

RODRIGO DE FREITAS COSTA

BRECHT, NOSSO CONTEMPORÂNEO?

O ENGAJAMENTO COMO PRÁTICA INTELECTUAL E
COMO OPÇÃO ARTÍSTICA DA COMPANHIA DO LATÃO

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
UBERLÂNDIA – MG
2012

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA – UFU
INSTITUTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
DOUTORADO

RODRIGO DE FREITAS COSTA

BRECHT, NOSSO CONTEMPORÂNEO?

O ENGAJAMENTO COMO PRÁTICA INTELECTUAL E
COMO OPÇÃO ARTÍSTICA DA COMPANHIA DO LATÃO

TESE apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia, como exigência parcial para obtenção do título de Doutor em História.

Linha de Pesquisa: Linguagens, Estética e Hermenêutica.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Rosangela Patriota Ramos

UBERLÂNDIA – MG
2012

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

C837b Costa, Rodrigo de Freitas, 1979-

Brecht, nosso contemporâneo? : o engajamento como prática intelectual e como opção artística da Companhia do Latão. / Rodrigo de Freitas Costa.
– Uberlândia, 2012.

305 f.

Orientadora: Rosangela Patriota Ramos.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em História.
Inclui bibliografia.

1. História – Teses. 2. História social – Teses. 3. Brecht, Bertolt, 1898-1956 – Influência (Literária, artística, etc.) – Teses. 4. Companhia do Latão (Grupo teatral) – São Paulo (SP) – Teses. 5. Teatro brasileiro -História e crítica – Teses. I. Ramos, Rosangela Patriota. II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em História. III. Título.

CDU: 930

RODRIGO DE FREITAS COSTA

BANCA EXAMINADORA

PROF.^a DR.^a ROSANGELA PATRIOTA RAMOS – ORIENTADORA
Universidade Federal de Uberlândia – UFU

PROF.^a DR.^a MARIA HELENA ROLIM CAPELATO
Universidade de São Paulo – USP

PROF. DR. ALEXANDRE LUIZ MATE
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – UNESP

PROF. DR. ALCIDES FREIRE RAMOS
Universidade Federal de Uberlândia – UFU

PROF. DR. ANDRÉ FABIANO VOIGT
Universidade Federal de Uberlândia – UFU

*Com carinho, para minha família,
pela compreensão nas horas de ausência.*

*Com gratidão, para Fernando Peixoto,
mestre dos palcos e guerreiro da vida.*

AGRADECIMENTOS

MUITAS PESSOAS FORAM essenciais durante a realização deste trabalho, por isso não poderia deixar de agradecê-las.

À Professora Dra. Rosangela Patriota expresso meus agradecimentos pela orientação sempre pertinente, amizade constante, possibilidade de uma formação sólida e pelas oportunidades que me ofereceu ao longo da vida acadêmica. Provavelmente, sem o contato com a Rosangela eu não conhiceria Brecht e, obviamente, seria outra pessoa.

Ao Professor Dr. Alcides Freire Ramos agradeço pelas conversas cotidianas e as considerações no Exame de Qualificação que foram capazes de me auxiliar de maneira singular no processo de escrita deste trabalho.

Ao Professor Dr. André Fabiano Voigt pela leitura atenta e apontamentos pertinentes durante o Exame de Qualificação.

Ao diretor Sérgio de Carvalho e aos atores Ney Piacentini e Helena Albergaria sou muito grato pela forma gentil e disposta ao diálogo com que me receberam na sede da Companhia do Latão.

Às amigas e colegas de doutorado, Nádia Cristina Ribeiro e Kátia Eliane Barbosa, por terem compartilhado conversas, sorrisos e discussões nesses últimos anos.

À grande amiga Maria Abadia Cardoso que me permitiu ótimas conversas e diálogos intelectuais sempre frutíferos.

À Talitta Tatiane Martins Freitas, muito prestativa, me deixou mais tranquilo em relação à formatação da tese.

À amiga Eliane Alves Leal sempre presente e disposta a ajudar.

Ao amigo Alexandre Francisco Solano, figura ímpar, por quem tenho profunda amizade.

Ao Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura (NEHAC), espaço essencial de minha formação e onde fiz grandes amizades. Aproveito e deixo registrados meus sinceros agradecimentos a todos os seus integrantes, amigos e colegas de reuniões.

AGRADECIMENTOS

Em relação aos amigos da Universidade Federal do Triângulo Mineiro, meu local de trabalho, não poderia me esquecer de Leandra Domingues Silvério, Thiago Groh, Rogéria Isobe e Amanda Gonçalves. Nossa, como essas pessoas compartilharam de minhas dúvidas e cansaços em relação à tese.

Sou extremamente grato à minha família, por ter suportado com paciência as inúmeras ausências que o processo de doutoramento exige.

À minha mãe, Sílvia, pela força constante e carinho singular, elementos responsáveis por minha base pessoal e profissional. Sem dúvidas, tudo o que sou devo a ela.

Ao Celso, pelo respeito, amizade e auxílios sempre providenciais.

À minha querida avó Sebastiana, pessoa maravilhosa, que nos momentos mais difíceis me surpreende com abraços extremamente acolhedores e é capaz de restituir minhas forças.

À minha irmã Juliana e ao meu cunhado Cláudio expresso meus agradecimentos pela amizade, respeito e confiança que depositam em mim e em meu trabalho. Além disso, preciso agradecê-los por terem trazido ao mundo a Sofia, criança que ilumina nossa família.

À Sofia que sempre me liga e diz: “Tio, você terminou a tese?”. É Sofia, agora terminei. Acho que terei um pouco mais de tempo para nossas brincadeiras.

Por fim, não poderia deixar de mencionar uma pessoa importante que conheci nos anos de doutorado, que sei que torce muito por mim e se tornou especial. Ilária, muito obrigado!

