

★ O TEATRO DE ARENA E O DESENVOLVIMENTO DE UM MODO BRASILEIRO DE INTERPRETAR

Marcelo Braga de Carvalho

É professor, diretor, ator e dramaturgo formado pela Escola de Arte Dramática – EAD/ECA/USP e pelo Curso de Interpretação e Formação de Atores e Cantores – FUNARTE. É doutor pela ECA-USP na área de formação do artista teatral e mestre pelo IA-UNESP/SP na área de Teatro. Foi membro do Centro de Pesquisa em Experimentação Cênica do Ator – CEPECA, voltado para a criação cênica e a transmissão da prática atoral. Atua como professor do curso de Teatro na Universidade Anhembi Morumbi, Oficina de Atores Nilton Travesso e Teatro Escola Macunaíma. Atuou durante sete anos como coordenador de Equipe de Teatro do Programa Vocacional da Secretaria de Cultura da Cidade de São Paulo. Escreveu o texto *Montanha russa*, pelo qual foi indicado ao Prêmio Aplauso Brasil na categoria Melhor Dramaturgia de 2018.

Resumo: O Teatro de Arena de São Paulo, foi fundado em 1953 por José Renato Pécora, com o objetivo de experimentar uma maneira nova e mais barata de fazer teatro. Depois, construiu sua história na busca de desenvolver, no Brasil, uma experiência teatral nacionalista que atuasse em contraposição ao modelo elitista da época, protagonizado pelo Teatro Brasileiro de Comédia. Um dos elementos indispensáveis para que se pensasse uma forma brasileira de fazer teatro foi desenvolver, concomitantemente, uma maneira brasileira de atuação. Atrizes e atores do grupo apresentam seus depoimentos buscando retratar as diversas maneiras, desenvolvidas ao longo dos ensaios e espetáculos, que nortearam essa busca por um genuíno ator brasileiro. O Teatro de Arena deixa um legado fundamental tanto na construção de uma forma brasileira de atuar como na elaboração de uma dramaturgia que espelhasse a realidade nacional.

Palavras-chave: Teatro de Arena; atuação; teatro brasileiro; Augusto Boal.

ARENA THEATER AND THE DEVELOPMENT OF A BRAZILIAN WAY OF INTERPRETING

Abstract: São Paulo's Teatro de Arena, founded in 1953 by José Renato Pécora, with the initial objective of trying out a new and cheaper way of doing theater. Then developed its history to experience a Brazilian way to do it and looking for a nationalist theater that was in opposition to the elitist model of the time carried out by the Teatro Brasileiro de Comédia. One of the essential elements for thinking about a Brazilian way of doing theater was to develop, at the same time, a Brazilian way of acting. Actresses and actors from the group gave their testimonies, seeking to present the different ways of doing that developed throughout the rehearsals and shows that guided this search for a "genuine Brazilian actor". Teatro de Arena leaves a legacy both in the construction of a Brazilian way of acting and in the elaboration of a dramaturgy that mirrored the national reality.

Keywords: Teatro de Arena; acting; Brazilian theatre; Augusto Boal.

No início dos anos 1950, artistas e intelectuais, buscando uma identidade nacional, tentaram resgatar as ideias desenvolvidas durante a Semana de Arte Moderna de 1922 e iniciaram um processo de criação de uma arte essencialmente brasileira na qual os movimentos mais significativos foram a Bossa Nova, os Centros Populares de Cultura, o Teatro de Arena, o Oficina, o Opinião e o Cinema Novo. Em 11 de abril de 1953, o diretor José Renato, recém-formado pela Escola de Arte Dramática – EAD,¹ fundou o Teatro de Arena de São Paulo em um período marcado pela necessidade de se desenvolver no Brasil uma experiência teatral nacionalista que atuasse em contraposição ao modelo elitista da época, protagonizado pelo Teatro Brasileiro de Comédia – TBC.²

