

DOI: <http://dx.doi.org/10.18226/19844921.v11.n24.05>

Sistema Coringa: teorização estética do Teatro de Arena por uma arte revolucionária

Joker System: aesthetic theorization of arena's theatre for a revolutionary art

Mariana Klafke*

Resumo

O Teatro de Arena foi um dos grupos mais importantes do teatro moderno brasileiro. Atuando de 1953 a 1972, o Arena deixou sua marca não somente através das peças que encenou, mas também por uma intensa experiência de teorização sobre o fazer teatral. Augusto Boal é central nessa trajetória do grupo. Na segunda metade da década de 1960, após o golpe de 1964, Boal propõe uma teoria cênica chamada Sistema Coringa, em que se encontram teatro político, teatro épico, debates sobre função protagônica e identificação do público e contexto brasileiro de acúmulo na experiência teatral. Este artigo propõe uma discussão teórica sobre o Sistema Coringa e seu papel na história do Arena e do teatro brasileiro.

Palavras-chave

Teatro de Arena. Teatro Político. Augusto Boal. Teatro Épico.

Abstract

Arena's Theatre was one of the most important groups of modern Brazilian theatre. Acting from 1953 to 1972, Arena made its mark not only through the plays staged, but also through an intense theorizing experience about theatrical performance. Augusto Boal is central to this group's trajectory. In the second half of the 1960s, after the 1964 coup, Boal proposes a scenic theory called Joker System, which includes political theatre, epic theatre, debates about protagonist function and public's identification and the Brazilian context of accumulation in theatrical experience. This paper proposes a theoretical discussion about the Joker System and its role in the history of Arena and Brazilian theatre.

Keywords

Arena Theatre. Political Theatre. Augusto Boal. Epic Theatre.

* Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

O Sistema Coringa, teoria de montagem cênica que Augusto Boal começa a esboçar em *Arena conta Zumbi* (1965) e teoriza mais precisamente nos prefácios de *Arena conta Tiradentes* (1967), apresenta influências brechtianas e sugestões do mundo clássico, pretendendo resolver a questão estética da oposição entre teorias aristotélicas ou hegelianas e as teorias de Brecht. As influências brechtianas se apresentam nas formas de racionalização e distanciamento, que procuram permitir que o espetáculo apresente a peça e sua análise, sem camuflagens. Por outro lado, além da manutenção da função protagônica e do herói exemplar, Boal parece imaginar “para o teatro o caráter de celebração popular e coletiva, com regras pré-estabelecidas (e, a julgar pelos musicais, com assunto também conhecido), comparável às partidas de futebol” (CAMPOS, 1988, p. 121), o que revela influências do mundo clássico.

Nos cinco artigos que precedem a edição de *Arena conta Tiradentes* publicada em livro no mesmo ano da montagem da peça, Boal trata de fundamentar e propor discussões em torno da montagem. Em “Elogio fúnebre do teatro brasileiro”, frente ao diagnóstico de uma crise agônica vivida pelo teatro no país, Boal se propõe a rever a trajetória do Teatro de Arena. Partindo do pressuposto de que os elencos nacionais se dividem em clássicos e revolucionários, Boal defende que o Arena se inclui neste segundo grupo, não por não montar obras clássicas, mas por não procurar cristalizar um mesmo estilo, desenvolvendo-se por etapas que se sucedem no tempo, coordenada (de forma artística) e necessariamente (por questões sociais). Sônia Goldfeder (1977) defende precisamente o contrário em sua dissertação de mestrado, *Teatro de Arena e Teatro Oficina – o político e o revolucionário*: para a autora, o compromisso político do Arena supera o compromisso artístico e o grupo, portanto, faz teatro político, mas não revolucionário em sua própria forma, colocando o ato criador como um meio, e não um fim em si mesmo revolucionário. Cabe ressaltar que, ao fazer esta afirmação, a autora está pensando a trajetória do Teatro de Arena em comparação direta com outro grupo, o Teatro Oficina, de forma que sua análise está localizada em uma polêmica estética, política e histórica específica. Acreditamos que, atendo-se às categorias propostas por Boal, ou seja, grupos clássicos ou revolucionários, de fato o Arena se aproximaria mais deste segundo tipo.

Augusto Boal propõe um esquema de análise da história do grupo sugerindo que, ao mesmo tempo em que as fases apresentadas são decisões artisticamente pesadas e definidas, respondem a questões sociais concretas. Esta teorização

passou a ser a referência mais recorrente em estudos que tratam da história do Teatro de Arena. Apresentando a fase realista (na qual se desenvolveu o trabalho do Laboratório de Interpretação, em que Stanislavsky foi trabalhado exaustivamente pelo grupo), a fase fotográfica (momento de valorização do autor brasileiro, na qual foi desenvolvido o Seminário de Dramaturgia, período correspondente a um intenso nacionalismo político, quando o Arena se fechou para a dramaturgia estrangeira e lançou diversos autores nacionais, como o próprio Boal, Guarnieri e Vianinha) e a fase da nacionalização dos clássicos (série de adaptações de clássicos, nacionais e estrangeiros, a problemáticas contemporâneas ao grupo), Boal defende que a fase subsequente, dos musicais, seria uma espécie de síntese, apontando *Tiradentes* como ponto de chegada de uma trajetória muito consciente. Enquanto a fase fotográfica seria demasiadamente limitada às singularidades da vida, de forma que a plateia via o que já conhecia, a fase de nacionalização dos clássicos, buscando resolver este problema, traria à tona o dilema oposto, restringindo-se excessivamente a universalidades e abstrações. Com os musicais, o Arena se propõe a contar histórias não de um ponto de vista universalizante, mas bem localizado como o seu ponto de vista. *Arena conta Zumbi* é um primeiro passo nesse sentido, cujo avanço deve seguir na peça seguinte, *Arena conta Tiradentes*, estruturando um novo sistema.

