

O TEATRO DE ARENA DE PORTO ALEGRE

O Teatro Arena de Porto Alegre ¹

O percurso histórico do Teatro de Arena de Porto Alegre, desde preliminarmente espaço de defesa de idéias e de resistência à ditadura militar até sua conversão em órgão público vocacionado à produção experimental, inscreve-se no contexto das grandes transformações no caráter do Estado e nas formas organizativas da sociedade civil em nosso país a partir da década de 60.

Nosso trabalho teve por objetivo verificar como havia se constituído essa vocação do Arena através da realização de dois projetos surgidos no curso da reorganização e mobilização da categoria teatral no momento de redemocratização do país nos anos 80: o projeto do Centro de Documentação e Pesquisa em Artes Cênicas/RS – Espaço Sonia Duro e o da instituição do Prêmio de Incentivo à Produção em Artes Cênicas/leacen, com recurso consignado para o Teatro de Arena. Em decorrência, buscamos analisar o porquê das dificuldades e da morosidade na legalização e institucionalização de tais projetos.

Para a contextualização do problema, desenvolvemos pesquisa teórica e a prática de entrevistas e coleta de depoimentos entre dezembro de 2004 e abril de 2005. O manejo de conceituação mais precisa da vocação de nosso objeto de estudo exigiu uma incursão teórica às correntes teatrais que surgiram nas primeiras décadas do século XX em oposição ao teatro de entretenimento,

notadamente teatro político e teatro litúrgico.

O Nascimento do Teatro de Arena

O Teatro de Arena de Porto Alegre foi fundado em 1967, por iniciativa privada do Grupo de Teatro Independente (GTI), que se formou em 1964, tendo à frente Jairo de Andrade, Aracy Esteves, Alba Rosa e Edviga Faleg, todos diplomados no Curso de Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). No final dos anos 50, também por iniciativa particular, havia surgido o Teatro de Arena de São Paulo. A época e o feito não são simples coincidências. A década de 60 foi sacudida por transformações e agitações políticas e ebulição cultural no mundo todo. Particularmente no Brasil, a reação das classes dominantes à crescente organização do movimento popular veio na forma de golpe de Estado, instaurando uma ditadura militar de 21 anos de duração.

Porto Alegre, então, contava com poucas casas de espetáculos para um movimento teatral numericamente expressivo – ainda que predominantemente amador –, sem contar as montagens que vinham de fora do estado. As temporadas ficavam restritas há poucos dias, prejudicando a continuidade do espetáculo e seu retorno financeiro.

Convencido da impossibilidade de profissionalização sem uma casa de espetáculos própria, em 1967, o GTI² – ao qual havia se incorporado Marlise Saueressig – adquire, sem qualquer apoio financeiro privado ou governamental, o subterrâneo de um edifício no Viaduto Otávio Rocha onde constrói o Teatro de Arena de Porto Alegre. Os objetivos do empreendimento

eram a profissionalização do Grupo, a formação de novos atores e a qualificação da produção teatral em Porto Alegre, através da montagem de espetáculos que provocassem no público um novo olhar sobre a realidade política e social da época.

Durante o período compreendido entre sua inauguração – 1967 – e seu fechamento – 1977 – o Teatro de Arena foi, referenciado no teatro político de Augusto Boal e Bertolt Brecht, o núcleo mais estável no panorama teatral de Porto Alegre, contribuindo para a projeção de toda uma geração de artistas, movimentos sociais e público que ali se formou.

O recrudescimento da censura, conseqüência direta da decretação do Ato Institucional nº. 5, em dezembro de 1968, inviabiliza a produção teatral do Arena que, apenas no biênio 68/69, vê proibidas quatro entre as sete peças montadas. No entanto, o Teatro de Arena já estava marcando seu espaço no cenário cultural e político da cidade, formando um público específico composto por estudantes, professores e profissionais liberais.