Sei que outros nomes deveriam figurar nestas páginas, mas a necessidade de ser breve não apaga de minha lembrança aqueles que passaram por minha vida e deixaram traços significativos. Agradeço a todos com carinho.

SUMÁRIO

Resumo	VII
Abstract	VIII
Introdução	01
Capítulo 1: O engajamento artístico e os intelectuais: considerações sobre o pensamento público	25
Variações sobre a noção de engajamento	39
Capítulo 2: O engajamento teatral no Brasil: As propostas de Bertolt Brecht revisitadas em outro contexto histórico e social	76
Engajamento brechtiano e teatro brasileiro: primeiros indícios	80
Críticos teatrais: o teatro épico como fonte de debates	87
Releituras cênicas: o teatro épico nos palcos brasileiros	110
O engajamento teatral como fonte de criação	119
Capítulo 3: A composição de um projeto de trabalho dialético: inspirações para o teatro brechtiano	131
Danton de Georg Büchner: releitura cênica de um “clássico” do teatro alemão	139
Contatos iniciais entre Brecht e a Companhia do Latão	159
O contato com Roberto Schwarz e as (in)certezas da atualidade de Brecht em <i>A Santa Joana dos Matadouros</i>	179
Capítulo 4: Bertolt Brecht interpretado à luz de situações sociais brasileiras: debate sobre a dramaturgia do Latão	202
Releitura dos clássicos e cenas das ruas de São Paulo: diálogos com <i>A compra do Latão</i>	210
“As ideias fora do lugar” na “periferia do capitalismo”: Variações das pesquisas cênicas na releitura de Brecht	229
As releituras de Brecht e o contato com o público de movimentos sociais brasileiros	260
Diálogos com lutas sociais do passado	267
Considerações Finais	283
Referências Bibliográficas	292

RESUMO

COSTA, Rodrigo de Freitas. **Brecht, nosso contemporâneo?** O engajamento como prática intelectual e como opção artística da Companhia do Latão. 2012. 305 f. Tese (Doutorado em História Social) – Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2012.

ESTA TESE TEM por objetivo discutir os aspectos que envolvem a atualidade de Brecht e o engajamento teatral por meio do trabalho desenvolvido pela Companhia do Latão, grupo teatral fundado na cidade de São Paulo em 1996, sob a direção de Sérgio de Carvalho. Para tanto, buscamos compreender em que medida o tema do engajamento passou por variações ao longo do tempo, se tornando elemento importante de reflexões de intelectuais diversos, de acordo com as transformações sociais e políticas ocorridas durante o século XX. Além disso, pensamos essa temática relacionada à produção teatral brasileira dos últimos anos, com o objetivo de perceber como a recepção do teatro engajado de Brecht no Brasil passou por transformações diversas, devido à nossa específica condição histórica. Assim, voltamos nossas análises para o peso de importantes intelectuais brasileiros para se compreender as formulações brechtianas e como tais intelectuais foram lidos e discutidos pela Companhia do Latão. Após esse percurso, tratamos do trabalho desenvolvido pelo grupo teatral paulistano, por meio de análises temáticas de suas peças. O intercâmbio entre produção artística, reflexão sobre as questões políticas e sociais do Brasil dos últimos anos, debate intelectual e resultados formais relacionados às produções das peças do Latão é o foco dessa discussão. No geral, esta tese parte do questionamento da atualidade de Brecht e, claro do teatro engajado, mostrando o seu percurso no Brasil e, assim, evidenciando o espaço que a Companhia do Latão, por realizar seu trabalho pautado pelo teatro épico-dialético, ocupa no cenário teatral brasileiro contemporâneo.

Palavras-Chave: Bertolt Brecht – Companhia do Latão – teatro engajado – historicidade

ABSTRACT

COSTA, Rodrigo de Freitas. **Brecht, nosso contemporâneo?** O engajamento como prática intelectual e como opção artística da Companhia do Latão. 2012. 305 f. Tese (Doutorado em História Social) – Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2012.

THIS THESIS HAS for objective discuss the aspects that involve the present of Bertolt Brecht and the dramatic engagement through the work developed by the Companhia do Latão, dramatic group founded in São Paulo city in 1996, by the direction of Sérgio de Carvalho. So, we try to understand how the engagement theme passed for variation through the time, turning to an important element of different intellectual reflections, according to the social and political transformations occurred during the XX century. Moreover, we think these themes related to the Brazilian dramatic production of the last years, with the objective of notice how the reception of the Brecht's engaged theater in Brazil passed for various transformations, due to our specific historic condition. Then, we return our analysis for the weight of important Brazilian intellectuals to understand the "brechtianas" formulations and how these intellectuals had been read and discussed for the Companhia do Latão. After this course, we treated about the work developed for the "paulistano" dramatic group, through the thematic analysis of their plays. The interchange between artistic production, reflection about Brazilian politic and social questions from the last years, intellectual debate and formal results related to the productions of Latão plays is the focus of this discussion. In the general, this thesis starts from the inquiry of Brecht present and, of course the engaged theater, showing its course in Brazil and, so, clearing the space that the Companhia do Latão, for realize its work based by the epic-dialectic theater, takes up in the contemporary Brazilian dramatic scenery.

Keywords: Bertolt Brecht – Companhia do Latão – engaged theater – historicity

Introdução

O surto do chamado "teatro do diretor" nos últimos anos valorizou sobremaneira a invenção cênica como tal e a sua qualificação estética, que se, de uma parte, apresentou, a partir do século XIX e principalmente com a definição do estatuto artístico do encenador, uma crescente objetivação e visibilidade crítica e pública, de outra parte, só mais recentemente configurou-se com uma tendência marcante do teatro contemporâneo. [...] Não há a menor dúvida de que no teatro tudo é válido, desde que a resultante dos esforços criadores ofereça ao seu destinatário, a platéia, qualquer que seja ela, uma obra convincente, não por qualquer "fidelidade" literária ou respeito por cânones previamente estabelecidos, mas por suas virtudes cênicas, pela poesia de imagem e palavra, em maior ou menor proporção de uma em relação à outra, e pela força trágica, cômica ou tragicômica da exposição dramática.

