



centro de  
dramaturgia  
contemporânea

# A Aprendizagem da Escrita Teatral no Brasil: O Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena

Paula Autran

3

Réplica  
2016 Coimbra

EDIÇÃO

**Centro de Dramaturgia Contemporânea**  
**TAGV / CEIS20 / ESTUDOS ARTÍSTICOS - FLUC**  
[www.uc.pt/org/centrodramaturgia](http://www.uc.pt/org/centrodramaturgia)  
[centrodramaturgia@gmail.com](mailto:centrodramaturgia@gmail.com)

AUTOR

**Paula Autran**

IDENTIDADE VISUAL / CONCEPÇÃO GRÁFICA

**António Barros**

**Pedro Góis**

FOTOGRAFIA CAPA

**Pedro Medeiros**

ISBN

**978-989-99170-4-0**

© Maio 2016  
Centro de Dramaturgia Contemporânea



centro de  
dramaturgia  
contemporânea

# **A Aprendizagem da Escrita Teatral no Brasil: O Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena**

Paula Autran

# 3

Réplica  
2016 Coimbra



## Paula Autran

1974. Nasceu em São Paulo, Brasil. Mestre (e doutoranda) em artes cênicas na ECA/USP. Graduada em história USP e jornalismo PUC/SP. Escritora, jornalista e e professora de dramaturgia.

O SEMINÁRIO DE DRAMATURGIA do **Teatro de Arena** é o primeiro projeto de estudo e produção sistemática de uma dramaturgia nacional moderna brasileira. Fundado em 1958, “funcionou com regularidade semanal por aproximadamente dois anos, com interrupções”<sup>2</sup>. Sua contribuição para uma mudança nos caminhos da modernização do teatro brasileiro é inestimável. Uma geração de dramaturgos com atuação no teatro, no cinema e na televisão foi influenciada pelos debates que ali ocorreram. Na forma de um encontro semanal de leitura e debate sobre textos dos jovens autores, o SEMINÁRIO nasceu de uma evolução dos cursos de dramaturgia ministrados 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 da companhia, estudiosos convidados ampliavam os temas discutidos pelos dramaturgos. Do SEMINÁRIO saíram sete textos de autores nacionais – entre eles **Chapetuba Futebol Clube**, de Oduvaldo Vianna Filho, o *Vianinha*, e **Revolução na América do Sul**, de Boal<sup>3</sup> – e também uma nova maneira de produção da escrita dramática e de espetáculos teatrais. A grande novidade estava na forma compartilhada com que o dramaturgo concebia seu texto, em meio a debates políticos, estéticos e artísticos. Construía-se ali uma pedagogia dramática sem precedentes no teatro do país.

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) e de uma inédita coletivização da escrita, experiência até então impensável na linha de modernização do teatro brasileiro, que se tornava hegemônica a partir do modelo de maior desenvolvimento empresarial do Teatro Brasileiro de Comédia (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 da função do dramaturgo, que pensava, ao mesmo tempo, a necessidade de uma consciência formativa e metodológica. O SEMINÁRIO foi organizado como um laboratório de escrita, capaz de aprofundar a politização crescente do grupo e a necessidade de interação dialética entre a dramaturgia e a interpretação. Ali, em meio às discussões das peças e de suas montagens, foi empreendido um amplo esforço de reflexão metodológica sobre uma dramaturgia brasileira de orientação nacional e popular.

<sup>2</sup> GUIMARÃES, Carmelinda *Seminário de Dramaturgia: Uma Avaliação 17 anos Depois*. In Revista Dionysos, n. 24. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura- Funarte, 1978, p.67. No presente trabalho usaremos a data final do Seminário como sendo 1961, quando foi apresentada *Testamento do Cangaceiro*, de Chico de Assis, última peça encenada a partir das discussões ali empreendidas.