A linha de ação adotada pelo Teatro de Arena incluía a circulação de suas montagens pela periferia de Porto Alegre, nos núcleos universitários, pelo interior do estado e pelo Brasil, ao mesmo tempo em que promovia cursos intensivos de teatro objetivando a formação de público e a criação de núcleos teatrais, inclusive incentivando o surgimento de outros grupos dentro do próprio Arena. Assim teve origem o Grupo de Teatro Jornal (1971)³, referenciado no trabalho de Augusto Boal, e, alguns anos depois, quando o Arena criou o Departamento de Teatro Amador⁴, emergiram os grupos Grêmio Dramático Açores, Descascando o Abacaxi e Vem dê-se Sonhos.

A mobilização da categoria, através das associações de classe criadas durante a década de 70⁵, e o aporte financeiro por parte do Serviço Nacional de Teatro (SNT), não foram suficientes para impedir que a ação dos aparelhos repressivos de Estado e a ausência, nas esferas municipal e estadual, de políticas públicas para a manutenção de grupos e espaços teatrais, provocassem sucessivas crises financeiras que causaram o fechamento do Teatro de Arena, em 1977.

A Reabertura do Teatro de Arena

O período subsequente na história do Teatro de Arena insere-se no processo mais amplo de redemocratização do país e inicia-se, em 1988, com sua desapropriação pelo Governo do Estado⁶, convertendo-o em espaço público, para o qual a categoria de Artes Cênicas pleiteava a concretização de dois projetos: o do Centro de Documentação e Pesquisa em Artes Cênicas e o da constituição da casa de espetáculos como espaço para o teatro experimental.

A função político cultural que o Arena simbolizava foi, portanto, determinante para que a classe teatral reivindicasse sua desapropriação. Essa função e a incorporação de novas idéias foram norteadores para encontrar a vocação do Teatro, ampliando a condição de espaço cênico para um espaço de memória viva e pesquisa que provocasse produção independente dos parâmetros da indústria cultural impostos pelo mercado capitalista.

De fato, como bem coloca Patrice Pavis (1999), o teatro experimental ou de pesquisa

“se opõe ao teatro tradicional, comercial e burguês que visa a rentabilidade financeira e se baseia em receitas artísticas comprovadas, ou mesmo ao teatro de repertório clássico, que só mostra peças ou autores já consagrados. Mais que um gênero, ou um movimento histórico, é uma atitude dos artistas perante a tradição, a instituição e a exploração comercial”(p. 388).

O teatro experimental, portanto, não se imita a pesquisas meramente nas áreas da técnica – cenografia, iluminação, etc. – mas também, e principalmente, diz respeito *“ao ator, à relação com o público, à concepção da encenação ou à releitura dos textos, ao olhar ou à recepção renovada do acontecimento cênico”* (p. 389).

O espetáculo de teatro experimental não é um produto acabado, pronto, mas um processo de pesquisa cujo objetivo é *“agir sob o olhar demasiado submisso aos modelos narrativos e aos mitos publicitários, impor uma atividade de questionamento, provocar a perturbação ante o non-sense dos textos ou acontecimentos cênicos”* (p. 390).

O projeto de implantação do Centro de Documentação e Pesquisa foi concebido pela equipe da Coordenação de Artes Cênicas, instância da recém criada Secretaria de Estado da Cultura, que manteve constante e intenso debate com entidades de classe e realizadores culturais e vinha catalisando a interlocução mantida com o Governo para a revitalização do Arena. No projeto, o Centro tem como competência geral assessorar o Instituto Estadual de Artes Cênicas (leacen) na elaboração e coordenação da política cultural para as Artes Cênicas no Rio Grande do Sul e, como competências específicas,

fomentar o desenvolvimento da pesquisa científica sobre as Artes Cênicas no Estado do ponto de vista histórico, promocional e do ensino aprendizagem, organizar um registro da história das Artes Cênicas em forma de banco de dados e atender a projetos de realização cênica com base na pesquisa.

A inauguração do Teatro sob direção da Secretaria de Estado da Cultura, em março de 1991, concretiza esse projeto na medida em que coloca à disposição da categoria e do público o Centro de Documentação e Pesquisa, constituído por um acervo significativo de obras e depoimentos a respeito da história recente das Artes Cênicas no Estado, e que divulga amplamente as intenções de configurar o espaço cênico do Teatro de Arena como um local destinado a produções de cunho experimental.