Jacó Guinsburg

COMO COLETIVO DE trabalho teatral, a Companhia do Latão surgiu em 1997 sob a direção de Sérgio de Carvalho e Márcio Marciano, tendo como premissa o projeto *Pesquisa em Teatro Dialético*, elaborado para a ocupação do Teatro de Arena Eugênio Kusnet, em São Paulo. Essa proposta de trabalho se efetivou a partir de referenciais anteriores a 1997 e que estão diretamente relacionados à figura e à formação intelectual de Sérgio de Carvalho, diretor teatral que no ano precedente desenvolveu pesquisas a partir do texto de *A morte de Danton*, de Georg Büchner, e realizou a montagem *Ensaio para Danton*.

Uma vez formada, a Companhia ocupou por dois anos o Teatro de Arena e desenvolveu estudos sobre a obra e as propostas de Bertolt Brecht, marcando-se, desde o início de seus trabalhos, pela preocupação em forjar uma proposta teatral que se efetivasse a partir de uma dada noção de arte engajada e intervenção social. Assim, se colocava naquele contexto como um “grupo de pesquisa teatral” que visava a efetivar um “modelo de teatro épico-dialético no Brasil”.

Após realizar estudos sobre o texto teórico brechtiano “A compra do Latão”, por volta de 1997, a Companhia não só escolheu seu nome, diretamente ligado aos escritos teóricos de Brecht, mas também apresentou ao público o espetáculo *Ensaio sobre o Latão*. A partir daí intensificaram-se os estudos sobre o teatro épico e o grupo começou a promover leituras públicas do texto dramático *A Santa Joana dos Matadouros*, logo transformado em espetáculo. Datada de 1998, a encenação de *A Santa Joana* permitiu à Companhia se tornar conhecida por um público mais amplo, pela crítica especializada, por pessoas ligadas a movimentos sociais e se aproximar de intelectuais interessados em pensar o lugar das artes e do engajamento artístico naquele momento. Dessa forma, em um processo histórico ainda em construção, o grupo foi aos poucos marcando seu lugar na cena teatral paulista e brasileira e iniciou o projeto de efetivar uma dramaturgia própria que se realizava coletivamente na sala de ensaios com inspirações trazidas pelos atores das ruas de São Paulo. À luz dessa proposta, surgiram os primeiros textos do Latão, *O nome do sujeito*, de 1998, e *Comédia do trabalho*, de 2000.

Já no teatro Cacilda Becker, a partir de 2001, a Companhia empreendeu novas empreitadas artísticas e ofereceu ao público os espetáculos *Auto dos bons tratos* (2002) e *O mercado do gozo* (2003). Em momento posterior, com o apoio do Instituto Goethe de São Paulo, o Latão promoveu uma série de encontros e contatos com pesquisadores do teatro alemão, com destaque para Peter Palitzsch e Alexandre Stillmark, oriundos do movimento

teatral da Alemanha Oriental, e o ensaísta Hans-Thies Lehmann, estudioso da obra de Heiner Müller. Desses encontros surgiu o espetáculo *Equívocos colecionados* (2004). Na mesma época o grupo realizava estudos da obra de Machado de Assis, o que permitiu a composição do texto e do espetáculo *Visões siamesas* (2004).

Já em 2006, o Latão estreou *O Círculo de Giz Caucásiano*, de Bertolt Brecht. Nesse momento, o grupo já havia se tornado conhecido como um coletivo de trabalho que se dedica ao teatro engajado e, consequentemente, interessado em discutir temas que tratam dos problemas e das dificuldades da sociedade brasileira, com base em uma proposta de teatro épico-dialético. Inaugurado em julho de 2007, o Estúdio do Latão tornou-se um espaço destinado à pesquisa estética, abrigando oficinas e pesquisas teatrais. Nos últimos anos, o Latão desenvolveu uma série de estudos que deu origem ao espetáculo *Ópera dos vivos*, mais recente trabalho do grupo, em cartaz durante o ano de 2011 não somente em São Paulo, mas também excursionando por algumas capitais do país.

Ao lado da produção de espetáculos maiores, ainda se dedicou a diversos experimentos mais curtos em ocasiões específicas: *Lorca, Dalí e Buñuel*, apresentado no centenário de García Lorca, em 1998; *Homenagem aos trabalhadores de Eldorado dos Carajás*, em 2000, na exposição *Êxodos* de Sebastião Salgado; *Ensaio da Comuna*, em comemoração aos 150 anos da Comuna de Paris, em 2001, e *O grande circo da ideologia*, apresentado em 2001 e 2003 no Fórum Social Mundial.

Além disso, existe no interior da Companhia a preocupação em divulgar seus trabalhos e preservar a memória do próprio grupo. Entre 2008 e 2009, como parte do projeto *Companhia do Latão 10 anos*, foram publicados os livros: *Introdução ao teatro dialético: experimentos da Companhia do Latão*; *Atuação crítica: entrevistas da Vintém e outras conversas*, pela Editora Expressão Popular, e *Companhia do Latão 7 peças* pela CosacNaify.¹ O grupo ainda publica a *Revista Vintém* com periodicidade irregular² e o jornal *Traulito*,³

¹ Cf. CARVALHO, Sérgio de. (Org.). **Introdução ao teatro dialético: experimentos da Companhia do Latão**. São Paulo: Expressão Popular, 2009.

_____; (e colaboradores). **Atuação crítica: entrevistas da Vintém e outras conversas**. São Paulo: Expressão Popular, 2009.