Zumbi destruiu convenções, destruiu todas que pode. Destruiu 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 fria dos feitos 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 do Coringa” (BOAL; GUARNIERI, 1967, p. 21).

A partir destes pressupostos, Boal procura apresentar e justificar o novo sistema com o qual o Teatro de Arena se propõe a revolucionar um teatro em crise. Em “A necessidade do coringa”, o autor expõe as quatro técnicas que compõem o novo sistema: desvinculação ator-personagem, perspectiva única de narradores (“Nós, o Teatro de Arena”), ecletismo de gênero e estilo e utilização da música. Ao menos duas destas técnicas, a desvinculação ator-personagem e a utilização da música, estabelecem relações com o Teatro Épico de Bertolt Brecht. Boal explica que, utilizando estas quatro técnicas, *Zumbi* tinha a missão de sintetizar as fases anteriores do Arena – fase fotográfica (realista, singular) e fase da nacionalização dos clássicos (universal, abstrato): “Havia que sintetizar: de um lado o singular, de outro o universal.

Tínhamos que encontrar o particular típico¹” (BOAL; GUARNIERI, 1967, p. 27).

“As metas do coringa” apresenta e discute os principais problemas que o sistema busca resolver: apresentar dentro do próprio espetáculo a peça e sua análise, estabelecer um sistema permanente que inclua todos os instrumentais de todos os estilos ou gêneros, resolver a opção entre personagem-sujeito (concepção idealista ligada a Aristóteles e Hegel, em que se considera que o pensamento determina a ação) e personagem-objeto (concepção materialista de Brecht, em que se considera que a ação determina o pensamento)², estipulando a liberdade plena do personagem sujeito, mas dentro dos esquemas rígidos da análise social. Enquanto Hegel (e, antes dele, Aristóteles) teoriza que a ação dramática se desenvolve a partir do livre movimento do espírito do personagem³, Brecht preconiza que o personagem é reflexo da ação dramática, que se desenvolve por meio de contradições, sendo estas referentes sempre à infraestrutura econômica da sociedade, ainda que possa haver um outro polo de contraste em que contradições incluam um valor moral, e, portanto, alguma subjetividade. No Sistema Coringa há a intenção de apresentar a ação dramática a partir de conflitos infraestruturais, mas com personagens que se movem ignorando este movimento subterrâneo, apresentando-se como hegelianamente livres.

Procura-se assim restaurar a liberdade plena do personagem sujeito, dentro dos esquemas rígidos da análise social. A coordenação dessa liberdade impede o caos subjetivista conducente aos estilos líricos: expressionismo, etc. Impede a apresentação do mundo como perplexidade, como destino inelutável. E deve impedir esperamos – interpretações mecanicistas que reduzam a experiência humana à mera ilustração de compêndios (BOAL; GUARNIERI, 1967, p. 35).

Há aqui também uma primeira explicação sobre função protagônica (realidade concreta) e função coringa (abstração conceitual), que sintetizariam a fase fotográfica (realista) e a fase da nacionalização dos clássicos (conceitual). Boal defende que o ecletismo de estilos, que poderia ser perigoso, tornando a peça confusa, se torna possível através da ênfase nas Explicações, que unificam o ponto de vista. Além disso,

¹ Em *Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião*, Eldécio Mostaço procura delinear, a partir do conceito de particular típico, a influência do pensamento de Lukács e, portanto, do realismo socialista nas peças do Arena neste período. Este ponto será brevemente apresentado adiante neste texto.

² A contraposição entre as poéticas de Hegel e Brecht é assunto que interessou vivamente Augusto Boal. Em *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas* encontramos um artigo de Boal que discute especificamente o assunto, intitulado “Hegel e Brecht: Personagem-Sujeito ou Personagem-Objeto?”, escrito em 1973.

³ Boal enfatiza, porém, que Hegel mesmo já afirmava a progressiva incompatibilidade do teatro com a sociedade moderna, cada vez mais emaranhada em leis, costumes e tradições que tornam a civilização cada vez mais complexa e o espaço da autonomia do indivíduo mais limitado.

justamente a sobreposição de duas funções antagônicas, protagônica e coringa, permitiria a grande variação formal, já que se tratam de extremos que comportam uma série de estilos pelo caminho de seu desenvolvimento.

Em “As estruturas do coringa”, Boal explica a estrutura de elenco, composto por protagonista, Coringa, coros e orquestra. A função protagônica representa a realidade concreta e remete à fase fotográfica do Arena, devendo ser interpretada por um ator só e de forma stanislawsiana, tendo o ator a consciência do personagem, e não dos autores. Boal argumenta que o objetivo de apresentar um protagonista nestes termos é reconquistar a empatia, que se perderia quando há alto grau de abstração e a experiência se transforma em algo meramente racional. Para o autor, a empatia não é um valor estético, mas sim um mecanismo próprio ao ritual dramático, ao qual se pode dar bom ou mau uso: “No 'Coringa' esta empatia exterior será trabalhada lado a lado com a exegese. Tenta-se e permite-se o reconhecimento exterior desde que se apresentem simultaneamente análises dessa exterioridade” (BOAL; GUARNIERI, 1967, p. 38). A função coringa, por sua vez, remete à fase de nacionalização dos clássicos (conceitual), sendo o Coringa polivalente e podendo, portanto, desempenhar qualquer papel na peça, inclusive substituir o protagonista nos impedimentos deste por conta de sua realidade naturalista. O Coringa é responsável por criar uma realidade mágica, que é aceita pelos demais personagens. Observa-se que os espetáculos regidos pelo Sistema Coringa teriam necessariamente uma natureza bipartida e ambígua, o que será discutido adiante neste texto a partir das críticas teóricas que este sistema recebeu. Os demais personagens são dispostos em dois coros, Deuteragonista e Antagonista, cada qual com seu corifeu, apoiando ou indo contra o protagonista. O espetáculo também deve contar com orquestra coral, composta de violão, flauta e bateria.