Por conta dos mistérios da burocracia estatal, o Centro de Documentação e Pesquisa vinha funcionando, até 2003, sem dispositivo legal. E finalmente, em 2004, é deferido seu processo de implantação; nesse mesmo ato, passa a chamar-se Espaço Sonia Duro.

Se a constituição do espaço como política pública de cunho estatal possibilitou a concretização do projeto, por outro lado, as formas de sua realização resultaram reféns do entendimento das sucessivas gestões governamentais.

Assim é que, já em sua segunda gestão, ou seja, no governo seguinte ao que o inaugurou como ente público⁷, observa-se a vocação de espaço de memória e experimentação perder significativamente em amplitude, devido ao caráter reducionista no entendimento tanto do que vem a ser teatro experimental quanto das proposições relativas à valorização do teatro gaúcho

constantes no projeto original.

Teatro experimental, nesse período, é compreendido como a simples resultante do trabalho desenvolvido por professores e alunos da disciplina Teatro Educação no ensino regular e da Universidade. Ora, não se pode dizer que a simples prática do teatro na escola por si mesma configure-se em teatro experimental, conforme o conceito que reproduzimos anteriormente. E o teatro na educação, numa visão contemporânea, é uma ferramenta no processo educativo da criança para o desenvolvimento de formas de expressão e interpretação do mundo, ou seja, visa à formação de indivíduos e não à de atores.

A direção do Teatro também se revela na contramão da idéia de valorização do artista gaúcho e de promoção do experimentalismo, ao priorizar profissionais do eixo Rio-SãoPaulo, em sua grande maioria vinculada ao teatro tradicional, na condição de oficinairos e palestrantes.

Nessa gestão, a criação da Associação dos Amigos do Teatro de Arena, com o objetivo de *“buscar recursos nas áreas pública e privada para que o Teatro de Arena se mantenha como núcleo cultural”* (entrevista de Olga Reverbel para o jornal Zero Hora, abril/91), surge como fato positivo e que incrementa a constituição do Centro de Documentação e Pesquisa. Lamentavelmente, porém, a Associação algum tempo depois se tornou pouco ativa, assim permanecendo até sua recente revitalização.

Em matéria publicada sob o título **“O Teatro na Arena”**⁸, podemos comprovar que, decorridos apenas três anos desde a sua reinauguração, o Teatro de Arena havia se transformado em algo bem diverso do pretendido:

“O Teatro de Arena já foi um importante foco de resistência político-cultural na Porto Alegre dos anos da ditadura. Hoje, passados mais de três anos da sua reabertura (...) continua sendo um espaço alternativo, que incentiva grupos amadores e do interior, e valoriza o teatro experimental e infantil. Como sua ocupação não é feita através de edita, torna-se uma opção para artistas que não conseguem levar seus espetáculos, cursos e oficinas para outros teatros”.

A matéria também menciona o sucateamento do equipamento de iluminação, a deterioração do prédio e a desativação da Associação de Amigos.

O Governo que se sucede⁹ promove o retorno à Secretaria de Estado da Cultura de sujeitos expressivos no processo de reabertura do Teatro de Arena, Carlos Appel e Dilmar Messias, o que possibilita amenizar o quadro anterior e reverter a crise que ameaçava avocação do Teatro. Lutti Pereira é designado para a direção do Arena e traça como metas atrair montagens mais qualificadas, aumentar o público e resgatar a linha de atuação e história do espaço. Importante ação nesse sentido foi a criação do Projeto Incentivo à Pesquisa Teatral no Arena, em 1995. O projeto é aprovado sob o nome Concurso Anual de Incentivo à Pesquisa Teatral e, em 1996, é englobado pelo Prêmio Anual de Incentivo à Produção em Artes Cênicas/leacen, recém criado na forma de decreto-lei, com recurso consignado ao Teatro de Arena destinado a fomentar produções de caráter experimental específicas para tal espaço cênico.

O Prêmio, no entanto, é extremamente dependente do ritmo de liberação

de verbas públicas para a área cultural, as quais, historicamente, não constituem prioridade para os governos, exigindo um maior esforço de mobilização da categoria de Artes Cênicas no sentido da garantia e implementação de suas conquistas.