_____; MARCIANO, Márcio. (Orgs.) **Companhia do Latão 7 peças**. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.

² A *Vintém* é um projeto do grupo que, segundo seu diretor, surgiu da necessidade de desenvolver e ampliar debates nascidos nas salas de ensaio. Atualmente está em seu sétimo número, publicado no segundo semestre de 2009, e trata de assuntos diversos no campo artístico, como cinema, televisão, teatro, entre outros.

mantém uma página na internet com informações e textos diversos relacionados ao seu trabalho e, em meados de 2011, o diretor Sérgio de Carvalho lançou seu blog pessoal onde publica textos teóricos, entrevistas e análises gerais sobre a produção teatral brasileira.⁴

Este trabalho não tem como propósito apresentar cronologicamente as produções Latão e muito menos fazer uma análise pormenorizada de cada um de seus textos dramáticos. O que aqui realmente se busca é perceber como os diálogos intelectuais que envolvem o teatro engajado se aproximaram e deram frutos no seio da Companhia do Latão, quais os repertórios e contatos intelectuais mobilizados para empreender o projeto de um teatro épico-dialético e, finalmente, como o grupo se situa hoje no cenário teatral brasileiro. Tudo isso mediado por uma questão: Brecht, nosso contemporâneo?

Para mapear a proposta de um teatro épico-dialético no Brasil em fins da década de 1990, assim como apresentar o repertório intelectual utilizado pelo Latão com o propósito de alcançar seus objetivos, é necessário perceber as inquietações que estavam postas naquele momento no que se refere às produções artísticas. Em outros termos, caberia questionar: Em meio à produção teatral do período, qual era o espaço ocupado por Carvalho como diretor teatral e profissional do teatro interessado nas aproximações entre arte e intervenção social?

Ao participar do fórum *Odisséia do Teatro Brasileiro*, realizado em 2000, Sérgio de Carvalho fez referência a importantes questões que, por isso, merecem ser retomadas. Ao dividir mesa com Fernando Peixoto, que tratou de sua experiência como ator e diretor em significativas encenações das décadas de 1960 e 1970, Carvalho iniciou sua fala realçando e valorizando a preponderância do teatro realizado naquele período e assim o tomou como referência para explicar o contexto de formação do Latão. Compôs, então, uma linha de raciocínio em que realçava um avanço nas pesquisas cênicas no momento que antecedeu o golpe militar de 1964 e, quanto ao período subsequente, reforçou a noção de cortes e interrupções no que se refere a uma produção teatral engajada. A ação dos militares aparece, portanto, como a ruptura de um momento criativo importante no que se refere a um teatro

³ O primeiro número do jornal *Traulito* foi publicado em junho de 2010 e, desde essa época, mais dois números foram editados: #2, de julho/agosto de 2010 e #3, de dezembro de 2010. Essas publicações foram possíveis devido ao Prêmio Myriam Muniz, ganho pela Companhia do Latão em edital público promovido pela Funarte em 2008. Tendo como pressuposto o estímulo ao debate sobre a dramaturgia brasileira moderna, o jornal traz ao público entrevistas e matérias que tratam sobre cinema, música, literatura, artes plásticas e discussão com importantes nomes de intelectuais brasileiros.

⁴ Cf. <www.companhiadolatao.com.br> (Site oficial do grupo.)

<www.sergiodecarvalho.com.br> Página *Dialética da cena – escritos de trabalho* de Sérgio de Carvalho.

interessado em colocar no palco os problemas do país e, com isso, fazer com que seus espectadores pudessem refletir sobre a situação à época vivida. Ao realizar tal análise, é evidente que Carvalho teve como parâmetro uma dada percepção de arte engajada. Para ele, o período de abertura política do país, os anos de 1980, foi marcado por intensa “despoetização” e “des-politização” das artes, o que tornou aquele momento e os seguintes contextos incertos da criação artística, contudo com a possibilidade de reconstrução de propostas, uma vez que o debate se abria a partir de novas bases sociais e culturais:

O que muda com o correr dos anos 1990 é que esses padrões dominantes [de “des-poetização” e “des-politização”], de tão onipresentes, chegam a um limite intolerável, e as reações se articulam. Na mesma medida em que o Estado brasileiro, seguindo a orientação mundial, deixa de lado a sua função social, na mesma medida em que entram no país as empresas e os bancos transnacionais, passando a controlar as decisões sobre investimentos públicos na cultura, surge uma ainda pequena oposição gerada pelos excessos da megamercantilização. Contra o individualismo doentio, contra o império dos interesses privados, reorganizam-se os trabalhos de grupos teatrais que procuram restabelecer, em bases coletivas, uma aproximação entre dramaturgia e encenação. E essa reaproximação surge repondo a questão da função pública do teatro. Acredito que essa seja a marca mais importante da década de 1990. A Companhia do Latão faz parte desse movimento que vem ocorrendo por todo o país, pelo qual uma nova dramaturgia passa a ser produzida na sala de ensaios, como decorrência dos experimentos do grupo de atores. Como diferenciação, cabe lembrar que, no nosso caso, a esse sentimento experimental (e portanto científico) do trabalho junta-se uma procura de inteligibilidade analítica, aspecto que estava desde o início do trabalho e que nos conduziu ao teatro épico-dialético.⁵

A diferenciação do teatro produzido nos anos 1990, em relação à década anterior, é um elemento importante para o dramaturgo, visto ele considerar o momento em que surge o Latão como específico, capaz de realizar a crítica daquilo que chama de “individualismo” e “império dos interesses privados”. Dessa forma, o período do qual trata Carvalho possibilitou o início de pontuais revisões sobre um amplo processo de “mercantilização” efetivado no Brasil após a abertura política. De acordo com o diretor, o grupo se inseriu nesse espaço preocupado em valorizar os experimentos de atores que pudessem construir uma nova dramaturgia nas salas de ensaios e, principalmente, procurando uma “inteligibilidade analítica” que o conduziu para o teatro épico-dialético.

