

O QUE NOS CONTA O CORINGA? SENTIDOS DA METATEATRALIDADE EM ARENA CONTA TIRADENTES

Elzimar Fernanda Nunes Ribeiro (UFU)¹

Resumo: No ano passado, a peça *Arena conta Tiradentes* (de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri) completou 50 anos de idade ainda despertando o interesse de jovens pesquisadores, mesmo tendo sido publicada uma única vez. A obra já dispõe de boa fortuna crítica, no entanto, ainda se percebe que as investigações têm dificuldade de avançar além da formulação teórica-interpretativa com que o coautor Augusto Boal apresenta a peça, logo na introdução do livro. O presente trabalho pretende analisar alguns dos estudos mais originais produzidos, buscando encontrar insights que permitam descobrir novas frentes de leitura e debates sobre a peça, especificamente a discussão sobre o estatuto do personagem Coringa.

Palavras-chave: teatro brasileiro; arte engajada; Sistema Coringa.

No ano de 2017, completaram-se 50 anos desde que *Arena conta Tiradentes* foi exibido pela primeira vez, em 21 de abril de 1967. Considerado por toda crítica como um marco do teatro de vanguarda brasileiro, a peça também é referência obrigatória no campo de nosso teatro engajado, de modo que ainda tem motivado alguns trabalhos investigativos, tanto na forma de artigos, quanto na forma de dissertações e teses. No entanto, a obra completou meio século sem receber nenhuma outra edição, além da primeira, lançada também em 1967, pela editora Sagarana, com a autoria encampada por Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri.

As questões debatidas pela crítica literária, deste então, vêm se concentrando em duas facetas da peça: a experimentação dramaturgica (notadamente o Sistema Coringa) e o assumido engajamento político da obra, imediatamente vinculada ao contexto histórico do Regime Militar, implantado a partir do golpe de 1964. Num

¹ Professora do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia desde 2009, desenvolvendo pesquisas sobre a presença na literatura do imaginário histórico brasileiro, com especial ênfase na produção poética e teatral nos anos da Ditadura Militar. E-mail: elzimar.fernanda@ufu.br.

esquema didático, os estudos sobre obra poderiam ser organizados em duas frentes principais: uma mais estética e outra mais política. As análises mais estéticas enfatizam as questões da linguagem teatral, dedicando-se sobretudo à problemática do Coringa², para então discutir quais seriam as falhas e os sucessos do método aplicado na encenação de *Arena conta Tiradentes*. Por outro lado, a vertente de estudos mais políticos preocupa-se não apenas em evidenciar a mensagem de resistência da peça, mas também considera importante avaliar a coerência e a efetividade ideológicas da mesma, para então apontar o que seriam seus equívocos ou acertos, quase sempre tomando o ideário da esquerda brasileira como fiel da balança.

Trata-se, vale reforçar, de uma simplificação didática, porque os estudiosos acabam sempre por falar algo sobre as duas dimensões da obra e a maioria dos trabalhos resultantes destas investigações fica em algum ponto entre os extremos que vão do totalmente político ao exclusivamente estético. Ambas as linhas de reflexão, no entanto, têm seu ponto inicial no próprio Augusto Boal que, exercendo com desenvoltura as funções de mentor e teórico do grupo, fez ampla divulgação de suas ideias, deixando escritos diversos textos que expõem o percurso do Arena e as escolhas artísticas dele decorrente.

A organização mesma do livro *Arena conta Tiradentes* é emblemática deste aspecto, uma vez que seis ensaios ou artigos de diversos tamanhos, escritos por Boal antecedem o texto da peça. Articulados e numerados numa lógica sequencial, estes textos introdutórios acabam por assumir certa aparência de ensaio monográfico, são eles: “I. Elogio fúnebre do teatro brasileiro visto da perspectiva do Arena” (12 páginas), “II. A necessidade do Coringa” (6 páginas), “III. As metas do Coringa” (6 páginas), “IV. As estruturas do Coringa” (8 páginas), “V. Tiradentes: Questões preliminares” (8 páginas) e “Quixotes e heróis” (4 páginas). Anterior a todos estes textos, há ainda uma “Observação” de Boal, na qual o autor afirmava não considerar definitiva esta que, lamentavelmente, acabou por se tornar a única edição da peça até hoje, de modo que ele assevera então: “Também assim me pareceu mais coerente não escrever nenhuma introdução ‘bem acabada’ para um livro que vai ao meio” (BOAL; GUARNEIRI, p. 9). O que não deixa de provocar algum espanto, dado o grande espaço dedicado aos seis textos introdutórios, os quais ocupam a notável marca de um terço da publicação, que conta com 163 páginas no cômputo total.