<sup>3</sup> As demais peças encenadas a partir do Seminário foram: *Gente como a Gente*, de Roberto Freire, *A Farsa da Esposa Perfeita*, de Edy Lima, *Fogo Frio*, de Benedito Ruy Barbosa, *Pintado de Alegre*, de Flávio Migliaccio e *O Testamento do Cangaceiro*, de Chico de Assis.

Anteriormente ao SEMINÁRIO, Boal ministrou cursos de dramaturgia que foram idealizados de maneira mais informal, sem regularidade e sistematização e nasceram do desejo que os próprios atores do **Arena** tinham de aprender sobre as técnicas de escrita dramática que Boal havia aprendido em sua passagem pela Universidade de Columbia, notadamente com o crítico e professor de dramaturgia norte-americano John Gassner, como conta em suas memórias:

“O elenco pediu para contar como eram as aulas do Gassner. Queriam que eu fizesse um curso de dramaturgia, aberto ao público... Durante semanas reuniam-se cinquenta pessoas assíduas e eu dava aulas mostrando que as leis em dramaturgia são instrumentos de trabalho, para serem utilizadas, não obedecidas”<sup>4</sup>.

É dentro dessa lógica que Gianfrancesco Guarnieri e os outros integrantes do **Arena** começam a escrever peças, levando adiante a procura de uma gestualidade e falas brasileiras que unia a pesquisa que começavam a empreender nesses cursos de dramaturgia ao Laboratório de Atuação que Boal ministrava simultaneamente. E será a primeira incursão do ator pela dramaturgia, com a peça **Eles não Usam Black Tie**, que abrirá uma nova fase de trabalho no grupo e na história do teatro moderno em São Paulo (e no país), sendo um sucesso de público e crítica ao levar ao palco membros da classe operária como protagonistas. Sua ação se passa em um morro carioca e retrata o cotidiano da família de Romana e Otávio, e de seus filhos Tião e Chiquinho. O pai e Tião trabalham em uma fábrica e quando os funcionários decidem entrar em greve, o filho, prestes a casar com a noiva Maria, que está grávida, hesita entre aderir ou não à greve. Em torno desse conflito central, todos os demais se estabelecem.

O caráter inovador da montagem impressionou seus contemporâneos a ponto de redefinir paradigmas de atuação e de escrita dramática. Evidentemente, parte do sucesso do trabalho decorre da dedicação pessoal do ator à tarefa, inspirado pelos debates do curso e do grupo, por outro lado, a tarefa de Guarnieri era também coletivizada, resultante de um processo partilhado, em que o texto era discutido com os outros integrantes durante sua produção, num ambiente favorável. E a novidade temática do texto, na forma de uma cena radicalmente inédita, expunha seu sentido político.

<sup>4</sup> GBOAL, Augusto. *Hamlet e o Filho do Padeiro*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000, os.

Assim, em 1958, depois da estreia de **Eles não usam Black Tie**, resolvem fundar o SEMINÁRIO DE DRAMATURGIA para aprofundar o estudo, agora em pequeno grupo. O SEMINÁRIO seria para convidados e o curso para todos. Reuniam doze futuros autores, alguns já tendo escrito, outros nem uma linha. As reuniões eram aos sábados de manhã, quando analisavam e discutiam as peças. A estrutura de cada encontro do SEMINÁRIO, tal como idealizada por Boal, obedecia à seguinte ordem programática:

### **I Prática:**

- a- técnicas de dramaturgia;
- b- análise e debates de peças.

### **II Teoria:**

- problemas estéticos de teatro;
- características e tendências do moderno teatro brasileiro;
- c- estudo da realidade artística e social brasileira;
- d- entrevistas, debates e conferências com personalidades do teatro brasileiro.

### **III Burocrática:**

- seleção e encaminhamento de peças escritas no SEMINÁRIO;
- divulgação de teses e resumo dos debates<sup>5</sup>.