⁵ CARVALHO, Sérgio de. Mesa III: Fernando Peixoto e Sérgio Carvalho. In: GARCIA, Silvana. (Org.). **Odisséia do teatro brasileiro**. São Paulo: SENAC São Paulo, 2002, p. 95-96.

É preciso considerar que suas palavras carregam não somente uma interpretação sobre a produção teatral do período, mas sobretudo uma percepção sobre arte engajada e, consequentemente, do que é válido do ponto de vista do debate social. Para uma pesquisa que busca valorizar o processo histórico, essa análise precisa ser repensada. É nesse ambiente de validades que se iniciam as atividades da Companhia, portanto, ao localizar o grupo em um determinado contexto, Carvalho seleciona os princípios da interpretação e estabelece o dado interpretativo: a Companhia do Latão, desde seu princípio, procurou uma inteligibilidade analítica sobre a realidade brasileira e com isso chegou, por si mesma, ao teatro épico-dialético. Há, portanto o estabelecimento de parâmetros interpretativos que procuram marcar a especificidade do trabalho do Latão em relação a tudo que vinha sendo realizado em épocas anteriores.⁶ Busca uma aproximação com o teatro produzido ao longo dos anos de 1960, o qual se “perdeu” devido ao golpe militar de 1964 e também com o período posterior à

⁶ Esse posicionamento do diretor, ao estabelecer um “lugar” para a produção teatral do Latão, aparece em vários textos e falas. Com isso, pouco a pouco, uma dada interpretação para a história do teatro brasileiro vai sendo construída pelo discurso de seus próprios agentes históricos. É importante ressaltar que tal empreendimento não está relacionado apenas às questões temáticas, mas também às discussões que tratam de elementos formais. Em palestra proferida na Casa Brecht de Berlim, em 2007, Sérgio de Carvalho, ao tratar especificamente sobre a confecção do espetáculo *A compra do latão*, de 1996, e que deu origem ao grupo, considera: “O espetáculo, quando ficou pronto, se apresentava como um debate artístico não resolvido. Era motivado mais por negações do que por afirmações. Tinha feições divertidas de uma **recusa às tendências estéticas da época**. Já mostrava algo importante como atitude dialética: uma postura alegre e negativa. **Levava ao extremo do absurdo a representação naturalista. E demonstrava que as paisagens desfiguradas do teatro contemporâneo são variações do individualismo quando suprimem qualquer vínculo com o real em nome do aprofundamento na ‘forma’**. Mais do que escrever uma poética ao nível do discurso, apresentamos elementos da teoria de Brecht como forma cênica. Desmontamos imagens naturalizadoras atuais e ridicularizamos a apologia da obscuridade. O corpo dos atores dizia mais do que suas falas. A técnica cênica era a do choque entre a abordagem teorizante dos materiais e a ideologia estética convencional. As falas eram desmentidas ou corrigidas pelos gestos. Descobrimos do nosso modo o mais importante para quem faz teatro épico: a importância dramatúrgica dos comportamentos gestualmente contraditórios”. (Destaques nossos) (CARVALHO, Sérgio de. Uma experiência com teatro dialético no Brasil. In: _____. (Org.). **Introdução ao teatro dialético**: experimentos da Companhia do Latão. São Paulo: Expressão Popular, 2009, p. 17.) O discurso demonstra não uma simples referência ao espetáculo em questão, mas é mais profundo e carrega fortes elementos interpretativos que definem o que foi a encenação apresentada em 1996 e que espaço o grupo ocuparia em épocas seguintes. Uma consideração como essa só pode ser feita quando se tem uma dada perspectiva histórica, ou seja, quando já se conhece o processo trilhado pelo grupo em momentos posteriores. Assim, o diretor reforça a contraposição da Companhia no que se refere à produção teatral de anos anteriores e vai definindo um espaço singular no que chama de “teatro contemporâneo”, segundo ele caracterizado por “paisagens desfiguradas” e pela perda dos vínculos com real por meio do aprofundamento formal. Eis um discurso interpretativo que utiliza as questões formais e é capaz de produzir diversas outras interpretações, e nesse caso merecem ser lembradas as colocações de Michel Foucault, que, em sua *Arqueologia do saber*, nos chama a atenção para o fato de que todo enunciado aponta para um acontecimento que, por sua vez, é direcionado para existências no campo da memória, para repetições e reativações e, principalmente, para outros enunciados que o precedem ou sucedem. Cabe ao historiador atenção e argúcia, pois, “por mais banal que seja, por menos importante que o imaginemos em suas consequências, por mais facilmente esquecido que possa ser após sua aparição, por menos entendido ou mal decifrado que o suponhamos, um enunciado é sempre um acontecimento que nem a língua nem o sentido podem esgotar inteiramente”. (FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do Saber**. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002, p. 31.)

abertura política, marcado pela “mercantilização” em todos os níveis da produção social e cultural. Impõem-se como uma das referências intelectuais para essa avaliação as discussões de Iná Camargo Costa, em *A hora do teatro épico no Brasil*, que apontam para a produção dos anos de 1960 como marcante no que se refere ao desenvolvimento de uma dramaturgia nacional de cunho épico.⁷

À luz dessas questões, podemos deduzir que a produção teatral que surge nos anos de 1990 se contrapõe a algumas experiências de momentos anteriores ligadas ao “individualismo doentio” e ao “império dos interesses privados” e, em consequência, se apresenta no sentido de restabelecer a “aproximação entre dramaturgia e encenação”. Por mais que se tenha como referência as produções da década de 1960, não é possível deixar de mencionar que, durante o período da ditadura militar, importantes trabalhos foram construídos tendo como foco as propostas do engajamento. É claro que, diante de um processo de restrição das liberdades democráticas, as questões formais sofreram alterações e os artistas interessados em discutir aquele período tiveram que encontrar meios, muitas vezes cifrados, para fazê-lo. Já na década de 1980, momento em que o processo de abertura política parecia caminhar, a produção teatral no Brasil passou por processos variados no que se refere à forma de produção.