Além da estrutura de elenco, o Sistema Coringa também supõe uma estrutura fixa de desenvolvimento do espetáculo, guiado pelo Coringa e composto de sete partes: Dedicatória, Explicação, Episódios, Cenas, Comentários, Entrevistas, Exortação. Algumas dessas partes não são óbvias e precisam ser comentadas. As Explicações são sempre em prosa e expostas pelo Coringa, visando localizar a ação segundo o ponto de vista de quem a conta, o Arena e seus integrantes, podendo, para tanto, utilizar-se de recursos diversos de conferência, como slides, leitura de documentos, cartas, poemas, notícias de jornal, exibição de filmes, de mapas etc. As Explicações permitem ao Coringa inclusive fazer com que uma cena seja remontada

a fim de explicitar algo que não ficava claro da primeira vez. Os comentários, por sua vez, partem dos corifeus dos coros ou da orquestra, e são preferencialmente rimados e cantados, servindo como mecanismo para ligar uma cena a outra. As entrevistas não têm colocação estrutural fixa e devem ser evocadas a cada vez que se tornar necessário expor a consciência de algum personagem, através de questionamentos do Coringa. Ao final, a Exortação é o momento no qual o Coringa estimula a plateia a tomar posição e agir em relação ao tema exposto na peça, o que pode ser feito através de prosa declamada ou de uma canção coletiva, ou ainda a partir de uma combinação de ambos.

“Tiradentes: questões preliminares”, por fim, é uma espécie de defesa prévia do espetáculo. Nas peças construídas nesse sistema, pretende-se do fato sucedido extrair um esquema analógico aplicável a situações semelhantes, construindo relações entre microcosmo teatral e macrocosmo social. Boal explica e defende as escolhas feitas para a montagem de *Arena conta Tiradentes* enfatizando que a peça, sendo um todo de construção de sentidos, precisa ser analisada em suas relações internas de interdependência, de forma que as escolhas se explicam e se justificam mutuamente perante os efeitos que se procuram produzir. Aqui Boal abre um diálogo explícito com Brecht, principalmente no trecho intitulado “Quixotes e heróis”, no qual Boal defende a necessidade destes últimos: “Brecht cantou: 'Feliz o povo que não tem heróis'. Concordo. Porém nós não somos um povo feliz. Por isso precisamos de heróis. Precisamos de Tiradentes” (BOAL; GUARNIERI, 1967, p. 56). O foco de Boal ao dialogar com Brecht não está em explicitar as relações entre seu sistema e o teatro épico, mas em debater e justificar os pontos em que há afastamento e contradição, procurando inclusive relativizar esse afastamento. Por exemplo, no que se refere à emoção no teatro, Boal expõe a existência de dois mecanismos distintos para despertá-la, a que assalta o espectador frente a inevitabilidade do destino humano (tipicamente a emoção despertada pelo teatro burguês) e a emoção que sobrevém do conhecimento adquirido, como quando nos emocionamos com Mãe Coragem por compreender a estrutura comercial à qual ela se alienou, e não propriamente pelo drama da perda de seus filhos. Boal defende que o desenvolvimento de Tiradentes, aplicação primeira do sistema bem acabado, se aproxima mais do segundo tipo de emoção:

Em Tiradentes, usou-se um outro mecanismo mais aparentado ao segundo: uma vez compreendidas as estruturas (ou supostamente compreendidas) e próprio

Coringa que até o penúltimo episódio distancia-se racionalmente da trama, passa, no último, a dela participar, nela se integrando, como se subitamente não mais interessassem peça, personagens, idéia central, nada, a não ser acompanhar o “herói” no seu martírio. Em outras palavras: a morte de Tiradentes era evitável; porém não foi evitada (BOAL; GUARNIERI, 1967, p. 52).

A ideia de que a identificação final do Coringa com o protagonista possa ter algo de brechtiano soa estranha e será contraposta por diversas críticas ao sistema e ao espetáculo, em especial as Anatol Rosenfeld, que veremos adiante. Boal procura ainda justificar a criação de um mito a partir de Tiradentes:

O mito é o homem simplificado – contra isso nada se pode objetar. Porém a mistificação do homem não tem necessariamente quer ser mistificadora – pois contra isso muito se pode e se deve objetar. [...] O processo mistificador consiste em magnificar a essência do fato acontecido e do comportamento do homem mitificado. [...] Se a mitificação de Tiradentes tivesse consistido exclusivamente na eliminação de fatos inessenciais, nenhum mal haveria. Porém as classes dominantes têm por hábito a “adaptação” dos heróis das outras classes. A mitificação, nestes casos, é sempre mistificadora. E sempre é o mesmo processo: eliminar ou esbater, como se fôsse apenas circunstância, o fato essencial, promovendo, por outro lado, características circunstanciais à condição de essência. [...] Hoje, costuma-se pensar em Tiradentes como o Mártir da Independência, e esquece-se de pensá-lo como herói revolucionário, transformador da sua realidade. O mito está mistificado. Não é o mito que deve ser destruído, é a mistificação. Não é o herói que deve ser empequeneado; é a sua luta que deve ser magnificada (BOAL; GUARNIERI, 1967, p. 55-56).