José Renato Pécora, então aluno da EAD, ouviu pela primeira vez uma referência, durante o 1º Congresso Brasileiro de Teatro realizado no Rio de Janeiro em 1951, sobre um teatro no formato arena. Quem fez essa comunicação foi Décio de Almeida Prado, crítico teatral e então professor da EAD, destacando o possível barateamento de uma produção teatral nesse formato. No mesmo ano, José Renato colocou esses ideais em prática na montagem de *O demorado adeus*, de Tennessee Williams, ainda no âmbito da escola. Já em 1953, a companhia Teatro de Arena teve sua estreia, nos salões do Museu de Arte Moderna de São Paulo – MAM/SP, com a peça *Esta noite é nossa*, de Stafford Dickens. Integravam o grupo, além de José Renato, Geraldo Mateus, Henrique Becker, Sergio Britto, Renata Blaunstein e Monah Delacy. No mesmo ano o grupo encenou *O demorado adeus*, de Tennessee Williams e *Uma mulher e três palhaços*, de Marcel Achard, ambas sob direção de José Renato. Em 1954, a peça *Judas em sábado de aleluia*, de Martins Pena, com direção de Sergio Britto, ampliou esse repertório inicial. As apresentações ocorreram em clubes, fábricas e salões. No início do ano seguinte, foi apresentado à imprensa o espaço teatral onde seria instalado o Teatro de Arena. Sobre o

processo que levou à inauguração do espaço, José Renato relata:

Rua Teodoro Baima, 94... Lembro-me de quando, às vezes, eu passava por ali. Era em 1953. Via aquela loja vazia, simpática. Bem que aqui dava um teatrinho!, pensava. Bobagem, obsessão minha! Nossas estreias aconteciam no Museu de Arte Moderna, que o Ciccillo Matarazzo nos cedia; era o salão de exposições do segundo andar da rua Sete de Abril. Lá fizemos *Demorado adeus*, *Judas em Sábado de aleluia*, *Esta noite é nossa*. [...] Ai, no início de 1954, montamos *Uma mulher e três palhaços*. Foi um sucesso! [...] No final daquele conturbado ano, recebemos um convite inesperado: Café Filho, o presidente que substituíra Getúlio Vargas, nos convidava para mostrar, no Palácio do Catete, aquele estilo novo de teatro que esse atrevido grupo de jovens paulistas insistia em promover. [...] E a apresentação especial, numa sala do Catete, teve uma repercussão fantástica! [...] Quando voltamos a São Paulo, o sonho nos obrigava, seriamente, a pensar numa sede própria... Subi a avenida Ipiranga em direção à Consolação e olhei de novo a lojinha da Teodoro Baima. Continuava vaga... chamando a gente... Em fevereiro de 1955, inauguramos o Teatrinho de arena: 144 lugares, um palco de pouco mais de 3 x 4 metros. Dez refletores de 500 watts... Mas nosso sonho não tinha tamanho! (ALMADA, 2004, p. 11-12).

O Arena, hoje batizado de Teatro de Arena Eugênio Kusnet, inicia uma nova forma de fazer teatro que, no início, era apenas uma maneira barata de encenar, mas que, ao longo de sua história, se transformou em um símbolo do teatro com vocação nacionalista. É no ano de 1956 que o Teatro de Arena inicia sua fase realista, renegando o teatro que se praticava na época, especialmente no TBC, que tinha como modelo o teatro de caráter empresarial feito nos grandes centros da Europa. O Arena, ao se afastar desse modo de produção teatral, se aproximou do público brasileiro e os fatores que levaram a essa aproximação foram o combate ao italianismo³ do TBC, a utilização de textos mo-

ernos e realistas, ainda que de autores estrangeiros em um primeiro momento, e o desejo dos componentes do grupo de encontrar uma nova forma de representar, que permitisse à plateia uma identificação especular com as personagens que se apresentavam no palco.