Não se pode generalizar a produção de uma década selecionando rótulos que caracterizem todo o período, pois isso leva ao risco de matar possibilidades, silenciar agentes sociais e, sobretudo, retirar da história o espaço da multiplicidade de ações. Sendo assim, o que chamamos de teatro brasileiro na década de 1980 pode ser visto como um caleidoscópio de possibilidades e, portanto, carregado de propostas. Por isso, acreditamos que é no sentido da multiplicidade de sujeitos e ações que se deve olhar para o período que antecede à formação da Companhia do Latão, ou seja, não há uma definição única para as produções teatrais do período.

O pesquisador Alexandre Mate, ao tratar do teatro dos anos de 1980, faz importantes considerações sobre aquele momento e, de maneira ampla, rediscute os vários rótulos que são dados para as produções da época:

No Brasil, a década de 1980 apresenta inúmeras conquistas, do ponto de vista político, mas a natureza pressuposta pelo coletivo, de modos mais e menos explícitos, incomodava e esbarrava em certa apologia e práticas individualistas, veiculadas ao cansaço pela ideologia liberal. Na produção teatral houve certa apologia e alimentação, em especial por parte da grande imprensa, de algo próximo ao “império dos encenadores” (os diretores

⁷ Cf. COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

passaram a ser tão importantes como haviam sido, desde o aparecimento do texto escrito teatral, os dramaturgos) em detrimento do trabalho grupal que, de uma forma ou de outra, caracterizou as décadas anteriores. Sílvia Fernandes, ao analisar a produção desenvolvida por Gerald Thomas, afirma que na década houve um retorno à expressão individual do artista. Do ponto de vista do teatro mais comercial, trata-se de uma observação pertinente; entretanto, ainda que tivesse havido mudanças – talvez a pesquisadora tenha se atido mais ao comportamento do analisado e a eventuais de seus parceiros próximos no que diz respeito a comportamento –, pode-se perceber que os espetáculos mais significativos do período não deixaram de lado os processos coletivos de criação. Antunes Filho, Carlos Alberto Soffredini, Luiz Roberto Galizia, Cacá Rosset, César Viera, e tantos outros – até onde foi possível saber –, na maioria dos casos, apresentaram suas encenações partilhando, mais e menos, o processo criativo com o conjunto de integrantes da obra. Então, em sendo impossível apontar tendências majoritárias, houve, de certa forma, alguns abandonos e retomadas de processo de criação. [...] Assim, dentre tantos outros, despontaram na década, a partir de procedimentos colaborativos, os encenadores: Uliisses Cruz, Marcio Aurélio, Gabriel Vilela, William Pereira, Renato Cohen, Bete Lopes, Cibele Forjaz, Gerald Thomas. Dessa forma, concordando em parte com Sílvia Fernandes, e muita água rolou depois da publicação de seu livro, em 1996, tanto pelo movimento dos grupos de teatro da cidade como por intermédio de entrevistas e por consultas a outros materiais de pesquisa, pelos argumentos apresentados, os novos trabalhos e grupos, como *soe acontecer*, assemelhavam-se grandemente àqueles dos grupos da década anterior.⁸

Mate estabelece como parâmetro de análise a impossibilidade de apontar “tendências majoritárias” para o teatro da década de 1980 e toca em questões significativas como o aparecimento de encenadores vistos como o centro do processo criativo e a existência de projetos coletivos de criação, além de outros aspectos. No entanto, é preciso destacar o lugar do qual o pesquisador estabelece seu processo de análise. Preocupado em “quebrar” os exames generalizadores sobre os anos de 1980, no que se refere à produção teatral, que tratam esse período como época de “vazio cultural” ou como momento em que o processo de criação teatral existia exclusivamente em torno de encenadores, o autor procura localizar na historiografia do teatro brasileiro espaços que, segundo ele, convencionalmente não são tratados pela crítica especializada e pela grande imprensa. Dessa forma, traz para o centro de sua análise o trabalho de grupos que atuaram fora dos espaços convencionais do teatro e recupera o processo criativo de coletivos que, na época em questão, atuaram na periferia da cidade de São Paulo. O que interessa nessa discussão não é o fato de agrupamentos teatrais deixarem o centro da cidade e entrarem em contato com o público não convencional do teatro,

⁸ MATE, Alexandre Luiz. **A produção teatral paulistana dos anos 1980 – r(ab)iscando com faca o chão da história: tempo de contar os (pré)juízos em percursos de andança.** 2008. 340 f. Tese (Doutorado em História) – Programa de pós-graduação em História Social, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008, f. 73.

mas sobretudo refletir, do ponto de vista estético, sobre as propostas que um trabalho desse porte carrega. Afinal, os espetáculos construídos com o objetivo de serem apresentados na periferia exigem de seus participantes a revisão de diversas noções que envolvem a estrutura dramática: a narrativa cênica, o trabalho de atuação dos atores, a composição de figurinos e, principalmente, a possibilidade do debate, da interação com o público. Desse ponto de vista, o fato de terem existido grupos na década de 1980 que se encaminharam para os espaços distantes do centro da cidade de São Paulo rediscute a proposição de que o teatro naquele instante se configurava somente em torno da figura de encenadores, como Gerald Thomas, por exemplo. Outras possibilidades se abrem chamando a atenção para ações múltiplas do ponto de vista artístico e produtivo.