Se, por um lado uma mobilização nesse sentido resultou num incremento ao valor do Prêmio, ao final do governo seguinte¹⁰, por outro, não foi suficiente para imprimir um ritmo normal no cumprimento da sua regulamentação: o vencedor da edição de 2002 só o recebeu e veio a estrear em 2004; mais de três anos se passaram até abrir uma nova edição.

Aqui, devemos destacar a atuação de Rosa Campos Velho, desde o final do governo de Antonio Britto e atualmente em seu terceiro mandato à frente da direção do Arena, que logrou incorporar o aspecto da pesquisa ao Prêmio, contemplando na plenitude o caráter experimental. Finalmente, fazem-se presentes canais para o desenvolvimento *“da autonomia da pesquisa, incentivando um cenário de novas linguagens para o teatro gaúcho, desvinculando-o do caráter puro e simples de produção cultural como um fim em si mesmo”*(Projeto de Incentivo à Pesquisa Teatral no Teatro de Arena, 1995). Outro destaque dessa gestão é a revitalização da Associação dos Amigos do Teatro de Arena que vem preenchendo o vazio deixado pela organização da categoria e, controvertidamente, as lacunas do poder público ao destinar parcela do borderô para a manutenção do Teatro ao longo dos últimos anos.

Estado, Cultura e Sociedade Civil Organizada

A cultura, dimensão dinâmica e criadora da sociedade que inclui todo o conhecimento num sentido ampliado e todas as maneiras como esse conhecimento se expressa, sempre foi entendida, no Brasil, como um resíduo, um conjunto de sobras, depois de eliminados aspectos do conhecimento organizado tidos como mais relevantes para a lógica do sistema produtivo.

A produção cultural brasileira movimentou, em 1997, cerca de 6,5 bilhões de reais, isto é, 1% do PIB do país e, mais significativo, que cada milhão de Reais gastos na área cria 160 postos de trabalho diretos, mais do que a indústria automobilística, de autopeças, elétrica e eletrônica do país¹¹. Confrontados os números, a produção cultural é, sim, um setor relevante para o sistema produtivo brasileiro.

Recorrentemente, entretanto, a **grave crise econômica que assola o país** desde os tempos da ditadura, tem sido usada como justificativa para a morosidade da ação e implementação de políticas públicas no campo da cultura. Esse é o discurso dos sucessivos governos.

Reforça essa tese o fato de os órgãos de cultura, em todas as instâncias governamentais, só lograrem independência a partir do retorno à democracia no país. Anteriormente, estavam subordinados aos órgãos de educação.

O breve estudo sobre o trajeto histórico do Teatro de Arena de Porto Alegre nos permitiu verificar a articulação entre as transformações na estrutura do Estado e nas formas organizativas da sociedade civil na esfera da cultura nesse período de história recente do país e produzir algumas constatações,

ainda que distantes de esgotar essa ampla questão.

No Rio Grande do Sul, a criação de associações representativas da categoria de Artes Cênicas foi uma das formas mais significativas de proteção às arbitrariedades do Estado durante o período da ditadura militar. Num primeiro momento, as associações legitimam, através da filiação e emissão de carteiras, as funções dos artistas e denunciam publicamente os atos do aparelho repressivo de Estado. Já consolidadas, as associações passam a ser, ainda, o canal de comunicação e negociação da categoria com os órgãos oficiais responsáveis pela área cultural. E, por fim, em 1987, a Apatedergs converte-se em Sindicato (Sated/RS).

As bandeiras de luta da categoria, porém, não se restringiram, nem mesmo naquele momento, ao combate à ditadura. Sempre houve o entendimento de que era essencial a sua participação na criação de políticas públicas para a área cultural e nos critérios de distribuição de verbas. Paradoxalmente, essas reivindicações alcançaram êxito ainda dentro de uma instituição pública do governo militar, o SNT, que, no final da década de 70, adquiriu status de Instituto Nacional de Artes Cênicas (Inacen). De fato, o Inacen era um órgão aberto ao diálogo e cujo apoio foi fundamental para consolidar a organização das entidades de classe, a subvenção de um sem-número de projetos e o suporte técnico e financeiro a casas de espetáculos por todo o país.