Boal é certamente um autor com grandes habilidades também nas áreas da crítica e da teoria teatral, tendo inclusive elaborado seu próprio projeto dramaturgico (o “Teatro do Oprimido”), alguns anos depois da criação de *Arena conta Tiradentes*. No entanto, todo este arcabouço teórico tende a reter nele mesmo os leitores e estudiosos, que precisam de um bom tempo só para assimilar os conceitos expostos nas páginas introdutórias, para então passar à leitura e apreciação da peça. E isto posto como entrada a um texto teatral já marcadamente metalinguístico, para o qual se desenvolveu o Coringa, personagem distanciado dos fatos históricos da Inconfidência (Boal esclarece que o concebe como um “paulista de 1967”), cuja

² O Coringa vinha sendo elaborado desde a peça *Arena conta Zumbi* (que estreara em 1965), onde foi aplicado com várias diferenças em relação a *Arena conta Tiradentes*. Segundo Boal, o método deveria ser flexível o suficiente para permitir diferentes soluções de montagem, de acordo com a peça e com a circunstância específica da encenação (BOAL; GUARNIERI, 1967, p. 29-35).

função principal é justamente explicitar o sentido da ação encenada. E isso sem mencionar ainda os dois coros que compõem o esquema da peça; inspirados no teatro grego, com o papel de expressar o pensamento coletivo, eles também são responsáveis por comentar as cenas.

Em consequência, os estudos sobre *Arena conta Tiradentes* apresentam dificuldade em adquirir autonomia diante das apreciações prolíficas de seu coautor/analista, acabando por se pautar por elas, isto quando não são completamente seduzidos pela sua argumentação. Uma questão análoga a esta ocorre no que diz respeito aos estudos historiográficos sobre o papel da companhia Arena no teatro brasileiro, como bem evidenciou Rosângela Patriota (PATRIOTA, 2005). A historiadora observa como a versão da história do Arena pensada por Boal³ contempla não apenas a companhia paulista, mas propõe uma trajetória que dá sentido específico a todo teatro brasileiro: rumo ao teatro de vanguarda política, sendo o Arena um ator proeminente na condução deste movimento evolutivo. Segundo Patriota, esta narrativa vai se somando às obras já clássicas, como a de Sábato Magaldi (MAGALDI, 1962/2004), formando uma espécie de versão canônica da história do teatro brasileiro. Após examinar várias pesquisas, Patriota verifica como todos seguem, *in litteris*, os argumentos de Boal: “[...] a primeira constatação refere-se ao fato de que *todos* os estudos existentes sobre o grupo aceitam a periodização proposta pelos agentes, em particular a construída por Augusto Boal no ensaio intitulado “Etapas do Teatro de Arena de São Paulo” (2005, p. 99, grifos da autora).

A forte influência das avaliações de Boal sobre a história do Arena e sobre a leitura de suas peças – e em específico sobre *Arena conta Tiradentes*, graças aos tantos comentários antepostos à obra – tem suas implicações e nem todas elas favoráveis à dramaturgia do grupo, como se passa a exemplificar. Um dos primeiros trabalhos de longo fôlego a tratar da peça é a dissertação de Sônia Goldfeder, de 1977, que propõe um estudo comparativo entre a dramaturgia do Arena e a do grupo Oficina, caracterizando, de modo bem demarcado, a primeira como “política” e a segunda como “revolucionária”. A análise de *Arena conta Tiradentes* surge logo no início da dissertação, para fazer contraposição à montagem que o Oficina fez de *O rei da vela* (também em 1967, a partir de texto de Oswald de Andrade) como um “estudo de caso” que assinala, desde então, o julgamento de valor que será emitido na conclusão.

Assim, depois de lido o primeiro capítulo, não há porque se surpreender com a afirmação de Goldfeder no encerramento de seu trabalho: “*O rei da vela* é um exemplo bastante rico de espetáculo plurifacetado, com variadas possibilidades de interpretação” (GOLDFEDER, 1977, p. 208); ao passo em se considera que: “A filiação ao projeto de um teatro politicamente engajado condiciona de forma irrestrita o sentido de refiguração do real projetado na montagem do Arena” (*idem*). Para balizar seu juízo a respeito do grupo sob o comando de Boal, Goldfeder repercute justamente os artigos introdutórios de *Arena conta Tiradentes*, seguindo-os ponto por

³ A narrativa de Boal a este respeito está difundida em vários de seus livros, inclusive no já referido artigo “Elogio fúnebre do teatro brasileiro visto da perspectiva do Arena”, que é uma versão (possivelmente anterior) do ensaio “Etapas do Teatro de Arena de São Paulo”, inserido em *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas* (1976), analisado por Patriota.

ponto na sua ordenação argumentativa: a encenação com propósitos didático-políticos explícitos, as funções explicativas do coro e do Coringa, a representação de Tiradentes como herói exemplar, os fatos históricos selecionados e apresentados em função do discurso didático. Goldfeder realça tais pontos e confere-lhes valor negativo, atribuindo todos os problemas encontrados ao didatismo político da peça, até mesmo elementos não exatamente redutíveis a ele, como a presença da música ou a heterogeneidade de gêneros na peça

Sem dúvida, o Arena e o Oficina tinham concepções estéticas diferentes e *O rei da vela* prenuncia algumas soluções político-artísticas que logo seriam abarcadas pelo Tropicalismo, que de certo modo as retoma e as ratifica. Porém a visão de Goldfeder – que supõe uma evolução histórica linear e progressista do teatro brasileiro moderno que culminaria no teatro de vanguarda, o qual teria vivido um estágio ainda imaturo na experiência do Arena, para finalmente atingir seu ápice na proposta do Oficina – é grande medida derivada da própria narrativa sobre a dramaturgia do Arena como elaborada por Boal. Pode-se acusar Goldfeder de restringir o pensamento de Boal, mas não de fugir ou conceber uma alternativa a ele.