Não fica claro como tornar Tiradentes um mito apresentado como um revolucionário provindo de classes populares⁴ pode não ser mistificador em contraposição ao mito do Mártir da Independência, por exemplo. De toda forma, algumas críticas ao sistema de Boal e à montagem de *Tiradentes* mostrarão como o uso de um herói é necessariamente mistificador e que tipo de problema estético e ideológico esta escolha gera.

Cláudia de Arruda Campos, cuja dissertação *Zumbi, Tiradentes (e outras histórias contadas pelo Teatro de Arena de São Paulo)* foi publicada em livro e é referência recorrente nos estudos da série *Arena conta...*, enfatiza a dificuldade de mapear todas as fontes das quais o Sistema Coringa se alimenta, considerando a vasta experiência e erudição de Augusto Boal, e pontua, além das influências brechtianas, a importância do teatro grego para a concepção do sistema, não somente no caráter de celebração popular e coletiva, questão indicada no parágrafo de abertura deste texto, mas também no aspecto da rígida estruturação do espetáculo,

⁴ Sabe-se que a imagem pobre de Tiradentes foi ideologicamente construída, pois, apesar da discrepância com os demais inconfidentes, Joaquim José da Silva Xavier possuía diversos bens, entre eles um sítio e três escravos, como podemos conferir nos processos de sequestro de bens do alferes (CARVALHO, 1990).

com partes fixas, alternando diálogos e trechos cantados. A tônica da crítica da autora ao sistema está no didatismo do grupo, que “traí o gesto ansioso de quem expõe verdades imediatas e quer vê-las captadas de forma também imediata. Com isso, acaba-se por substituir o destinatário naquilo que seria a sua atitude mais desejável: a de pensar” (CAMPOS, 1988, p. 131). A própria concepção de forma fixa estaria ligada a esta questão, tendo como pano de fundo a noção de que o público só poderia apreciar bem um espetáculo cujas regras reconhecesse, o que poderia levar à popularização do teatro. A forma fixa seria compensada pela liberdade no uso de estilos e gêneros, deixando espaço para a criatividade do artista. Campos, ainda no sentido de esclarecer os pressupostos e origens do Sistema Coringa, traz um apontamento interessante sobre a aproximação do Arena com certas concepções do Centro Popular de Cultura (CPC). Para além dos debates estéticos e ideológicos mais abstratos e/ou referentes ao cenário internacional, é interessante lembrar o quadro teatral interno com o qual o Arena está dialogando. A autora aponta a possibilidade de leitura de que o Arena procura naquela conjuntura ocupar o lugar deixado pelo CPC, inclusive retomando orientações do grupo no início da década. O exemplo eloquente mobilizado para sustentar o argumento é a questão da apresentação da peça e sua análise no próprio espetáculo, questão esta já colocada por Vianinha no mínimo cinco anos antes da experiência do *Tiradentes*:

Todos os dados para que o espectador seja sensibilizado por uma peça devem estar dentro da própria peça. Não pode haver cenas, acontecimentos, personagens, situações que necessitem de uma visão de mundo que esteja acima e fora do mundo teatral criado. As peças ideologicamente perfeitas podem ser mudadas para o povo se não lhe dão meios para a compreensão. É preciso um teatro ajustado à capacidade intelectual do povo brasileiro. Um teatro com formas já consagradas pela percepção popular. A forma nova será nova historicamente, será nova em relação à situação cultural da sociedade – não será necessariamente nova na história da arte (...). Diminuir os desenhos subjetivos dos personagens e inundar o palco de acontecimentos exemplares. Fazer teatro com evidências (VIANNA FILHO apud CAMPOS, 1988, p. 127).

A questão fica colocada então a partir de um novo ângulo, de possíveis continuidades de pensamento e construção no próprio cenário do teatro nacional, em conjunto com a incorporação de debates e técnicas consagradas internacionalmente, neste caso específico com a referência ao teatro épico. É importante reconstruir o processo através do qual os debates se dão nesta dinâmica de acomodação ou aclimação das ideias estrangeiras ao contexto brasileiro, e para isso é necessário lembrar que quando Boal dispõe de Brecht não se trata simplesmente de aplicar

suas teorias conforme foram lidas, mas sim passando por dentro de um debate que já vinha se estabelecendo há anos no país sobre teatro político e formas de atuação na sociedade através da arte.

Eldécio Mostaço, em *Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião (uma interpretação da Cultura de Esquerda)*, também enfatiza as semelhanças entre Arena e CPC nesta fase. Ao descrever os índices para além do drama propriamente dito dos quais o Sistema Coringa se vale, como os slides com mapas e fotografias, Mostaço afirma:

Dessa mistura, o resultado assemelhava-se a um seminário universitário, uma dramatização feita pelos alunos da classe para os colegas. Qualquer semelhança com a estética do CPC não terá sido mera coincidência. Se foram estudantes que dramatizaram o *Auto do Tutu tá no Fim*, o *Auto dos 99%* (que era uma versão da história do Brasil), ou mesmo de *Missã Agrária* encenada pelo MCP, Zumbi continha inúmeros pontos de ligação com sua própria realidade de grupo teatral maciçamente de extração universitária e sabia ser seu público da mesma origem. A encenação utilizava-se apenas de um tapete vermelho que cobria todo o palco e os atores vestiam calça lee branca e camisetas coloridas, o que reforçava visualmente a aparência estudantil (MOSTAÇO, 1982, p. 82-83).