Com o final da ditadura, em 1985, a criação do Conselho Administrativo do Inacen amplia a participação das entidades empresariais e dos sindicatos de trabalhadores de Artes Cênicas que passam a estabelecerem diretrizes do

órgão; posteriormente, o órgão ganha sua efetiva autonomia e se transforma em Fundação Nacional de Artes Cênicas (Fundacen).

A necessidade de existir um conselho, formado por governo, representantes da categoria e da sociedade civil, que incluísse deliberação sobre a distribuição de verbas como condição de redemocratização já era consenso entre artistas e produtores do Rio Grande do Sul há muito tempo. Baseado no modelo da Fundacen é criada a Comissão Estadual de Artes Cênicas durante o governo de Pedro Simon. A Comissão desempenhou o importante papel de interlocutora entre o governo e as entidades organizadas no processo de configuração do Teatro de Arena como política pública da cultura, no entanto, foi extinta no governo seguinte.

Em plano federal, desde o fim do chamado “milagre econômico” da era ditatorial, aprofundava-se o quadro de crise inflacionária e a diminuição de investimentos de caráter cultural e social. Encerrado o ciclo militar, com a proclamação da Nova República, em 1985, os governos civis que se sucederam, embora anunciassem o implemento de políticas sociais, pouco avançaram nesse sentido. Houve mesmo a tentativa de buscar alternativas à aplicação direta de recursos públicos, sendo que um passo efetivo nessa direção foi a criação de leis de incentivo fiscal aos investidores privados. Destaca-se a Lei Sarney que serviu de base para todas as outras leis de incentivo às atividades culturais que surgiram em níveis federal, estadual e municipal nas décadas seguintes.

O governo de Fernando Collor e Itamar Franco (1990-1994), desta vez, claramente afinado com a receita do neoliberalismo, oferece a modernização

econômica do país através da redução do papel do Estado. Por meio de medida provisória, extingue o Ministério da Cultura e a Fundacen, entre outros órgãos. Suspende, também, a aplicação da Lei Sarney. As medidas de readequação da economia, sob a bandeira de combate à inflação e enxugamento da máquina do Estado, e a valorização de produtos da indústria cultural que, pretensamente, colocariam o Brasil no caminho da “modernidade” são determinantes para a diminuição dos recursos financeiros alocados para a área da cultura tanto de caráter público quanto privado.

Essas medidas causaram tamanho estrago no país que, até hoje, muitos setores não se recuperaram. Apesar de algum progresso na estabilização da economia, os governos seguintes permanecem atrelados à cartilha neoliberal e, nessa cartilha, de Estado Mínimo, cultura não é prioridade.

Não obstante o governo seguinte¹² ter restabelecido o Ministério da Cultura, com o prosseguimento da política de redução do papel do Estado, e a conseqüente diminuição de verbas públicas, as leis de incentivo à cultura assumem definitivamente o lugar das aplicações diretas consignadas em orçamentos públicos.

A política neoliberal ao propor a livre negociação salarial entre patrões e empregados produz, de maneira generalizada, um enfraquecimento dos sindicatos e de outras entidades representativas da sociedade civil que passam a buscar de forma pulverizada a solução de seus problemas.

A Frente Popular, que toma posse em 2003 depositária de enormes esperanças de reversão do projeto neoliberal, igualmente pouco avançou na mudança desse rumo. Há que se apontar, entretanto, a criação das Câmaras

Setoriais de Cultura, órgãos consultivos para a definição de diretrizes, estratégias e políticas públicas compostos por representantes das entidades de classes dos Estados federados, pois podem constituir-se num canal de debate, ausente desde o governo Collor.

Resta-nos traçar breves considerações sobre o papel dos sujeitos da sociedade civil, entre os quais se destacam as entidades representativas, especificamente no percurso histórico de revitalização do Teatro de Arena de Porto Alegre.

Em nossas hipóteses iniciais, supúnhamos que vontades individuais tivessem prevalecido sobre as demandas conduzidas coletivamente. A pesquisa e a análise dos depoimentos revelaram que, mais que expressão de vontades individuais, os protagonistas do processo são, na verdade, lideranças, porta vozes de vontades coletivas ainda que por muitas vezes frágeis na organização e em seu potencial de mobilização.