Em busca da interpretação à brasileira

Na busca dessa nova estética e de uma forma própria de representar, o grupo de artistas que se forma no Teatro de Arena desenvolveu um repertório composto por uma grande diversidade de textos, alguns estrangeiros que foram “nacionalizados” e, mais tarde, outros brasileiros. Essas novas experiências também apontaram a demanda por um segundo olhar sobre a direção dos espetáculos do grupo.

José Renato já sentia a necessidade de um colaborador que, com ele dividisse a responsabilidade das montagens, e, entre vários nomes cariocas que lhe foram sugeridos, fixou-se no de Augusto Boal, que havia feito um curso de dramaturgia e direção na Universidade de Colúmbia, em Nova York. Boal, chegado a São Paulo em julho, apresentou o seu primeiro trabalho no Arena em setembro de 1956: *Ratos e homens*, de Steinbeck, um grande sucesso artístico e de público (MAGALDI; VARGAS, 2000, p. 289).

Foi nesse momento que ocorreram a fusão com o Teatro Paulista do Estudante e a participação de Augusto Boal⁴ na direção de espetáculos e também para ministrar aulas de interpretação ao elenco, inspiradas nos trabalhos de Stanislávski. O *Sistema*, desenvolvido pelo teatrólogo russo, traz como contribuição fundamental ao trabalho do ator o abandono da simples imitação mecânica e artificial pela opção por uma verdadeira vivência do intérprete ao abordar o personagem. Porém, cabe ressaltar aqui que Boal travou contato com os trabalhos do pedagogo russo através dos princípios do *Método*⁵, que conheceu nas sessões que fre-

quentou no *Actor's Studio*, por intermédio de John Gassner,⁶ durante sua estada de dois anos em Nova York, como ele mesmo relata:

Gassner conseguiu que eu fosse admitido em sessões do *Actor's Studio*, como ouvinte – melhor dito, vidente, pois via mais do que entendia. O temporário local de trabalho chamava-se *Malin studio*, teatrinho, e eu ficava a poucos metros dos atores – fascinado vendo o ator criar personagens. Desde aquelas sessões tenho fascínio por atores que vivem de verdade seus personagens – não fazem de conta. Ver ator criando, metamorfoseando-se, dando vida às suas potencialidades adormecidas é uma das maravilhas da natureza humana. É a melhor maneira de se entender o ser humano: ver ator criar. *Actor's Studio*, Arena – o ator era o centro do universo. (BOAL, 2014, p. 143).

Pode-se notar, a partir desse depoimento de Boal, que o princípio magno stanislavskiano, trazido por ele e preconizado no *Actor's Studio*, é o de que o trabalho do artista da cena deve ser orgânico, pulsante e, acima de tudo, verdadeiro. Certamente, esses princípios guiaram o trabalho do diretor, com um olhar atento e minucioso, ao ofício do ator. Boal também relata, em sua biografia *Hamlet e o filho do padeiro*, que o formato arena não deixava espaço para a dissimulação na interpretação e que a relação entre atores e atrizes era a base do trabalho: “Arena era olho no olho, *dose-up*: atores em primeiro plano, a menos de um metro dos espectadores, centímetros. O Arena parecia uma extensão do *Actor's Studio*. Cara a cara.” (BOAL, 2014, p. 15). Esse parece ser o começo da elaboração de uma maneira muito própria de interpretar dentro do Arena, ainda que tenha partido dos princípios preconizados pelo diretor russo e ressignificados pelos americanos do *Actor's Studio*. Boal começou, coletivamente, o estudo da cena, pois aquele formato de palco exigia uma nova abordagem para a criação teatral, abordagem formativa que foi sendo implementada por ele, sempre em consonância com uma abordagem social que estava sendo edificada entre os membros do grupo naquela época.