Há, portanto, no trabalho de Alexandre Mate, uma proposta de revisão historiográfica sobre a produção do teatro na década de 1980 que não só traz para as páginas da rememoração acadêmica nomes de grupos, agentes e espetáculos que se haviam perdido na imensidão das ações humanas, mas, de maneira efetiva, localiza o teor da crítica em elementos que dizem respeito ao processo de produção teatral naquela época. O autor distingue o que significava, em termos de produção, realizar espetáculos naquele período, apontando para questões como “apologia e prática individualistas”, “ideologia liberal”, “grande imprensa”, “trabalho grupal”, “teatro mais comercial” de um lado e, do outro, “processos coletivos de criação”. O que está em jogo, portanto, não é um simples rememorar no sentido de dar voz aos grupos excluídos da década de 1980, mas sim o refletir sobre a possibilidade de criação artística na época, localizando embates, problemas e também estabelecendo novos parâmetros interpretativos a respeito daquele momento.⁹

Mate nos permite problematizar o discurso de Sérgio de Carvalho. Aproximando a fala do diretor e o discurso do historiador, fica evidente a convergência de pontos específicos, principalmente no que diz respeito à questão do capital e suas relações com a produção artística. Esse é um aspecto que preocupa os dois autores e que se coloca abertamente para a produção teatral a partir dos anos de 1980. No entanto, aquilo que Carvalho chama de “marca mais importante da década de 1990”, as aproximações entre dramaturgia e encenação por

⁹ Quando se toma como referência trabalhos como o de Alexandre Mate, é preciso ficar atento para alguns aspectos interpretativos sobre a produção teatral da década de 1980, pois com olhar descuidado corre-se o risco de tornar os grupos que atuaram na periferia de São Paulo como referências exclusivas da época, fazendo um movimento inverso daquele que vê no “império dos encenadores” a única produção do período. O próprio autor demonstra a pluralidade do período e faz sua escolha de análise por coletivos teatrais como Teatro União e Olho Vivo e Apoena/Engenho, deixando evidentes seus caminhos interpretativos, o que torna sua análise coerente e válida.

meio de grupos interessados em rediscutir os interesses privados em bases coletivas de trabalho, já estava delineado em anos anteriores. É claro que o desenvolvimento da pesquisa acadêmica ocorre em ritmo diferenciado se comparado com as análises que os sujeitos sociais realizam em seus atos de rememoração, porém é preciso deixar evidente que, se havia um aspecto político e social creditado por Carvalho à década de 1990, isso não significa que ele não tenha base em período anterior.

No que se refere à luta por ações, possibilidades de trabalho e de confecção de apresentações teatrais voltadas para questões sociais mais amplas, que rediscutem o *status quo* e, em consequência, nascem com a proposta de provocar a reflexão e o debate, a década de 1980 não pode ser desconsiderada.¹⁰ Sendo assim, os anos posteriores, apontados pelo diretor como momento expressivo da luta pela função pública do teatro, não podem ser vistos como específicos desse ponto de vista. Podem, na verdade, ser estudados como um momento de novas possibilidades, quando o teatro voltado para interesses públicos assume novos direcionamentos e, por isso mesmo, corre diferentes riscos e passa por outras dificuldades.

À luz dessas questões, poderíamos dizer que a Companhia do Latão surgiu em um espaço temporal delimitado por questões amplas que dizem respeito a todo um período em que as pessoas interessadas em refletir sobre a função social da arte e de seu processo de produção enfrentavam problemas diretamente relacionados às condições de efetivação do teatro. Não é por acaso que Mate, na passagem citada, chama a atenção para diversos nomes que, a partir de experiências diferenciadas, tentaram fazer sobreviver a produção teatral da

¹⁰ Ao tratar das propostas teatrais da década de 1980, é preciso mencionar o amplo trabalho desenvolvido pela Companhia Estável de Repertório (C.E.R.) criada por Antônio Fagundes. Nascida com a proposta de um elenco fixo, essa Companhia trouxe ao público montagens de importantes dramaturgos internacionais, como Dario Fo (*Morte acidental de um anarquista* – 1982); Edmond Rostand (*Cyrano de Bergerac* – 1985); Roland Barthes (*Fragmentos de um discurso amoroso* – 1988), entre outros. A pesquisadora Rosangela Patriota Ramos desenvolveu o projeto de pesquisa *O Palco no Centro da História: Cena – Dramaturgia – Interpretação – Theatro São Pedro; Othon Bastos Produções Artísticas e Companhia Estável de Repertório (C.E.R.)*, financiado pelo CNPq, que permitiu a produção de várias pesquisas em nível de mestrado que tratam sobre o período e, de maneira específica, sobre a carreira de Antônio Fagundes ao longo dos anos de 1980 e seguintes. Sobre esse assunto conferir:

DUARTE, André Luís Bertelli. **A Companhia Estável de Repertório de Capa, Espada e Nariz: Cyrano de Bergerac** (1985) nos palcos brasileiros. 2011. 178 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2011.

FREITAS, Talitta Tatiane Martins Freitas. **Por entre as coxias:** a arte do efêmero perpetuada por mais de Sete Minutos. 2010. 175 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2010.

FERNANDES, Renan. **Cena Teatral e Recepção Estética:** o olhar dos críticos para os espetáculos *Trono de Sangue* (1992) e *Macbeth* (1992). 2011. 153 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2011.

época. Havia a necessidade da luta e a possibilidade da existência, o que não significa que o caminho fosse único. Ao contrário, experiências foram vividas, trabalhos realizados, dificuldades superadas, ou não, tudo isso demonstrando a existência de vários projetos que não podem ser minimizados e muito menos tomados a partir da ótica da singularidade. Além disso, com o processo de abertura política nos anos de 1980, as lutas foram revistas e rearticuladas a partir de novas bases e respondendo a novos desafios. Esse quadro ultrapassa o signo das classificações por datas ou períodos e coloca em relevo um processo mais complexo, em que a noção de tempo, à moda de Walter Benjamin, não deve ser vista como um *continuum*, mas sim a partir de um ir e vir, as lutas do passado se ressignificando no presente. Partimos, portanto, da premissa de que muitos elementos que estavam postos na década de 1990, período de formação da Companhia do Latão, não são inteiramente específicos desse momento, mas, na verdade, diziam respeito a um processo mais amplo, marcado pelas conjecturas da abertura política e as consequências que esse evento trouxe em vários aspectos para a vida sociocultural brasileira.