A princípio chama a atenção o fato de Mostaço não referenciar imediatamente o teatro político de Piscator, e posteriormente o teatro brechtiano, que utilizaram largamente estes recursos, mas logo fica claro que o interesse do autor é enfatizar outra influência da teorização do Arena, esta muito menos evidenciada nas formulações de Boal. Com a afirmação de que o Arena busca naquele momento histórico a representação acertada do “particular típico”, Boal apresenta uma filiação com as ideias de Lukács que Mostaço defende ser praticamente um percurso natural, se aceitarmos sua proposição de que o grupo já vinha se defrontando com o realismo socialista.

De um lado o debruçamento sobre episódios retirados da História (como os que caracterizam os textos escritos em *coringa*) obrigava o encenador a possuir uma teoria da História, não apenas para nortear-se quanto à possível exemplaridade de um ou outro episódio e sobre ele trabalhar como, ao estabelecer as correlações passado-presente, poder distinguir entre as constituintes mais gerais de um e outro episódio. Além do mais o momento histórico (crise das lideranças) estava a exigir um mais sério defrontamento com a *função do indivíduo na história*. Como é possível ver nas atuais preocupações do Arena, o caráter político desta *função* adquiriu a momentosa tarefa de articular uma convocação de atuação prática imediata. Neste processo de instantaneização com a função do indivíduo na história dissiparam-se, porém, os contornos “humanistas” da fase da nacionalização dos clássicos, aqueles contrapontos teóricos brechtianos que tornaram o Arena uma barreira estética ao simplismo do CPC (MOSTAÇO, 1982, p. 83-84).

De fato, seguindo a exposição de Mostaço, Boal parece se alinhar com certas concepções de Lukács neste momento, em especial no que se refere à dialética entre

originalidade e compromisso histórico. Lukács reafirma, a partir de Hegel, que a modificação histórica do conteúdo é condição para a transformação da arte na forma, no estilo, na composição, e portanto esta transformação deve estar no centro da criação artística; para o teórico marxista, as obras originais são aquelas que se colocam a problemática da tomada de posição, conteudisticamente, e se expressam em forma correspondente a este conteúdo ideal (LUKÁCS, 1978). Boal, a este propósito, justamente declara: “Queríamos refletir sobre uma realidade em modificação, e tínhamos ao nosso dispor apenas estilos imodificáveis ou imodificados. Estas estruturas reclamavam sua própria destruição, a fim de que não destruíssem a possibilidade de, em teatro, surpreender o movimento” (BOAL apud MOSTAÇO, 1982, p. 84).

Na conjuntura repressiva daquele momento histórico, o Arena se coloca um aprofundamento de sua tarefa histórica: para além de ter uma opinião sobre o mundo, o grupo se propõe a ter uma perspectiva exposta para esta opinião e apontar caminhos e alternativas de atuação a partir desta perspectiva. Mostaço coloca que em *Zumbi*, por exemplo, há referência à luta do povo vietnamita (o programa do espetáculo traz a foto de um vietcongue, e várias das técnicas de guerrilha utilizadas pelos negros na peça são inspiradas na luta do povo vietnamita), na tentativa de dar uma perspectiva particular (e atual) à questão ao mesmo tempo em que se aponta uma universalidade das lutas a partir da analogia histórica, que ultrapassa longo período de tempo. Para Mostaço, a leitura do Arena para os conceitos de Lukács é equivocada. Lukács sugere que a definição de “típico” é tão mais acertada quanto mais alto for o nível de generalização ao qual este típico se preste, tendendo à universalidade, mas com concretude. Mostaço acredita que em *Zumbi*, na caracterização que o grupo escolhe para os atores no palco, o Arena elege o estudante como personagem padrão para representar a função almejada naquele momento do indivíduo na história, mitificando, assim, justamente aquele que é também seu público. Considerando os estudantes como vanguarda revolucionária, o autor considera que o Teatro de Arena leva aos palcos uma estranha abordagem da teoria marxista⁵.

Em artigo escrito no calor da hora, no próprio ano de 1967, e publicado

⁵ É interessante, porém, pensar que os estudantes tiveram intensa participação na resistência à ditadura no Brasil, inclusive na luta armada.

posteriormente no livro *Moderna Dramaturgia Brasileira*, Sábado Magaldi analisa de forma bastante elogiosa o Sistema Coringa, em especial no que se refere ao abandono da necessidade de um estilo único (o que o autor acredita ser um impasse da criação moderna, que se esgotaria na tarefa de inventar continuamente originalidades) e na identidade notada entre a teoria e a literatura dramática, considerando que o método apresentado surge como exigência do texto propriamente. Magaldi parece considerar inclusive que Boal supera Brecht, ao conseguir sintetizar suas teorias e as de Stanislavski:

Ao tratar das quatro técnicas agora adotadas – a desvinculação de ator e personagem, os atores agrupados sob a perspectiva de narradores, o ecletismo de gênero e de estilo, e a presença da música – parece que ele está aplicando, com palavras semelhantes, o Organon brechtiano. Onde Boal não se satisfaz com a lição de Brecht é no exclusivismo deste, que encerraria o perigo, na quebra permanente da ilusão, de afastar o espectador, no sentido comum do verbo. Ainda nesse particular, há o desejo de aproveitamento dos dados positivos do método stanislavskiano, não para preparo do ator, que passaria depois a distanciar-se da personagem, mas para se exercerem simultaneamente as duas técnicas. A função Curinga, da total abstração, com significado crítico, se contrapõe à função protagônica, da personagem que procura reconquistar a empatia do público – no caso Tiradentes. A síntese de estilos se completa com a síntese de dois métodos fundamentais do teatro moderno – Stanislavski e Brecht unidos com o propósito de se vivenciar⁶ uma experiência e ao mesmo tempo comentá-la para o espectador (MAGALDI, p. 127).