Num contraponto ao estudo de Goldfeder, tome-se o texto de Selma Calasans Rodrigues, publicado no apagar da ditadura (RODRIGUES, 1984). Apesar de iniciar de modo instigante, confrontando os conceitos de heróis em Brecht e em Boal, o desenvolvimento da argumentação logo toma outro rumo e, novamente, a autora passa a acompanhar os artigos introdutórios a *Arena conta Tiradentes* tão de perto, que dá para considerar parte de seu texto como uma paráfrase das ideias de Boal, acrescidas de comentários e exemplos, estes evocados justamente para elucidar o ponto de vista do dramaturgo. O entusiasmo pela obra e seu coautor/analista é tanto que no encerramento Rodrigues enxerga nele ainda outra habilidade: o de profeta do AI-5.

Arena tinha o propósito de questionar a plateia do Brasil de 1968 [sic.], tomando o exemplo de Tiradentes, re-mitificado em herói revolucionário: não estaríamos nós, então, perdendo o tempo em atitudes contemplativas enquanto “Barbacenas e outros Viscondes põem seus soldados na rua?”. Em um trabalho de 1967, Augusto Boal faz essa pergunta⁴. Parece que tinha razão, pois nesse mesmo momento estava-se elaborando o Ato Institucional n.º 5, que acabaria com as atividades do próprio Teatro de Arena, bem como de todo o teatro brasileiro de questionamento político, durante muitos e muitos anos. (RODRIGUES, p. 228)

Fazendo um arco no tempo, vamos encontrar discussões não muito diferentes destas, ainda repetidas por trabalhos do século XXI. Um artigo em meio eletrônico de Douglas Leal (LEAL, 2009), dedicado a examinar o experimentalismo de linguagem do Arena também faz a leitura da obra seguindo muito fielmente os comentários de Boal. Ele não deixa de abordar textos críticos importantes que surgiram nas décadas

⁴ Alude-se ao já referido artigo intitulado “Tiradentes: questões preliminares”.

anteriores⁵, como os de Anatol Rosenfeld (1982/1996) e Cláudia de Arruda Campos (1988), sobretudo para discutir a multiplicidade das convenções de representação teatral em *Arena conta Tiradentes*. Ao encerrar sua exposição, porém, Leal não vai além de constatar que a peça era assim, porque assim o quiseram seus autores, empregando quase as mesmas palavras de Boal nas explanações sobre o Coringa:

Assim, dá-se a conclusão formal da peça: a síntese dos dois gêneros predominantes que aparecem por meio das funções Curinga [*sic.*] e protagonista. Esse era o intuito dos autores ao unir esses elementos: dispor tanto da empatia quanto da razão no tratamento do mito do herói que luta pela liberdade (LEAL, s/p).

Mais um exemplo desta dificuldade de os pesquisadores se desvincularem do pensamento de Boal pode ser encontrado na dissertação de Kamila Koncová (KONCOVÁ, 2015), inesperadamente defendida na República Checa. Aqui também, as informações e reflexões da autora sobre a trajetória do teatro brasileiro e do *Arena* seguem principalmente as de Boal. Ao tratar de elementos específicos de *Arena conta Tiradentes* (estrutura da obra, Sistema Coringa, objetivos da peça), tem-se novamente o formato próximo ao de paráfrase comentada – às vezes, emitindo ligeiros juízos favoráveis, às vezes, desfavoráveis –, mas sempre se apoiando no dramaturgo e, inclusive, recorrendo a longas citações diretas dos textos teórico-analíticos de Boal. Quase no final de seu trabalho, no tópico “Opiniões da crítica”, exposto em cerca de uma página, Koncová até se descola um pouco do arcabouço argumentativo de Boal, ao sintetizar algumas das ponderações negativas sobre *Arena conta Tiradentes*, presentes nos estudos renomados (e bem mais matizados do que Koncová faz parecer) de Roberto Schwarz (1978) e de Anatol Rosenfeld. No entanto, em sua conclusão, ela ignora estes pontos de vista conflitantes e retoma a narrativa de Boal sobre o teatro brasileiro para confirmá-la:

Podemos dizer que foi precisamente a temática das obras e, o modo de interpretação da mesma, situada no espaço popular da arena, que fez com que o Teatro de Arena, pela primeira vez na história do teatro nacional, se aproximasse do homem brasileiro para o qual, antigamente no passado, este tipo de arte não tinha sido destinado (KONCOVÁ, p. 57).

A esta altura, cabe anunciar que o presente trabalho pretende explorar se ainda haveria alguma abordagem possível de *Arena conta Tiradentes* que extrapole a leitura realizada por Boal. Não à toa, não estiveram entre os exemplos supracitados alguns dos estudos mais contributivos à fortuna crítica de *Arena conta Tiradentes*, porque agora, no confronto com estas análises mais descoladas do pensamento de Boal, buscaremos surpreender algum caminho, alguma sugestão que permita aos estudos sobre a peça avançar para além do que se produziu até o momento.

⁵ Como os de Anatol Rosenfeld (1982/1996) e Cláudia de Arruda Campos (1988), os quais serão abordados no próximo tópico de nosso arrigo.