É nesse contexto que surgiu o Seminário de Interpretação, quando a metodologia em questão foi estudada e praticada, palavra por palavra. Os exercícios utilizados por Boal foram compilados a partir da observação dos procedimentos utilizados no *Actor's Studio*. As peças empregadas para os exercícios de interpretação foram *Ratos e homens*, de John Steinbeck, *Juno e o pavão*, de Sean O'Casey, *They Knew What They Wanted*, de Sidney Howard e, mais tarde, *Os fuzis da senhora carrar*, de Bertolt Brecht. A ideia de um teatro laboratório começou a ser implementada entre os artistas do Arena, abordagem essa que ganhou vulto no começo do século XX, na Rússia, fundamentada na experiência de Stanislávski durante a condução das atividades no Teatro de Arte de Moscou – TAM⁷. Nesse período, entram para o grupo novos componentes, entre eles Gianfrancesco Guarnieri, Milton Gonçalves e Oduvaldo Vianna Filho, vindos do Teatro Paulista do Estudante – TPE⁸. Augusto Boal descreve como foi o processo de experimentação dos exercícios do *Sistema* do mestre russo nos treinamentos feitos com atores e atrizes do Arena, no início da organização de uma técnica brasileira de atuação:

Estudando o método – não servilmente, mas aplicando-o à nossa realidade –, começamos a criar um estilo brasileiro contraposto ao do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC). Espetáculo brasileiro significava sermos nós mesmos. [...] Para mim sempre foi esse o alicerce de todo o espetáculo: dois atores se olhando. [...] É no olhar que nascem os personagens. É no olhar que se descobre a verdade. [...] Nenhum ator pode interpretar um personagem que não exista dentro de si. O personagem sai do ator, que o levava dentro. Sai pelos olhos! (BOAL, 2014, p. 159-160)

A proximidade com a plateia, que caracteriza o palco no formato arena, em contraposição ao palco italiano, potencializa e intensifica o fenômeno teatral. “O café servido em cena é cheirado pela plateia; o macarrão comido é visto em processo de deglutição; a lágrima furtiva expõe seu segredo”. (BOAL, 2005, p. 245) O trabalho de interpretação ganha-

va, no palco do Teatro de Arena, o primeiro plano. Apesar de os textos encenados serem estrangeiros, os personagens, que ganhavam vida na interpretação dos atores do Arena, adquiriam um sotaque brasileiro. A partir desse momento, torna-se necessário o desenvolvimento de uma dramaturgia que criasse personagens genuinamente brasileiros, com expressões e histórias relacionadas à realidade do país. Surge, então, proposto por Boal e oriundo do curso de dramaturgia coordenado por ele nos dois anos anteriores, o Seminário de Dramaturgia de São Paulo.⁹

Em meio às discussões das peças e de suas montagens, foi empreendido no Seminário um amplo esforço de reflexão metodológica sobre uma dramaturgia brasileira de orientação nacional e popular, que gerou a necessidade de criar peças que refletissem o momento histórico no qual estavam inseridos. A teorização sobre a relação entre dramaturgia e a história atual surge no entrecruzamento da escrita da peça e sua efetivação no palco. Para alcançar essa interação, que só pode se dar no campo de uma crítica da teatralidade, tornou-se 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 aprendizagem passasse a orientar o grupo em suas realizações culturais. (TOLEDO; RIBEIRO, 2016, p. 2).

A partir de 1958, o Arena passa a encenar diversos textos originais escritos pelos integrantes da companhia durante o Seminário, dando início à sua fase “brasileira”. Mesmo tendo sendo escrito antes do Seminário de Dramaturgia, o sucesso da peça *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, com direção de José Renato, abriu, para os textos nacionais e consequentemente para seus autores, a possibilidade do reconhecimento público. Aquele pequeno palco passa então a abrigar textos que tivessem o Brasil e sua gente como tema. Maria Thereza Vargas, no livro *História do teatro brasileiro*, aponta a importância das mudanças que aconteceram no Brasil e que, consequentemente,

foram também operadas pelos artistas do Teatro de Arena, levando em consideração tanto o trabalho de dramaturgia quanto o de atuação:

