito nos anos anteriores e mostrar-lhes a viabilidade dentro da nova, e difícil, situação histórica*” (CAMPOS, 1998, p. 130). E completa:

A proposta de uma forma fixa que, integrando novas soluções, que conserve as conquistas anteriores, soa como posição antivanguardista, empenhada na preservação do teatro enquanto forma capaz de traduzir a realidade. A contrapartida, porém, transparece no caráter marcadamente metalinguístico de *Arena Conta: Tiradentes*, onde, como na mais desencantada arte contemporânea, todas as convenções se expõem e se fazem objeto de comentário. (CAMPOS, 1998, p. 131)

Com o Ato Institucional de nº 5, o AI-5, a situação política do país se complica e o Arena tenta responder ao momento com produções feitas às pressas, que não tiveram destaque na cena teatral. As produções seguintes também não alcançam sucesso, em 1969 Guarnieri se desliga do grupo. Em 1971, em meio à montagem de *Arena conta: Bolívar*, Augusto Boal é detido e logo em seguida parte para o exílio. Luís Carlos Arutin passa a administrar o Arena até seu fechamento em 1972.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- BOAL, Augusto; GUARNIERI, Gianfrancesco. **Arena Conta: Tiradentes**. São Paulo: Editora Sagarana, 1967.
- BOAL, Augusto; LOBO, Edu. *Arena Conta Zumbi*. **Website Pyndorama**, São Paulo, 2009. Disponível em: <<http://pyndorama.com/wp-content/uploads/2009/01/arena-conta-zumbi.pdf>>. Acesso em 19 out. 2013.
- CAMPOS, Cláudia de Arruda. **Zumbi, Tiradentes** (e outras histórias contadas pelo Teatro de Arena de São Paulo). São Paulo: Perspectiva/Ed. USP, 1988.
- PRADO, Délcio de Almeida. **Teatro Brasileiro Moderno**. São Paulo: Perspectiva, 2007.