O autor aponta ainda algumas limitações do sistema, que em sua leitura são decorrência dos problemas específicos do Arena (inclusive econômicos, além de estéticos e ideológicos) e não se aplicariam com bom rendimento à dramaturgia tradicional, mas o tom geral é de grande admiração. Na verdade, nota-se que a leitura de Sábado Magaldi é demasiadamente baseada nas formulações dos prefácios de Boal, formulações estas que não são em momento algum problematizadas.

O foco das críticas de Iná Camargo Costa ao Sistema Coringa enfatiza o quanto há de esvaziamento ideológico na posição de justapor as estéticas de Brecht e Stanislavski em um único sistema: “O espetáculo do Arena mostrou que, no Brasil, com Brecht aconteceu o mesmo que com outros produtos importados: foi reduzido a um material como outro qualquer que se guarda no almoxarifado, podendo a qualquer

⁶ Sábado Magaldi parece concordar com Boal na confusão que este faz sobre emoção e vivência no teatro brechtiano. Boal, na verdade, demonstra em alguns textos compreender que a crítica de Brecht se dirige às emoções e vivências que alienam o raciocínio do espectador, com base na identificação direta com o personagem, mas deliberadamente segue afirmando a necessidade de retomar a identificação com o protagonista como forma de não tornar o espetáculo excessivamente racionalista, e, por isso, talvez tornar o público desinteressado ou descomprometido. No teatro brechtiano, a emoção do espectador não é dispensada, mas tem certa autonomia. Os sentimentos despertados no espectador não correspondem aos sentimentos dos personagens simplesmente.

momento ser posto em circulação, e a serviço de não importa que assunto” (COSTA, 1996, p. 137-138). Costa argumenta, a partir de uma citação⁷ de Guarnieri sobre a vantagem que haveria em encenar *Tiradentes* de forma tradicional, que as divergências estéticas internas do Teatro de Arena podem ser relevantes para entender a combinação de Brecht e Stanislávski naquele momento, mas acreditamos que esta leitura dificilmente se sustenta. O próprio Boal, que teoriza o sistema, apresenta esta ambiguidade, lembrando que foi justamente quem levou ao Arena, a partir da experiência com o Actors Studio, o método de Stanislavski, e também foi provavelmente quem levou mais longe dentro do grupo a incorporação do teatro brechtiano, principalmente em *Revolução na América do Sul* (levando em conta, para afirmar isso, os argumentos inclusive da própria Iná Camargo Costa). Nos parece mais acertado creditar ao próprio Boal esta confusa conjunção de teorias incompatíveis, na tentativa de fazer um teatro crítico, mas que não abra mão da empatia e da exortação à uma ação pré-determinada, o que é uma operação perigosa, se não impossível. Para chegar a esse resultado, Boal se dispõe a mobilizar todos os recursos possíveis, de Stanislávski a Brecht, do teatro medieval ao que de mais moderno havia, aparentemente com um olho ainda voltado para Lukács e o realismo socialista, que se apresenta no conceito de particular típico. Dessa miscelânea emerge um espetáculo cujos efeitos são ambíguos e cuja falta de organicidade é evidente⁸.

Décio de Almeida Prado tem uma leitura do Sistema Coringa que se aproxima bastante da leitura de Sábato Magaldi, que não problematiza o sistema propriamente em sua forma e aponta como limitação somente a pretensão de ser aplicável a todo tipo de espetáculo:

O Sistema Coringa servia perfeitamente aos desígnios políticos de *Arena conta Tiradentes*, formando um conjunto peça-espetáculo de não pequena originalidade, em que se fundiam as informações históricas sobre a Inconfidência Mineira (colhidas nos *Autos da Devassa*) e as extensões analógicas aplicáveis ao Brasil contemporâneo, tudo isso dentro de um quadro cênico de constante mobilidade, que ia da mais deslavada molecagem nacional (o lado alegre, farsesco do Arena) até a emoção libertária. O único erro de Boal parece ter sido o de considerar as invenções formais do texto e da representação como fórmulas definitivas, válidas para todos os autores e todas as representações – uma espécie de pedra filosofal do teatro brasileiro (PRADO, 2007, p. 76).

⁷ “Depois disso, houve a teorização a respeito do sistema que passou a ser sistema curinga, e que foi usado também no *Tiradentes*. No meu modo de ver, empobrecendo a peça. Porque a peça feita de uma maneira, digamos, tradicional, com cada qual num papel ou no máximo um ator dobrando, ela ficaria muito mais clara” (GUARNIERI apud COSTA, 1996, p. 133).

⁸ Para uma análise da peça a partir dos argumentos aqui apresentados sobre o Sistema Coringa, ver: KLAFKE, Mariana F. “Arena conta *Tiradentes*: dilemas estéticos e ideológicos do Teatro de Arena pós-Golpe de 1964”. *Opiniões: revista dos alunos de Literatura Brasileira*, v. 8, p. 19-35, 2016.

É preciso levar em conta, é claro, que os textos nos quais Sabato Magaldi e Décio de Almeida Prado comentam o Sistema Coringa não são textos com a proposta de discutir teoricamente a questão, mas sim exposições nas quais os comentários sobre o assunto são secundários e periféricos. Anatol Rosenfeld é quem faz a análise mais exigente sobre o Sistema Coringa em um ensaio intitulado “Heróis e Coringas”. Ainda que enfatize os aspectos positivos do sistema, bem como a trajetória do Arena como um todo, sendo as peças que utilizam a técnica do Coringa o ponto alto de desenvolvimento do grupo, o autor discute e critica cada uma das técnicas que compõem o sistema, em especial a justaposição de função Coringa (épica) e função protagonista (dramática) que Boal elabora na tentativa de fazer a síntese dos métodos fundamentais do teatro moderno, de Stanislavski e Brecht, buscando assim vivenciar uma experiência e comentá-la criticamente, sem, no entanto, distanciar-se dela tanto que não suscite alguma reação.