Em meados dos anos 1950, mudanças radicais no país iriam fortalecer caminhos que já se esboçavam ainda sem muita ênfase. A arte teatral viva, lidando e se dirigindo aos homens, não poderia ficar alheia. “A maioria dos diretores do TBC [...] fazia espetáculos muito lindos, mas que estavam bastante afastados da realidade brasileira”, ponderou Augusto Boal, refletindo sobre as encenações de outros elencos e as mudanças efetuadas pelo Teatro de Arena. Sim, porque coube ao Teatro de Arena de São Paulo – criado em 1953 por José Renato (1927 – 2011) num exíguo espaço onde cabiam cerca de 180 espectadores e cuja cena media pouco mais de 3 x 4 metros –, afirmar ideologicamente certas mudanças tanto no campo da dramaturgia quanto no do desempenho dos atores. (Faria, 2013, p. 115).

Ao trazer o cidadão brasileiro para o palco, os textos encenados pelo Teatro de Arena precisavam de um *modus operandi* próprio para desenvolver uma forma de atuação que estivesse amalgamada a essa nova temática, muito diferente do estilo realizado pelos atores e preconizado pelos diretores estrangeiros do TBC. Boal sintetiza essa dualidade: “Nacionalizávamos o personagem estrangeiro, ao passo que o outro grupo (TBC) alienava os personagens nacionais” (VARGAS, 1998, p. 123). A interpretação calcada em um aspecto social passou a ocupar o primeiro plano. Os artistas começaram a elaborar seus personagens a partir das suas relações interpessoais e com o meio que os circundava.

A elaboração de uma nova metodologia de interpretação

É inegável que o ator busca no seu corpo, suas percepções e sentimentos a matéria prima para suas criações sobre o palco. Esse princípio, tão difundido pelo diretor russo Constantin Stanislávski, também fez parte do arcabouço formativo dos artistas do

Arena, especialmente se levarmos em consideração as trajetórias pedagógicas e formativas de seus principais diretores, José Renato, na EAD e de Augusto Boal, no *Actor`s Studio*. Porém, vale ressaltar que essa nova forma brasileira de atuação foi se constituindo na prática dos atores do grupo, no fazer teatral na sala de ensaio e nas apresentações públicas, como podemos demonstrar a seguir e como descreve Augusto Boal: “Então, o que a gente buscou naquele momento [...] foi o que se chamou **ator brasileiro**, porque naquele momento falávamos muito em nação, nacionalismo, nacionalidade, querendo significar toda essa multiplicidade de brasileiros que existia” (Vargas, 1998, p. 140). Essa busca pela brasilidade explicitada por Boal, alicerçada nos princípios de Stanislávski e emoldurada pelas questões sociais do país, foi potencializada pela cabal influência do espaço formato arena, como considera a crítica Mariângela Alves de Lima:

A utilização da arena é uma escolha que enfatiza o ato social do teatro. Para atuar com a energia correspondente a 360 graus, a representação necessita do diálogo, da resposta em diferentes níveis que se encontra no limiar de um espaço que é, ao mesmo tempo, a sua limitação física e a sua continuidade significativa. É esse movimento constante, de fora para dentro do círculo e de dentro para fora, que dá uma vida à arena. O ator se dirige ao espectador e recebe alguma coisa, uma resposta em qualquer nível, que dá continuidade à representação. Além da comunicação emocional proporcionada pela arte, o espaço da arena requer a interrelação social de duas presenças físicas. (LIMA, 1978, p.55-56).

No programa da peça *Marido magro, mulher chata*, de 1957, Boal também evidencia como a temática do nacionalismo começa a se impor não só em termos de conteúdo, mas também no desenvolvimento dessa nova forma de interpretação teatral:

Escreve-se sobre a Central do Brasil, sobre futebol, o morro carioca, um lugarejo mineiro, um bairro do Rio, gente do Norte: O caminho está se impondo:

escrever brasileiro sobre temas nossos, interpretar brasileiro, peças nossas. (Faria, 2013, p. 115).