Em que pese não haver alteração significativa na configuração das entidades representativas, atualmente o desempenho de associações pontuais tem crescido em importância; observe-se a Associação dos Amigos do Teatro de Arena que, como já dissemos, tem sido imprescindível para a manutenção inclusive econômica do Teatro.

Constata-se, assim, mais uma vez, o caráter essencial da organização e associação das vontades para a existência desse espaço nas formas concebidas em seu projeto de revitalização.

E, por fim, considerando a atual conjuntura do país, profundamente hegemonizada pela indústria cultural, e a já endêmica tradição de lacunas

educacionais no tocante à arte e à história recente, determinando a formação de sucessivas gerações cada vez mais desprovidas de instrumental teórico e de espaços para análise, compreensão e expressão da cultura nacional, constatamos que a plena realização do projeto para o Teatro de Arena, além de ser de fundamental importância para a categoria de trabalhadores de Artes Cênicas do estado do RS, pois implementa possibilidades e oportunidades de formação teórico-prática, possui uma dimensão cidadã ainda pouco explorada. A força da “herança genética” do

Teatro de Arena de Porto Alegre de modo algum se esgotou em sua trajetória de luta por sobrevivência; as bandeiras de defesa à livre manifestação e resistência cultural dos povos permanecem urgentes.

Notas:

¹ Artigo com base na monografia “O Teatro de Arena de Porto Alegre” apresentada pela autora para o Curso de Pós Graduação – Especialização Teoria do Teatro: Cena Contemporânea (Instituto de Artes/UFRGS) em 2005.

² Do grupo original só restavam Alba Rosa e Jairo de Andrade.

³ Coordenado por Ana Maria Taborda. Os demais membros do grupo eram estudantes universitários.

⁴ O Departamento de Teatro Amador foi coordenado por Luciano Alabarse, Augusto Hernandez, Carlos Cunha e João Pedro Gil, além dos veteranos Jairo e Marlise.

⁵ APETERGS, Associação dos Produtores Teatrais do Rio Grande do Sul, Jairo de Andrade é eleito o primeiro presidente da entidade e APATEDERGS, Associação Profissional dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversão do Rio Grande do Sul, ambas criadas em 1976.

⁶ Governo Pedro Simon (1987-1990), no qual também é criada a Secretaria de Estado da Cultura, tendo por titular Carlos Jorge Appel. Dilmar Messias assume a Coordenação de Artes Cênicas dessa Secretaria. Sonia Duro é nomeada Diretora do Teatro de Arena.

⁷ Governo Alceu Collares (1991-1994). Mila Cauduro é a titular da Secretaria da Cultura. Ronald Radde assume o Instituto Estadual de Artes Cênicas e Olga Reverbel, a direção do Teatro de Arena.

⁸ Matéria assinada por Alessandra Corrêa e Airton Tomazzoni.

⁹ Governo Antônio Britto (1994-1998).

¹⁰ Governo Olívio Dutra (1999-2002). Foram titulares da Secretaria de Cultura Luiz Pilla Vares e Luiz Marques. Na coordenação do leacen, Sandra Dani, Sonia Duro e Hamilton Braga. Rosa Campos Velho é diretora do Teatro de Arena.

¹¹ Fonte Fundação João Pinheiro. In: MOISÉS, José Álvaro [s/d].

¹² Governo Fernando Henrique Cardoso (1995-1998) e reeleito para o período 1999-2002.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

CORRÊA, Alessandra, TOMAZZONI, Airton. *O Teatro na Arena*. Jornal sem identificação arquivado no CDP/Espaço Sonia Duro, Porto Alegre, 1994.

FELTEN, Rui Roberto. *O Arena renasce com muitos projetos*. Zero Hora, abr 1991.

MOISÉS, José Álvaro. *Os Efeitos das Leis de Incentivo*. [online] Disponível na Internet. URL: /efeitosleis.htm [s/d].

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.

Projeto Centro de Desenvolvimento, Pesquisa e Documentação em Artes Cênicas. Codec/RS. 1991.

Projeto Incentivo à Pesquisa Teatral no Arena Ieacen/Teatro de Arena. Out 1995.