A partir desse programa fica claro que para eles, nesse momento, para se discutir teatro era necessário se discutir também a realidade nacional. Essa tomada de posição vai além dos temas, influencia diretamente a feitura das peças que serão discutidas. Radicaliza-se o projeto de um teatro engajado socialmente, de sentido nacional-popular, que traz para dentro da sala de ensaio a discussão política e a reflexão sobre o momento social. Para que se compreenda as razões dessa interação de campos que se materializa no SEMINÁRIO – teoria e prática, produção e formação, crítica de ordem estética e política – é preciso descrever 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. A teorização sobre a relação entre dramaturgia e a história atual tornava-se uma necessidade surgida 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 aprendizado passasse a orientar o grupo em suas realizações culturais.

<sup>5</sup> GUIMARÃES, Carmelinda. Seminário de Dramaturgia: Uma Avaliação 17 anos Depois. In Revista Dionysos, número 24. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura- Funarte, 1978 p. 67

É importante ressaltar que o **Teatro de Arena** não surgiu a partir de um plano estético organizado, mas antes como uma opção teatral definida por um certo formato de palco que se disseminava no pós-guerra. O **Arena**, fundado em 1953, 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, pois as primeiras peças ali apresentadas sucediam-se sem maior planejamento estético (ou ético-político), sendo a definição dos espetáculos guiada por uma escolha de um repertório de “teatro moderno”, com tendência a uma dramaturgia realista que facilitasse o diálogo com uma cena íntima do ponto de vista espacial.

Por outro lado, na medida em que as “alterações de espaço provocam profundas alterações de significado”<sup>6</sup>, é importante assinalar que o espaço do Arena – pequeno e refratário às grandes cenografias - como que impunha um padrão anti-ilusionista da encenação (e nesse sentido épico), pela intimidade da relação entre palco e plateia e pela ausência de cenários figurativos. Desse modo, a tendência à linguagem realista dada pela escolha do repertório era como que contrabalançada pelas supressões épicas de encenação em formato de arena, numa espécie de distanciamento constitutivo que necessariamente exigia do ator uma nova postura em cena.

Mesmo com essas contradições formais já anunciadas, a mudança de paradigma maior no projeto do **Teatro de Arena** se efetivou quando, em 1955, ocorreu a fusão com o **Teatro Paulista do Estudante** (TPE), com a entrada de seus jovens integrantes, entre eles Gianfrancesco Guarnieri e Vianinha. No ano seguinte, 1956, se junta ao grupo Augusto Boal e aprofunda as mudanças em curso. O que se desenha a partir de então é um deslocamento importante no que se refere ao modo convencional de encenar peças. Ao contrário dos diretores tradicionais, que criam os movimentos do palco segundo “marcas”, após os atores decorarem suas falas, Boal põe em prática um tipo de ensaio em que o processo teatral parte do estudo do material feito em grupo.

Essa exigência formativa, frequente em tantos outros trabalhos experimentais, não era só impulsionada pela história acadêmica de Boal, mas vinha também como uma necessidade provocada pelo novo formato do palco do **Arena**, que não tolerava a velha empostação teatral e pedia uma outra forma de representar. Boal percebia que o trato específico com aquela teatralidade impunha a pesquisa sobre uma nova atuação, que deveria partir da reflexão sobre possibilidades diferentes de trânsito entre palco e plateia.

No **Arena**, Boal não estava sozinho nessa tendência à experimentação laboratorial. A origem do **Teatro de Arena** liga-se a uma nova prática teatral e acadêmica, já que seus fundadores José Renato, Emilio Fontana, Geraldo Matheus e Sérgio Sampaio, eram oriundos das primeiras turmas da Escola de Arte Dramática (EAD), o que muito os influenciou na elaboração dessa nova concepção de teatro e de encenação. Já Boal vinha de uma experiência de aprendizado técnico, segundo o modelo artístico do playwriting norte-americano e Guarnieri e Vianinha traziam a vivência no Partido Comunista e já procuravam uma arte capaz de participar dos debates políticos da época.

<sup>6</sup> LIMA, Mariângela Alves de. Teatro Brasileiro- Uma reflexão In Dionysos. Especial TBC, Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura- Funarte, 1980, p. 26.