A crítica Mariângela Alves de Lima, considerando a nova abordagem dada à preparação de um espetáculo, também explana: “O que deve prevalecer no espetáculo não é mais o texto, mas a utilidade social da obra esclarecendo sobre a organização política e exortando à transformação” (VARGAS, 1998, p. 254). Já o dramaturgo e ator Chico de Assis ressalta a importância do desenvolvimento de uma dramaturgia, dentro do Arena, de caráter essencialmente nacional para a construção desse jeito brasileiro de fazer teatro:

O Teatro de Arena foi, de fato, uma revolução no teatro brasileiro. Marcou na dramaturgia uma divisão fundamental entre o teatro brasileiro feito até aquela época e o teatro brasileiro que veio a seguir. *Eles não usam black-tie*, do Guarnieri, foi um divisor de águas. A peça marcou um salto de qualidade no teatro brasileiro, que evoluiu para um teatro realista, realmente brasileiro, que tratava de problemas sociais e políticos de uma maneira interpretativa, ou seja, com o trabalho dos autores voltado para busca da essência do homem brasileiro. Isso foi um salto de qualidade. (Almada, 2004, p. 84).

É significativo também salientar que a temática social expressa nos textos requeria, além de uma nova forma de atuação, também uma pesquisa e criação de personagens com seus universos tão representativos na realidade brasileira de então.

Para uma dramaturgia tão clara em seus propósitos, voltada para a realidade política do país; para personagens tão nossas, e em cena falando quase ao nosso lado, era necessário, segundo os mentores, um novo ator, inspirado no homem comum brasileiro. Continuariam os laboratórios, analisando e envolvendo a carga emocional de cada um dos atores oriundos de camadas sociais diversas, anexando às sessões o que viam ao redor. Os atores voltavam sua atenção e busca de material para os exercícios fora

de seu espaço de trabalho. Observavam nas ruas o comportamento da população: seu jeito de andar, suas atitudes suas reações. Está claro que esses laboratórios externos levavam a um estilo de representar diferente daquele exigido pelos diretores do TBC e de seus seguidores (Faria, 2013, p. 116).

Dentro da pesquisa para arquitetar, teórica e praticamente, essa nova forma de atuação, as atrizes e os atores do Teatro de Arena foram elaborando essa sistematização híbrida, porém ainda inédita no Brasil, como relata Vera Gertel:

Fomos buscando uma forma de representação semelhante à do *Actor's Studio*, de Nova York. E, nesse naturalismo, foi-se encontrando uma forma de representação brasileira também, porque as pessoas eram brasileiras. Então, o laboratório do ator só poderia representar à brasileira. Ele não iria imitar o James Dean ou o Marlon Brando do *Actor's Studio*. (Almada, 2004, p. 68).

Myrian Muniz, em seu depoimento contido no livro *Giramundo: o percurso de uma atriz*, organizado por Maria Thereza Vargas, aponta que sua longa passagem pelo Teatro de Arena foi imprescindível para sua formação como intérprete:

Entrei para o Teatro de Arena em 1963. Aí, minha vida e minha cabeça mudaram. Entrei nos *Brechts* da vida e fui entender a fundo o que era o teatro brasileiro. Fui politizada, reneguei a EAD e o TBC que esse pessoal do novo Arena achava duas caretes absurdas. Ganhei consciência do meu ser social e político. [...] Comecei a me interessar pelo teatro e pelo ator brasileiros. Qual seria o jeito de o ator brasileiro fazer passar para o público popular a interpretação que fazíamos e fazer com que ele entendesse melhor o que queríamos dizer. (Vargas, 1998, p.65).