A necessidade de se inovar as discussões sobre a obra, tão intensamente coladas ao contexto histórico de sua produção e ao arcabouço teórico-crítico de seu coautor, parece-nos inevitável para descobrir se ainda há algo que *Arena conta Tiradentes* tenha para nos contar, que já não tenha sido evidenciado pela crítica até aqui. Uma lúcida provocação neste sentido é o que entendemos estar presente na afirmação com que Décio de Almeida Prado conclui seu prefácio ao livro *Zumbi, Tiradentes*, de Cláudia de Arruda Campos: “Se o passado não servisse para falar do futuro, para que serviria?” (In CAMPOS, 1988, p. XIX). Afinal, um texto que não possua elementos capazes de transcender seu tempo e as contingências produtivas de seus autores, ao ponto de se deixar recriar por leitores de outros tempos e com outras perspectivas, pode ser um valioso texto de testemunho, mas estará morto para o diálogo criativo que a leitura literária propõe.

Se há uma ausência notável na fortuna crítica de *Arena conta Tiradentes*, trata-se, até onde pudemos verificar, da inexistência de estudos que tentem dar conta do personagem Coringa sem se valer da teorização desenvolvida por Boal. Aparentemente tem sido quase impossível ler a peça sem antes entrar em um corpo a corpo acirrado com a volumosa introdução do dramaturgo coautor do texto – como se deduz da quantidade de trabalhos sobre a obra, que, no fim das contas, fazem pouco mais do que parafrasear os argumentos do dramaturgo, para então apontar exemplos que os corroborem. Viu-se que mesmo para avaliar negativamente a peça, explicitando o que seriam suas falhas, apoia-se comumente nos mesmos raciocínios apresentados por Boal.

A tendência se confirma quanto se buscam análises dedicadas ao modo de funcionamento do Sistema Coringa em *Arena conta Tiradentes*. Quase todas assumem a abordagem explicativa de Boal, incluindo-se aí as referências a Brecht – mais citado que aplicado, segundo garante uma especialista no assunto, a professora Iná Camargo Costa⁶, o que de fato pudemos verificar em nosso próprio levantamento da fortuna crítica. Impressiona que aos estudiosos em geral não tenha ocorrido inquirir o estatuto deste personagem central, tão fundamental para a obra, propondo ou adicionando alguma outra visada teórico-metodológica para além daquela já encaminhada por Boal. É uma extraordinária mostra de deferência à autoridade do autor em tempos tão iconoclastas como o nosso. Ou talvez, seja um tanto irresistível demais deixar se levar por uma teoria já pronta para ser rapidamente aplicada à peça; ainda que os resultados de algo assim não consigam ir muito além da tautologia de mostrar que os autores da peça fizeram o que disseram que queriam fazer.

No caso do Coringa, uma compreensão traçada à revelia de seu mentor faz-se ainda mais desejável na medida em que ele concebeu toda uma narrativa para justificar o nascimento do método como consequência e justificação da trajetória e vivência de todo um grupo de artistas que, aliás, já estava formado e gozava de algum renome antes mesmo da chegada de Boal. E aqui fica bem evidente o nó da questão quanto às investigações sobre *Arena conta Tiradentes*: ao lidar com um autor que se impõe de modo tão patente, é inevitável que o crítico precise de algum modo

⁶ Iná Camargo Costa dedica boa parte de sua introdução de *A hora do teatro épico no Brasil*, e baseia boa parte da argumentação do livro, à pouca análise efetiva da presença da estética brechtiana no teatro político brasileiro das décadas de 1960 (COSTA, 1996).

traí-lo se quiser surpreender as intenções que não se explicitam tão claramente. Enquanto estivermos presos na racionalização armada por Boal, será difícil ver algo além do que ele ostensivamente quis mostrar, em grande medida precisamente no intuito de orientar a leitura da peça.

Há, neste sentido, alguns estudos que entram num diálogo muito produtivo com a exposição que Boal faz de sua teoria/método, sendo-lhes devido o mérito de desbastar o caminho rumo a uma problematização mais arguta do que a massa da fortuna crítica, uma vez que inquiram as explanações de Boal não apenas para confirmá-las na peça, mas para compreender seus pressupostos *explícitos* e os que lhe são *implícitos*. Anatol Rosenfeld e Cláudia de Arruda Campos, a nosso ver, trazem as melhores contribuições ao debate sobre o Sistema Coringa⁷ e, muito embora seja verdade que seus textos dialoguem e, em certas instâncias, se deixem pautar pelos de Boal, também é fato que eles os perquirem com visão questionadora, tentando ver alguma parte do lado avesso de toda a argumentação do dramaturgo.

Campos e Rosenfeld sabem que, ao propor o Coringa, os autores da peça não se preocupam em ser fiéis à teoria de Brecht, mesmo que Boal cite o dramaturgo alemão como uma das fontes principais para a criação do método. Cláudia de Arruda Campos inclusive mapeia algumas outras fontes de elaboração do Sistema Coringa, mencionando o esquema do teatro grego clássico, por exemplo. A este respeito, Décio de Almeida Prado, que foi orientador do trabalho da pesquisadora, afirma na apresentação de *Zumbi, Tiradentes*: “Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri trançavam a duas mãos (a de Boal bem mais teórica) o Sistema Coringa, tentando reconciliar Stalinavski e Brecht, com uma pequena ajuda na tragédia grega no capítulo das máscaras” (CAMPOS, p. XVII). Ao final de suas considerações sobre este tema, a autora conclui:

Seria difícil estabelecer todas as fontes de que bebe o sistema Coringa [...] A carreira e os pontos de vista do diretor e professor de teatro revelam grande liberdade, um ecletismo que lhe permite valer-se de qualquer contribuição, conforme os problemas que queira solucionar a cada momento (Idem, p. 121-122).