Após expor em linhas gerais os argumentos de Boal sobre o sistema, Rosenfeld passa a analisar cada uma de suas técnicas, comentando suas limitações. Quanto à questão da desvinculação ator/personagem, sobre a qual o crítico reconhece de imediato o mérito econômico em uma companhia de pequeno porte e em crise financeira como era o Arena então, Rosenfeld problematiza dois pontos: a necessidade estética concreta desta técnica e o esforço demandado do público para seguir uma peça nestes termos. Ao contrário de *A Decisão* de Brecht, por exemplo, peça na qual os personagens de fato são anônimos, *Tiradentes* possui em seu enredo personagens marcantes, que precisam ser identificados para garantir o devido acompanhamento da história, o que aponta, em primeiro lugar, que a desvinculação não se mostra esteticamente produtora e, para além disso, que o seu efeito pode ser justamente de confundir o público. Rosenfeld questiona se não seria mais adequado utilizar este sistema somente nos ensaios, como, aliás, Brecht fazia, pois aparentemente essa desvinculação significa mais ganhos para os atores do que para o público propriamente. O segundo aspecto sobre o qual o crítico se debruça é a estranha escolha do estilo naturalista para não somente integrar a peça como ser o estilo exclusivo de uma das funções centrais, a protagonista. Antes de mais nada, Rosenfeld procura esclarecer o quão inadequado o estilo naturalista se apresenta para um teatro em arena, no qual os recursos teatralistas são excessivamente visíveis (refletores, passagem dos atores entre o público, cenários simples, que apenas

sugerem o ambiente) e a proximidade entre público e artistas incentiva o espectador a enxergar propriamente o *ator*, e não um personagem à distância. Rosenfeld passa, a seguir, a questionar a possibilidade de utilizar colagem de vários estilos em um teatro em arena, no qual os recursos cenográficos são limitados, dando continuidade ao raciocínio do ponto anterior.

Boal, aliás, tem plena consciência de quanto exige do público: “Ao vê-lo (o ator protagonista), deve a plateia ter sempre a impressão de quarta parede ausente, ainda que estejam ausentes também as outras três” (p. 37/38). Isso, já em si um tanto difícil no pequeno círculo da arena, torna-se quase impossível diante da eventual presença do Coringa dirigindo-se à platéia, derrubando, portanto, as paredes enquanto o ator protagonista e o público se esforçam ao mesmo tempo para construí-las imaginariamente (ROSENFELD, 1982, p. 21).

Rosenfeld, seguindo sua análise, problematiza o uso do estilo naturalista na construção de um mito, já que o nível universal (mito) não pode ser adequadamente representado através de um estilo que parte da premissa do máximo de detalhamento e verossimilhança possíveis. Contraditoriamente, o Coringa, por outro lado, cuja função é abstrata e conceitual, é apresentado em um nível mais singular e particular, ligado à atualidade. O crítico enfatiza ainda que nada indica que esta contradição esteja posta para fins dialéticos. Outro problema analisado no ensaio é a quebra da unidade de narração do Coringa pelo contraste com a função protagonista, único personagem totalmente dramático, que não é narrado e, portanto, controlado pelo Coringa. Entretanto, é importante notar que a peça viola o sistema neste sentido, e Tiradentes acaba participando em certos momentos do ritual geral, como quando canta a canção “Dez vidas eu tivesse” junto com o coro, quando é entrevistado pelo Coringa ou quando monta em um cavaleiro imaginário, ainda que neste caso o ator seja liberado da tarefa para manter alguma ilusão, sendo substituído pelo Coringa. Por fim, Rosenfeld questiona o pressuposto de Boal de que o naturalismo seria o estilo necessário para gerar empatia, afirmando, por outro lado, que o que garante empatia é sobretudo a unidade de estilo da qual o Arena abre mão, que permitiria ao público se entrosar com o esquema da peça. A partir daqui, Rosenfeld fecha seu foco sobre os problemas do herói e do mito e as contradições geradas pela justaposição das funções protagonista e coringa:

Parece que a maioria das contradições, das dificuldades da aplicação do sistema e dos problemas estilísticos apontados se relaciona com o herói mítico de quem Boal não apresenta uma idéia suficientemente amadurecida. Antecipando a dúvida fundamental, diríamos: o herói é um mito e o Coringa é paulista de 1967 ou, mais de perto, a consciência contemporânea avançada. Não há coexistência entre os

dois (ROSENFELD, 1982, p. 24).

A crítica de Rosenfeld se concentra especialmente nas contradições e problemas em torno do herói mítico que a peça *Arena conta Tiradentes*, formulação mais bem acabada a partir do Sistema Coringa, apresenta. As ambiguidades começam pela forma de apresentação do personagem, que deve ser fotográfica, stanislavskiana, mas ao mesmo tempo serve à construção do que deve ser um mito. Como comentamos, o estilo que Boal refere para a formulação do protagonista Tiradentes é o naturalismo, estilo este que dá ao personagem o máximo de realidade empírica possível, sendo que a formulação de um mito exige o contrário, a menor realidade empírica possível. Rosenfeld, analisando especificamente o caso concreto de *Arena conta Tiradentes*, acredita que Boal tem medo do herói, por considerá-lo perigoso, tratando-o “como um tigre que deve ser mantido dentro da jaula. É por isso mesmo que o cerca de todo um aparelho crítico distanciador para que não escape. E talvez por isso que procura apresentá-lo de forma naturalista: para que o mito não seja muito mitificado” (ROSENFELD, 1982, p. 25). Esse tratamento receoso da figura heroica leva a ambiguidades e equívocos que são os pontos fracos da peça. Tiradentes “não se sustenta nem como caráter psicológico (que não pretende ser), nem como herói mítico (que pretende ser). Não chegando a ter as vantagens do mito monumental, é de outro lado suficientemente simplificado para não permitir uma análise mais profunda da realidade histórica” (ROSENFELD, 1982, p. 26).