A aprendizagem sobre o ofício do ator ultrapassava a técnica e desaguava no trabalho coletivo desenvolvido dentro do grupo e no fato de que todos desempenhavam as mais diversas funções,

desde atuação até produção, vivências essas que também fizeram parte da formulação desse novo ator brasileiro. Davi José descreve como esse fato influenciou toda sua maneira de entender o fazer teatral:

É uma história de vida. Eu guardo, sobretudo como experiência de grupo, como convivência, como trabalho de ator, como montagem de um espetáculo, a colaboração, a troca entre as pessoas. Foi uma experiência única. Eu não vivi isso em nenhum lugar a não ser no teatro. Todos os participantes tinham um objetivo comum, uma vontade, um desafio a vencer. (Alamada, 2004, p. 112).

A formação do artista da cena, delineada nos processos criativos do Arena, associava técnica e consciência política, como menciona Fauzi Arap: “Porque não havia só uma busca estética, mas paralelamente a toda a dramaturgia do Teatro de Arena, cada um dos autores, e também cada um dos atores, era como que treinado a pensar a realidade de uma forma dialética” (GARCIA, 2002, p. 29). A política abordada nos textos encenados no Arena contemplava não só aspectos sociais, mas também aspectos humanos dos personagens, como reconta Gianfrancesco Guarnieri sobre sua peça de maior sucesso na época, *Eles não usam black-tie*: “Eu tive personagens que atingiram profundamente o âmago das pessoas, porque eram verossímeis, existiam e foram tratados sem dúvida nenhuma com felicidade. O *Black-tie* tinha uma grande personagem que é a Romana, por exemplo, que chegava no fundo das pessoas” (GARCIA, 2002, p. 75).

Seria impossível abordar a criação de uma forma brasileira de representar, desenvolvida no Teatro de Arena, sem citar a influência exercida por Eugênio Kusnet¹⁰. Ele integrou o elenco de *Eles não usam black-tie* e seu trabalho não se limitava à atuação mas também à orientação dos atores do elenco, como relata Chico de Assis, segundo a dissertação de mestrado de Ney Luiz Piacentini, intitulada *Eugênio Kusnet: do ator ao professor*:

Nos camarins ele nos falava aos poucos. Por exemplo, que o texto teatral tinha que ter uma análise precisa. Que não tínhamos que nos preocupar em memorizar o texto, mas sim compreendê-lo. O importante era o entendimento da lógica do texto e a revelação de suas intenções, não apenas as imediatas como as de outras implicações (Piacentini, 2011, p. 31).

Por fim, destaco a intervenção do trabalho de Flávio Império na formulação de uma pedagogia de formação do ator brasileiro dentro do Arena. Ele agregava o talento de artista plástico, arquiteto, cenógrafo e figurinista, à sua experiência prévia como diretor no grupo de teatro amador da Comunidade de Trabalho Cristo Operário, na periferia de São Paulo. Myrian Muniz descreve a imprescindível contribuição dele no processo de criação das personagens:

Como figurinista e cenógrafo nos ajudou muito. A mim, particularmente, porque sempre tive necessidade de, desde os primeiros instantes, visualizar a personagem. Flávio assistia a todos os ensaios, desde as primeiras leituras. Posso testemunhar isso porque, além de atriz, fui produtora executiva de vários espetáculos do Arena. Pesquisava junto com a gente o autor, suas ideias, sua época. Quando descíamos para fazer a marcação, já na arena (as leituras de mesa eram feitas no andar superior do Teatro), ele começava a desenhar. Informava-nos como seriam as roupas, os sapatos, os acessórios. Eu, na Dorina do *Tartufo*, usei um sapato maior do que meu número. Calço 37 e o sapato era 40, saía do meu pé. Era um sapato de *Molière*, um sapato de homem com uma fivelona. Era verde. Nunca pensei em usar um sapato daqueles, mas ele desenhou, eu vi, e fiquei encantada só de olhar para o desenho. Colocava uma peça de roupa aqui, um objeto ali, lenço na cabeça, ia procurando... Flávio sempre junto, numa generosidade fora do comum, dádioso!... Tinha o prazer de criar, mas criar junto. Uma peça aqui, um acessório ali, e a personagem ia nascendo. (VARGAS, 1998, p. 66).