A esse propósito, Rosenfeld declarou: “É o princípio da montagem levado ao extremo, parecendo quase tratar-se de uma colagem neodadaísta” (ROSENFELD, p. 16). É que Boal não é apenas um autor de textos dramáticos, muito menos um discípulo leal à proposta teatral brechtiana; ele é também um criador de sua própria dramaturgia, composta – como não há outro modo – pela reinvenção e releitura de outras experiências teatrais. Portanto, em certa medida, seu teatro é altamente autorreflexivo; é mesmo um teatro sobre o teatro, como bem percebe Campos, quando aponta o “[...] caráter marcadamente metalinguístico de *Arena conta Tiradentes*, onde, como na mais desencantada arte contemporânea, todas as convenções se expõem e se fazem objeto de comentário” (CAMPOS, p. 131).

⁷ Embora assumo um olhar muito original sobre o valor estético e político do grupo Arena, o estudo de Iná Camargo Costa basicamente faz sua interpretação do Sistema Coringa a partir da análise de Rosenfeld, a quem cita extensivamente quando discute este ponto. Por isso, para os fins deste tópico, entendemos não haver necessidade de lidar diretamente com obra de Costa.

Por sua vez, Rosenfeld parte de Boal para então tatear à procura de caracterizações suficientes: “é o comentarista explícito e não-camuflado”, “é o narrador”, “faz a exegese da peça a partir da perspectiva dele” (ROSENFELD, p. 15); para enfim, chegar a uma das duas mais lúcidas percepções sobre a personagem. A primeira: “É dele e da projeção da peça a partir da perspectiva dele que provém a unidade que ameaça perder-se numa ‘peça de farrapos’, montagem de cenas estilisticamente dispares” (*idem*, grifos nossos); a segunda: “Face à função protagônica a do Coringa é, como vimos, teatralista, criadora de ‘realidade mágica’”. (*Idem*, p. 17)

Campos também notara a função coesiva da figura do Coringa, apontando que, dada a multiplicidade das convenções cênicas aplicadas na peça, o personagem organiza a encenação evidenciando o sentido que se periga perder. Em estudo bem recente, Mariana Figueiró Klafke até elabora uma tabela que serve para corroborar tal afirmação e ainda discerne mais algumas atribuições do Coringa: “[...] são as suas intervenções que permitem aos atores demonstrarem a consciência ampla e bipartida que os personagens têm, o que não é permitido a Tiradentes, cuja realidade naturalista só se encontra com a mágica do Coringa no final da peça.” (KLAFKE, 2016, p. 128). Sem o Coringa, *Arena conta Tiradentes* não têm fluidez, pois é ele que faz a ligação entre os episódios e assim emoldura as ações dos demais personagens; é ele também que, com o apoio do coro, articula a trama que, sem sua presença, mal se ergue como tal.

Sua natureza é então épica não somente porque narra alguns trechos da ação, mas sobretudo porque o Coringa em *Arena conta Tiradentes* foi formulado de modo a compelir as fronteiras convencionais do gênero dramático para além delas mesmas. Portanto, para dar conta das funções do personagem na peça, é preciso reconhecer a centralidade de seu papel metateatral. É sintomático inclusive que ele se apresente ao público assumindo, antes de qualquer outra função, a de porta-voz ou *alter-ego* coletivo de todo o grupo Arena, assumindo a primeira pessoa do plural na sua primeira fala:

– Nós, somos o Teatro de Arena. Nossa função é contar histórias. O teatro conta o homem; às vezes conta uma parte só: o lado de fora, o lado que todo mundo vê mas não entende, a fotografia [...] Outras vezes, o teatro explica o lado de dentro, peças de ideia: todo mundo entende mais (*sic.*) ninguém vê. [...] Por isso queremos contar o homem de maneira diferente. Queremos uma forma que use todas as formas, quando necessário. [...] (BOAL; GUARNIERI, p. 60)

Observa-se, nesta manifestação inicial do Coringa, o tom marcadamente didático, que atravessa o texto da peça, o que já foi vastamente apontado pela crítica, mas vale indicar que o aspecto professoral do personagem, neste primeiro momento, não incide sobre lições de política ou história, mas sobre a arte teatral em si. Mais do que um “paulista de 1967”, como explicitou Boal, pode-se dizer que o Coringa se mostra bem mais precisamente como um professor de teatro, paulista de 1967; sendo, neste aspecto, uma figura praticamente decalcada do próprio Boal. Contudo tal caracterização obtida a partir da identificação entre autor, narrador e personagem ainda será insuficiente para lidar com o Coringa, embora seja uma pista a percorrer.