Foi do sentido produtivo que assumiu essa tensão entre influências e desejos artísticos, que nasceu o projeto de trabalho inovador no **Teatro de Arena**. Coube a Boal, por sua disposição intelectual e prática, a tarefa de catalisador formativo de uma pesquisa 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 difundia sua experiência de aprendizado nos EUA, se tornariam o lugar de encontro laboratorial das diferentes visões sobre a arte que estavam em jogo no **Arena**.

Assim, desde os primeiros anos de estabelecimento da pesquisa de interpretação e dramaturgia no **Arena**, seus integrantes procuravam estudar o desenvolvimento histórico da dramaturgia ocidental. Nessa perspectiva leram e discutiram a Poética de Aristóteles, a Estética de Hegel, além de vários outros teóricos selecionados por Boal, como Ferdinand Brunetiere, Henri Bergson e primordialmente John Howard Lawson. Um dos alunos de Boal na Escola de Arte Dramática, Lauro César Muniz, comentaria anos depois:

“Conheci o sistema colocado pelo Boal, apoiado na dialética hegeliana, que ele aperfeiçoou, a partir de John Howard Lawson um teórico americano, de forte presença das décadas de 1930 e 1940.... Ao contrário de outros métodos, que propõem fórmulas rígidas... como um receituário, a visão de Boal cria todo um universo, uma forma rica para encarar a dramaturgia, com apoio da dialética hegeliana: um processo de análise da natureza, riquíssimo, forte, abrangente, adaptado para a dramaturgia.”<sup>7</sup>

Como fica claro na citação, a estruturação do programa de estudos veio em sintonia com a prática, atendendo às possibilidades de autores “jovens de pouca idade sem experiência de vida”, como os definiu Boal. O mais importante era que todos de fato “estudaram, discutiram, escreveram”<sup>8</sup>.

Na prática dos encontros do SEMINÁRIO, a dramaturgia era entendida como concreção de valores políticos e teorizantes. Cada texto era analisado como um trabalho dialético, o que pedia, no mínimo, uma união à interpretação. A prática do SEMINÁRIO ia assim, muito além da mera aquisição de técnica literária. O texto era um meio de estudos para o grupo. Os integrantes permitiam-se levar ao palco peças que não tinham uma estrutura de obra acabada, mas cujo tema ou personagem central interessava do ponto de vista político. Não havia, nesse sentido, uma fórmula de resultados pré-estabelecida. A pesquisa se dava por tentativa e erro, como salienta Boal em uma entrevista da época:

“Não existe o que vulgarmente se chamou de playwriting americano aqui, né? Nós não tentamos fazer peça bem-feita, não tentamos descobrir uma maneira, um formulário de como escrever uma peça, uma receita, não tem nada disso. Quer dizer, nós procuramos justamente uma pesquisa.”<sup>9</sup>

<sup>7</sup> MUNIZ, Lauro César. O Ouro Verdadeiro. In. <http://www.ar.art.br>. Apesar de Boal não ter deixado escritos que sistematizassem essas influências, alunos seus, como Renata Pallottini e o citado Lauro César Muniz o fizeram, além de depoimentos como o de Nelson Xavier, que em entrevista à presente aurora garantiu que Boal exigia a leitura desses três teóricos. Sobre o assunto ver: Pallottini, Renata. O que é Dramaturgia. São Paulo: Editora Brasiliense, 2010, pp 42 a 85.

<sup>8</sup> BOAL, Augusto. Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980, pp.149, 150.