Além disso, a estrutura do espetáculo não favorece a construção de um herói, já que a seus adversários falta a grandeza para gerar um contraste interessante (não pode surpreender que Tiradentes tenha um caráter mais elevado que seus antagonistas acanalhados). Outro ponto essencial da crítica de Rosenfeld é que utilizando para os demais personagens métodos teatrais épicos, que permitem que estes tenham a consciência de personagem e ao mesmo tempo a consciência dos autores, e reservando somente ao herói pura função dramática, mantendo-o apenas dentro da sua perspectiva de personagem, o andamento da peça gera certa diminuição desta figura, fazendo dela a mais limitada da peça. Retomando Hegel, Rosenfeld enfatiza que o herói exige uma *Heroenzeit* (época de heróis) e um “mundo heroico”, espaço e tempo míticos nos quais não há separação entre a individualidade particular e os valores religiosos, morais e sociais fundamentais. O mundo prosaico, no qual os valores não dependem da subjetividade, mas são mediados por objetividades (leis, instituições e demais dispositivos que organizam a vida humana),

não é um mundo que permita atos heroicos, pois os valores não residem nos indivíduos particulares. Para Hegel, o herói se tornou impossível em um mundo de mediações infinitas. Rosenfeld, partindo destas críticas, considera que a principal falha do sistema está no fato de que Boal parece não ter conseguido medir todas as implicações de utilizar um herói, e, portanto, mitificação. Boal compreende o herói simplesmente como “o homem simplificado”, sem levar em conta, no entanto, a necessidade de simplificar toda a realidade ao seu redor para reconstruir a época mítica em que o herói pode ter relevância, sob pena de diminuí-lo caso isso não seja feito.

O herói, embora criticado pelos seus erros e cercado de um aparelho distanciador, é levado inteiramente a sério como herói. Pelas razões já expostas não chega a ser suficientemente mito para colher as vantagens estéticas do arquétipo monumental. Mas de outro lado tem do mito a esquematização extrema de modo a não render suficientemente na dimensão da análise histórico-social e da vivência empática (ROSENFELD, 1982, p. 38).

Expostas todas as críticas, Rosenfeld enfatiza que o Sistema Coringa e suas aplicações em *Zumbi* e *Tiradentes* são algumas das experiências dramáticas mais interessantes e originais do período e que tentativas de recuperação do mito têm sido recorrentes na arte moderna, mas questiona se o herói mítico de fato contribuiu para a interpretação da realidade brasileira naquele contexto.

O Sistema Coringa foi provavelmente a teorização mais ambiciosa do teatro brasileiro em um dos seus momentos mais ricos, a década de 1960. Seus problemas dão testemunho dos impasses estéticos, políticos e ideológicos que se colocavam naquele momento histórico em que se viveu a passagem de um cenário de acirramento da luta de classes e do debate político nacional para uma conjuntura repressiva que encerrava um momento de intensas expectativas democráticas, ou mesmo revolucionárias, da intelectualidade de esquerda no país. Seus objetivos parecem não ter se cumprido adequadamente, até mesmo porque, salvo engano, somente quatro peças foram encenadas utilizando o sistema (*Arena conta Zumbi*, *Arena conta Tiradentes*, *A Lua muito pequena e a caminhada perigosa* e *Arena conta Bolívar*), com cada vez menos sucesso de público. Sua concepção, porém, não deve ser esquecida, pois constitui um momento fundamental do desenvolvimento do teatro no Brasil, lidando com impasses de ressonância no cenário internacional, no sentido da tentativa de incorporação e aclimação do teatro épico brechtiano, e impasses próprios da classe teatral no Brasil.

Referências

- BOAL, Augusto; GUARNIERI, Gianfrancesco. *Arena conta Tiradentes*. São Paulo: Livraria Editora Sagarana, 1967.
- BOAL, Augusto; GUARNIERI, Gianfrancesco. *Arena conta Zumbi*. [S. l.: s. n.], 1965.
- CAMPOS, Cláudia de Arruda. *Zumbi, Tiradentes (e outras histórias contadas pelo Teatro de Arena de São Paulo)*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas - O imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- GOLDFEDER, Sonia. *Teatro de Arena e Teatro Oficina - o político e o revolucionário*. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais), IFCH/Unicamp, Campinas, 1977.
- KLAFKE, Mariana F. "Arena conta Tiradentes: dilemas estéticos e ideológicos do Teatro de Arena pós-Golpe de 1964". *Opiniões: revista dos alunos de Literatura Brasileira*, v. 8, p. 19-35, 2016.
- LUKÁCS, Georg. *Introdução a uma Estética Marxista*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- MAGALDI, Sábato. *Arena conta Tiradentes*. In: MAGALDI, Sábato. *Moderna Dramaturgia Brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- MOSTAÇO, Eldécio. *Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião (uma interpretação da Cultura de esquerda)*. São Paulo: Proposta editorial, 1982.
- PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- ROSENFELD, Anatol. *Heróis e Coringas*. In: ROSENFELD, Anatol. *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1982.