Para dar conta do estatuto deste personagem tão polivalente, parece-nos que falta ainda dimensioná-lo para além do viés teórico de Boal, surpreendendo aí sentidos não admitidos ou mesmo conscientemente percebidos por ele. Sem isso, parece-nos que fica incompleta uma leitura mais acurada da relação do Coringa com o autor e com a própria estrutura da peça, posto que impossibilitada de enxergar além do ponto cego do coautor e diretor da peça. Arriscamo-nos a dizer que sem uma discussão mais atenta e autônoma sobre o Coringa, uma grande dimensão semântica de *Arena conta Tiradentes* permanece obscura, visto que é a partir do enfoque metateatral – alicerçado num fazer cênico autorreflexivo – que se dá a clivagem das questões políticas e históricas de que trata a obra.

As intuições críticas menos atreladas à introdução interpretativa de Boal apontam para como o Coringa é o instaurador do universo peculiar à peça *Arena conta Tiradentes*, o qual – embora inspirado na narrativa histórica e motivado pelos acontecimentos políticos do Brasil da década de 1960 – é, sobretudo, um mundo fictício, não-idêntico à existência que partilhamos em sociedade. Alguns elementos que compõem o estatuto deste mundo foram assinalados por Campos e Rosenfeld: é um universo lúdico, metalinguístico, teatralista, com propensões ao maravilhoso, onde se goza o prazer de armar e desarmar as convenções que estabelecem o vínculo entre a própria ficção e a realidade sócio-histórica. O Coringa é que nos transporta a este mundo extraordinário, liminar, histriônico, até. E não apenas no sentido de ser um guia ou mestre de cerimônia que nos convida à viagem pelo seu reino teatral: ele é o *ser demiúrgico* que o erige e o sustenta, falando com o público de dentro da própria ação, ignorando a quarta parede num palco onde nem sequer existem as três convencionadas (como, aliás, apontara Boal).

Rosenfeld indaga muitas vezes sobre o estatuto desta figura proposta pelo *Arena*, no que toca à relação de onisciência e exterioridade dela com os outros personagens da peça (inclusive com o herói protagonista). Pelo que compreendemos, a situação o incomoda pelo que ela implica, muito embora o crítico não chegue a explicitar: o Coringa estica ao máximo o estatuto do gênero dramático, ao ponto de sua natureza se equivaler ao narrador da prosa moderna⁸, com sua *posição excedente* em relação aos acontecimentos e às demais personagens da peça.

Aqui nos valem do conceito de Mikhail Bakhtin, elaborado a propósito da relação entre o autor e os personagens (notadamente o herói) do romance. A princípio, podemos falar no excedente como sendo a visão “de fora”, ou “além” que o autor e certo tipo de narrador (caso do narrador onisciente de 3ª pessoa), possuem perante as demais criaturas da ficção em prosa. Em uma obra de sua juventude, Bakhtin trata do assunto e assim descreve o processo de criação da obra ficcional:

O autor é a única fonte da energia produtora das formas, a qual não é dada à consciência psicologizada, mas se estabiliza em um produto cultural significante; a reação ativa do autor se manifesta na estrutura, que ela mesma condiciona, de uma visão ativa do herói percebido como um todo, na estrutura de sua imagem, no ritmo de sua revelação, na estrutura

⁸ E aqui, intencionalmente não dizemos “contemporânea”, porque a feição fragmentária, caótica, lacunar de boa parte da narrativa contemporânea impõe outra forma de pensar as relações entre autor-criador, narrador e personagens.

de sua entonação e na escolha das unidades significantes da obra. (BAKHTIN, 1997, p. 28)

Na época em que escreveu essa reflexão, Bakhtin ainda não havia desenvolvido sua conhecida teoria do romance polifônico, motivada pela vontade de compreender a criação ficcional de Dostoievski. Na verdade, ao longo dessa obra da juventude de Bakhtin, o romancista russo notadamente surge como um autor sempre em risco de perder o controle sobre suas criaturas, por não se exteriorizar suficientemente perante elas. Poderíamos dizer que neste ensaio bakhtiniano o modelo tomado em consideração é o romance mais convencional, tal como o elaboraram os escritores românticos e realistas. É a partir daí que o estudioso formula a tese segundo a qual o autor dota de sentido a obra e o herói por ser a eles externos e, portanto, capaz de lhes dar acabamento.

Partindo da premissa de que ao vivermos nossa vida, só temos, a todo momento, uma visão parcial, imprecisa, de nosso tempo, das pessoas que nos cercam e de nós mesmos, Bakhtin postula que a obra ficcional traz em si a potencialidade de constituir uma *visão excedente*, capaz de superar essas faltas. A vida é aberta, confusa; não conhecemos o futuro e pouco entendemos do passado, porém o universo ficcional permite ao homem a elaboração de um acabamento para ela, isto é, a ficção permite dotar a existência, e suas múltiplas variáveis caóticas, de um sentido, de uma totalidade – de uma *objetividade estética*, que supera nossos valores éticos-cognitivos imediatos:

É nesse sentido que a objetividade estética opera numa perspectiva que a distingue da objetividade cognitiva e ética: esta depende de um juízo neutro, indiferente à pessoa e ao acontecimento e que se exerce do ponto de vista de um valor ético e cognitivo, de um significado geral; para a objetividade estética, o que está no centro dos valores é o todo do herói e do acontecimento que lhe concerne, aos quais serão subordinados todos os valores éticos e cognitivos; a objetividade estética engloba e inclui a objetividade ético-cognitiva. É claro que os valores cognitivos e éticos não mais poderão, por conseguinte, ser os fatores de acabamento de um todo e, nesse sentido, são transcendentem à consciência efetiva, mas também possível, como que prolongada em pontilhado do herói (BAKHTIN, p. 33-34).