Essa metodologia de criação artística, concebida nas salas de ensaio do Teatro de Arena, busca trazer para o palco as personagens da vida real, ou seja, personagens que têm sua própria maneira de falar, rir e se emocionar; personagens que têm seus próprios pensamentos e visões de mundo. Assim, os atores e atrizes do grupo, a partir das observações do cotidiano de então, ampliavam suas percepções e expressões, possibilitando o desenvolvimento pleno das personagens através, principalmente, das relações estabelecidas entre elas.

Considerações finais

O legado deixado pelo Teatro de Arena, no campo da criação cênica, ultrapassou a investigação de um novo formato de palco para estruturar e sedimentar a linha de trabalho de um grupo artisticamente maduro, que era a da criação de um espaço de reflexão e experimentação teatral. Isso se deve ao

fato de que, durante toda a sua existência, uma nova forma de produção foi se estabelecendo, aliando as mais diversas experiências de seus integrantes, todos provenientes de inúmeras formações teatrais muito díspares. Sem dúvida alguma, o que amalgamou toda essa diversidade foi a incessante vontade de criar obras que investigavam e revelavam, ao público, um Brasil muitas vezes desconhecido e poucas vezes apresentado nos palcos do país. Essa nova linha de trabalho associava atuação, dramaturgia, visualidades e produção, todos esses aspectos interligados e que resultariam em espetáculos em diálogo constante com a realidade nacional. Para além disso, criou-se também uma pedagogia teatral própria, que guiava a construção de cada uma das peças encenadas naquele palco, pequeno em dimensão física, porém de enorme importância para a história do nosso teatro, localizado à rua Teodoro Baima, número 94, no coração da cidade de São Paulo.

Referências

- ALMADA, Izaías. Teatro de Arena: uma estética de resistência. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.
- TOLEDO, Paulo Bio; RIBEIRO, Paula Chagas Autran. Experimentalismo e politização na dramaturgia brasileira da década de 1960: do seminário de dramaturgia no Teatro de Arena à peça Mutirão em novo sol. Cena, (19). 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.22456/2236-3254.60701>. Acesso em: 28 jun. 23
- BOAL, Augusto. Hamlet e o filho do padeiro – memórias imaginadas. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- BOAL, Augusto. Jogos para atores e não atores. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- FARIA, José Roberto. História do teatro brasileiro, volume 2: do modernismo às tendências contemporâneas. São Paulo: Perspectiva: Edições SECCSP, 2013.
- GARCIA, Silvana (org.). Odisseia do teatro brasileiro. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2002.
- LIMA, Mariângela Alves de. História das ideias. Dionysos, Rio de Janeiro, Serviço Nacional de Teatro, n. 24, out. 1978. (Número especial sobre o Teatro de Arena). P. 31-63.
- MAGALDI, Sábato; VARGAS, Maria Thereza. Cem anos de teatro em São Paulo (1875-1974). São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2000.
- PIACENTINI, Ney Luiz. Eugênio Kusnet: do ator ao professor. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo – USP, São Paulo, 2011, p. 115.
- VARGAS, Maria Thereza. Giramundo: o percurso de uma atriz. São Paulo: Editora Hucitec, 1998.

Notas

- 1 A Escola de Arte Dramática (EAD) foi fundada por Alfredo Mesquita em 1948 e tinha como objetivo magno a formação de artistas profissionais do teatro. Em 1968, a escola é incorporada à Universidade de São Paulo, onde permanece até hoje e é responsável pela formação de atores e atrizes de destaque no cenário teatral paulista e brasileiro.
- 2 O Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) era uma companhia teatral fundada em 1948 pelo empresário Franco Zampari e que foi responsável pela modernização do teatro brasileiro através da atuação dos diretores estrangeiros – especialmente italianos.

Recebido em 13 de julho de 2023.

Aprovado em 21 de agosto de 2023.