<sup>9</sup> BOAL, Augusto. Limites de Chapetuba. Atividades do Arena (Uma Entrevista). In Peixoto, Fernando (Org). Vianinha. Teatro, Televisão, Política. São Paulo: Editora Brasiliense. 1983, p. 41

O SEMINÁRIO superava, assim, a mera aplicação das estudadas leis do drama, em favor de uma perspectiva laboratorial. Mesmo aqueles que não tinham o intuito de seguir carreira como dramaturgo deveriam participar do processo. Os sete textos produzidos a partir do SEMINÁRIO aproximam-se muito do universo de atuação, pois ou foram escritas para os atores ou por eles. Flávio Migliaccio até então nunca havia escrito. Nelson Xavier e Milton Gonçalves tiveram seus estudos ali analisados, ainda que não encenados. Buscava-se uma atitude autoral do conjunto da equipe. A grande descoberta do SEMINÁRIO era simples e rara: o trabalho do dramaturgo é sempre coletivo, mesmo que escreva em casa. Interessava então não exatamente a qualidade estética, mas um valor extra-estético capaz de expressar a necessidade de produzir a peça. Com o passar do tempo, o grupo decidiu radicalizar a proposta de dar lugar a autores nacionais inéditos, só encenando as primeiras peças destes.<sup>10</sup>

Enquanto existiu, o SEMINÁRIO só fez aumentar as contradições, inquietações e descobertas criativas do Arena. Por outro lado, como lembra o ator Nelson Xavier, esta postura sempre contraditória permitiu que os participantes “abrissem a cabeça” para as especificidades da dramaturgia em particular e para o mundo em geral. A contribuição modelar do SEMINÁRIO se forma a partir de sua mobilidade constante entre aprendizagem e produção, entre teoria e prática, entre arte e história. Sua substância ideológica provinha do ideário nacional-popular, mas sempre na perspectiva livre em que o pensamento não pode ser apartado de uma prática que o redimensiona. Os integrantes do **Arena** tentavam com sua prática teatral desnudar as diferenças de classe e as fissuras sociais do país, também presentes no mundo da cultura.

Em paralelo ao SEMINÁRIO DE DRAMATURGIA, os artistas do **Arena** fazem viagens para conhecer de perto a realidade nacional, escrevem textos teóricos sobre essas experiências, e reposicionam o espectro de atuação possível de um grupo teatral. Por conta de seu caráter exemplar, o SEMINÁRIO DE DRAMATURGIA acabou sendo replicado em diferentes cidades do país, como Rio de Janeiro, Porto Alegre, entre outras, tornando-se uma referência para todo escritor de teatro da década de 60. Essa nova forma de organização artística e política acabará ensejando a criação do **Centro Popular de Cultura (CPC)** em 1960 e deixará um legado muito além dos palcos.

<sup>10</sup> Em entrevista à presente autora feita no Rio de Janeiro, em 10/2011, o ator Nelson Xavier afirmou que o projeto radicalizou-se e chegaram ao consenso de só montar por meio do SEMINÁRIO primeiras peças de autores, nem a segunda valia. O projeto parece que vingou, pois as sete peças do SEMINÁRIO seguem esse padrão.

## BIBLIOGRAFIA CITADA

BOAL, Augusto – *Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas*.

Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980

BOAL, Augusto – *Limites de Chapetuba. Atividades do Arena (Uma Entrevista)*.

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

BOAL, Augusto – *Hamlet e O Filho do Padeiro*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000

GUARNIERI, Gianfrancesco – *Eles não Usam Black Tie*. Texto datilografado

GUIMARÃES, Carmelinda *Seminário de Dramaturgia: Uma Avaliação 17 anos Depois*

In Revista Dionysos, número 24. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura- Funarte, 1978

LIMA, Mariângela Alves de – *Teatro Brasileiro- Uma reflexão In Dionysos*

Especial TBC, Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura- Funarte, 1980

MUNIZ, Lauro César – *O Ouro Verdadeiro*. In. <http://www.ar.art.br>

PALLOTTINI, Renata – *O que é Dramaturgia*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2010

PEIXOTO, Fernando (Org) – *Vianinha. Teatro, Televisão, Política*

São Paulo: Editora Brasiliense. 1983

XAVIER, Nelson – *Entrevista à Paula Autran*. Rio de Janeiro, outubro de 2011



centro de  
dramaturgia  
contemporânea