De modo que se pode concluir que o objeto estético sempre contém o cognitivo e o ético (e, por conseguinte, o político), pois que na sua formulação da obra o criador os traz consigo e impregna o mundo ficcional com eles, entretanto, o herói que foi formado a partir deles não pode sabê-los todos, porque não lhes é externo: a exterioridade é a posição do autor e de seu mundo, que é posto fora do mundo do herói quando se encerra o processo criativo. Então o contrário não se dá, e ao tentarmos “traduzir” o objeto estético em termos exclusivamente cognitivos e éticos (e, por conseguinte, políticos) o sentido totalizante do estético vai inevitavelmente se perder na tradução.

Pensando em *Arena conta Tiradentes* e todos seus debates políticos, fica evidente porque Tiradentes parece tão “cego” (como nota, com alguma angústia, Cláudia de Arruda Campos) ao seu destino e aja de modo tão descuidado e até iludido, em relação aos demais personagens da peça. Ao receber a missão de ser depositário de todos os anseios político-sociais de seus autores, ele perde quase toda possibilidade de exercer uma consciência mais crítica na peça. Os autores tentam solucionar o problema erigindo um personagem que alcança o outro lado do extremo: o Coringa é a máscara que os autores elaboram para estar na peça, tanto quanto um narrador onisciente como os de Stendhal ou Balzac estão no seu romance.

No exemplo, mais evidente cabe ao Coringa conhecer o destino de Tiradentes de antemão. Quando se apresenta o édito real que comuta a pena de morte dos líderes inconfidentes em exílio, com exceção de Tiradentes, o Coringa comenta: “Esta carta já estava na mão dos juizes há dezoito meses. Há dezoito meses os juizes se compraziam. Há dezoito meses” (BOAL; GUARNIERI, p. 160). Informação que provavelmente a maioria da plateia e do público leitor da peça também viesse a desconhecer.

O Coringa não está só distanciado dos acontecimentos históricos, ele está distanciado de todos os demais personagens, pois tem a função de conferir unidade e totalidade a uma obra marcada pela incompletude em todas as outras dimensões: as convenções que estabelecem relação entre ficção e realidade não se fixam, os personagens são ambivalentes, com exceção de Tiradentes, e aqui também o Coringa tem seu papel, evitando que a plateia duvide do herói. A melhor evidência é a “Explicação 4”, na qual o Coringa revela-se novamente como projeção dos criadores da peça:

Quando pensamos escrever a história de Tiradentes, tínhamos a impressão de que Silvério não era tão safado como todo mundo dizia, nem o Alferes tão herói como constava. Depois, estudando, chegamos à conclusão de que Tiradentes foi mais herói ainda do que se diz e Silvério tão safado quanto consta. (Idem, p. 126)

Após o enforcamento, o Coringa não narra apenas o que se restringe ao mundo dos demais personagens, presos no tempo histórico; ele se movimenta com agilidade pela distância temporal, tanto quanto transita entre o palco e a plateia do teatro de Arena, para efetivar o acabamento de Tiradentes e ressaltar o sentido da peça:

A Independência política contra Portugal foi conseguida trinta anos depois da força. Se Tiradentes tivesse o poder dos Inconfidentes; se os Inconfidentes tivessem a vontade de Tiradentes e se todos não estivessem tão só, o Brasil estaria livre trinta anos antes e estaria novamente livre todas as vezes que uma nova liberdade fosse necessária (Idem, p. 163).

Ora, a atemporalidade do Coringa de *Arena conta Tiradentes*, bem como sua capacidade simultaneamente agregadora e desarticuladora do mundo cênico em que habita são pontos bem fora da curva no horizonte da teoria teatral brechtiana, pelo

que a validade da proposta de *Arena conta Tiradentes* sempre parecerá equivocada quando vista apenas por esse ângulo de investigação. Daí que um dos *insights* mais interessantes advindos da fortuna crítica da peça não apenas fuja do arcabouço explicativo de Boal, mas ameace ruir suas racionalizações político-ideológicas por completo:

Onde a forma brinca consigo mesma é de se perguntar se existe sincera confiança em sua eficiência como veículo da ideia. E tanto *Zumbi* quanto *Tiradentes* deixam-se levar pelo espírito lúdico que se compraz em montar e desmontar a cena, saborear à vista do público cada descoberta (CAMPOS, p. 131).

Nessa breve, porém aguda indagação encontra-se finalmente enunciada uma ideia latente em toda crítica da peça, mas poucas vezes enunciada com tanta clareza: a obra é tão marcadamente metalinguística que, enquanto incitação ao combate revolucionário, é uma ótima discussão sobre o papel do teatro. Mas essa afirmação algo irônica não estaria completa se não reconhecêssemos que, precisamente por meio desta intrincada estrutura dramaturgica é que se concebeu uma contundente⁹ discussão sobre o papel do intelectual humanista, em geral, e da arte engajada, em particular na construção do acontecimento histórico.

A grande carga autorreflexiva de *Arena conta Tiradentes* possui afinal um papel didático sim, e é mesmo provável que ele tenha pouca eficácia no quesito propaganda política, como boa parte da crítica acusa. Porém, não tanto porque a peça é falha, e sim porque ela atende a outro propósito subjacente, não explicitado nas explanações de Boal: *o lúdico*. Como máscara narrativa, não admira que o Coringa tenha sobretudo propriedades instauradoras da teatralidade mesma, como tão bem indicou Rosenfeld. Trata-se de uma manifestação intensa da teatralidade como jogo, que se evidencia em suas formas e que é tão importante para a compreensão do sentido da peça quanto o contexto histórico-político em que ela foi escrita. Assim, ao se observar seu vínculo da peça com a realidade a partir unicamente de uma visão da mimesis como *imitatio*, como vem sendo feito, reduz-se toda dimensão da mimesis como *ludus*, que também se evidencia na peça sobretudo, principalmente por meio do Coringa.

A experiência criativa que resultou na composição da peça pautou-se em prol de uma visão humanista que pedia um posicionamento ético-político num momento confuso, feito de sombras e luzes, pois que muitos brasileiros esperavam poder derrubar a ditadura em breve. Para enaltecer e inspirar a luta pela liberdade, Boal e Guarnieri ofereceram ao seu público um herói exemplar, concebido a partir da narrativa histórica da vida e morte do alferes José Joaquim da Silva Xavier. Para então contar sua versão deste mito histórico nacional por meio de um narrador cuja visão excedente fosse capaz de transcender o tempo histórico de Tiradentes para alcançar o dos autores e, quiçá, transcendê-lo também.

⁹ E pungente, levando-se em conta a violenta repressão ao pensamento livre, vivida na época em que a peça foi escrita.

O Sistema Coringa, tal como ele surge em *Arena conta Tiradentes*, é uma proposta cênica de dramaturgos apaixonados pelo teatro, que queriam vivê-lo ao máximo e ainda conquistar-lhe uma posição de protagonismo numa sociedade que tende a considerar a arte como inútil, pois que não facilmente instrumentalizável. Na concepção da peça, abunda o gozo pela encenação em si: em grande parte *Arena conta Tiradentes* e o Sistema Coringa são frutos do fervoroso amor de seus autores pelo teatro em si, o resultado do desejo de dar a essa arte ancestral um sentido e um desígnio relevantes no mundo contemporâneo.

WHAT TELLS US THE CORINGA? - MEANINGS OF THE METATHEATRICALITY AT ARENA CONTA TIRADENTES

Abstract: The purpose of this paper is analyze the systems of power and disciplinary technologies in novel *Em nome do desejo* by John Silverio Trevisan. Our analyzes seek to highlight the repressive hypothesis of sexuality and the disciplining of bodies and desires of young boys in the space of the seminar in order to ensure the maintenance of a hegemonic masculinity, throwing out those individuals who do not fit the heteronormative standards.

Keywords: Brazilian theater; socially engaged art; Coringa System.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BOAL, Augusto; GUARNIEIRI, Gianfrancesco. *Arena conta Tiradentes*. São Paulo: Sagarana, 1967.
- BOAL, Augusto. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.
- CAMPOS, Cláudia de Arruda. *Zumbi, Tiradentes: e outras histórias contadas pelo Teatro de Arena de São Paulo*. São Paulo: Perspectiva; EDUSP, 1988.
- COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- GOLDFEDER, Sônia. *Teatro de Arena e Teatro Oficina: o político e o revolucionário*. 1977. 245 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Políticas) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 1977.
- KLAFKE, Mariana Figueiró. *Heróis e coringas no palco: o Teatro de Arena prega a resistência*. 180 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira), Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2016.

KONCOVÁ, Kamila. *Arena: teatro nacional político*. 61 f. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura Portuguesa) - Filozofická Fakulta, Masarykova Univerzita V Brně, 2015. Disponível em: <https://is.muni.cz/th/342296/ff_m/Magisterska_prace_Kamila_Koncova.pdf>. Acesso em: 19 abr. 2018.

LEAL, Douglas. As funções do herói e do curinga em Arena conta Tiradentes: Estudo sobre o Teatro de Arena. *Questão de Crítica: Revista eletrônica de críticas e estudos teatrais*, Rio de Janeiro, v. II, n. 13, março de 2009. Disponível em: <<http://www.questaodecritica.com.br/2009/03/as-funcoes-do-heroi-e-do-curinga-em-arena-conta-tiradentes/>>. Acesso em: 19 abr. 2018.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. 6.ed. São Paulo: Global, 1962/2004.

PATRIOTA, Rosângela. A escrita da história do teatro no Brasil: questões temáticas e aspectos metodológicos. *História*, São Paulo, v. 24, n.2, p.79-110, 2005. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/his/v24n2/a04v24n2.pdf>> Acesso em: 19 abr. 2018.

PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

RODRIGUES, Selma Calasans. *Arena conta Tiradentes: uma experiência de teatro político*, *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, EUA, v. L, n. 126, p. 221-228, 1984.

SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

ARTIGO RECEBIDO EM 21/04/2018 E APROVADO EM 10/07/2018