Considerando essas questões, defendemos a ideia de que havia um redimensionamento de ações que, originadas nos anos de 1980, chegaram aos períodos posteriores e aos agentes que viveram aquele momento. De maneira rápida podemos dizer que o retorno ao Estado de Direito, bem como os impasses da política interna brasileira fizeram com que desaparecessem as questões políticas que nortearam a cena e a dramaturgia brasileira dos anos anteriores. A censura deixou de ser a única fonte cerceadora dos debates, pois o inimigo comum, relacionado ao arbítrio dos militares, não mais existia e as dúvidas e questionamentos tornaram-se mais particularizados. Enfim, um momento com novas características surgiu e as estratégias de luta, consequentemente, tiveram que ser repensadas e ressignificadas. Nesse sentido, não é possível localizar exclusivamente nos anos 1990 as inquietações que levaram à formação do Latão. A questão é mais ampla e diz respeito a um espaço temporal não delimitado por datas específicas e, sim, por necessidades efetivas e plurais. Estava em desenvolvimento um processo de revisão política que, como já mencionamos, não caracterizou somente o final da década de 1990, mas todo período pós Ditadura Militar.

Com todos esses dimensionamentos, não se pode negar que o momento que prosseguiu à abertura política brasileira, em especial os anos de 1990, viu crescer, no campo teatral, propostas que se configuravam também pela ótica de encenadores-criadores como

Gerald Thomas,¹¹ Enrique Diaz,¹² José Celso Martinez Corrêa,¹³ Felipe Hirsch,¹⁴ Antônio Araújo,¹⁵ entre outros. Diante dos trabalhos desses artistas, é preciso interrogar a maneira como aos poucos foi se configurando uma dada interpretação sobre o teatro produzido naquele momento.¹⁶

Se, por um lado, Alexandre Mate nos permite visualizar que as inquietações de alguns grupos contra a exclusividade das produções artísticas que se colocavam nas grandes salas de espetáculos geraram um trabalho específico na periferia de São Paulo, por outro é

¹¹ Encenador brasileiro que, após realizar trabalhos em Londres e Nova Iorque, criou no Brasil a Companhia de Ópera Seca, cujas encenações começaram a ser apresentadas em fins da década de 1980 e são marcadas sobretudo por releituras de dramaturgos como Samuel Beckett, escritores como Franz Kafka e com forte peso da influência do encenador no que se refere à quebra da narrativa e à renovação cênica. A Ópera Seca apresentou diversos espetáculos ao longo dos anos de 1990 e seguintes, destacando-se entre eles: *Trilogia Kafka* (1988), *M.O.R.T.E.*, *Movimentos Obsessivos e Redundantes para Tanta Estética* (1990), *The Flash and Crash Days* (1991), *Império das Meias Verdades* (1993), *Nowhere Man* (1995), *Ventriloquist* (2000), *Tragédia Rave* (2000), *Esperando Beckett* (2000), *O príncipe de Copacabana* (2001).

¹² Diretor da Companhia dos Atores desde 1990, vem realizando trabalhos marcados pela aproximação entre teatro e vídeo e pela renovação da narrativa cênica. Principais encenações: *A bao a qu* (1990), *Melodrama* (1995), *Cobaias de Satã* (1998).

¹³ Diretor do Teatro Oficina desde fins da década de 1950, destaca-se nos últimos anos como encenador dos seguintes espetáculos: *Ham-let* (1993), *Para dar um fim no juízo de deus* (1997), *Cacilda!* (1998), *Os sertões* (2002).

¹⁴ Fundou a Sutil Companhia de Teatro em 1993 na cidade de Curitiba, é visto pela pesquisadora Sílvia Fernandes como um dos mais jovens representantes da cena alternativa do país, teve vários espetáculos premiados e privilegia em sua cena a narrativa visual. Entre os trabalhos desenvolvidos destacam-se: *A vida é cheia de som e fúria* (2000), *Os Solitários* (2002), *Avenida Dropsie* (2005).

¹⁵ Diretor do Teatro da Vertigem, grupo que ficou conhecido por realizar encenações de forte impacto cênico, com releituras de textos bíblicos e preocupado em dramatizar temas como a insegurança social e o espaço de indivíduos que vivem em sociedades complexas. Além disso, deve-se destacar as encenações realizadas pelo Vertigem em espaços não convencionais, como igrejas, presídios e às margens do Rio Tietê. Entre os espetáculos que mais se destacam podemos ressaltar: *O paraíso perdido* (1992), *O livro de Jó* (1995), *Apocalipse 1,11* (2000), *Br-3* (2006).

¹⁶ Vários pesquisadores tratam esse período teatral brasileiro como o momento de configuração do teatro pós-dramático. Entre os trabalhos publicados sobre essa temática, destacam-se as colocações de Edélcio Mostaço, que, em um levantamento exaustivo de apresentações entendidas como pós-modernas no Brasil, retoma as conhecidas encenações do Teatro Oficina, *O Rei da Vela* (1967), *Na Selva das Cidades* (1969) e *Gracias, Señor* (1972), passa pelas propostas de Antunes Filho nos anos de 1980 e 1990, pelos trabalhos de Denise Stocklos, Renato Cohen, entre outros, até chegar aos projetos desenvolvidos por Gerald Thomas. Sobre essa temática, consultar:

MOSTAÇO, Edélcio. O Teatro Pós-Moderno. IN: GUINSBURG, Jacó; BARBOSA, Ana Mãe. (Orgs.). **O pós-modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 559-576.

GUINSBURG, Jacó; FERNANDES, Sílvia. (Orgs.). **O pós-dramático**: um conceito operativo? São Paulo: Perspectiva, 2010.

Nos vários textos que compõem essa última coletânea, fica clara a ideia de o teatro pós-dramático no Brasil não ser entendido como algo que surgiu entre nós somente nos últimos anos, por suas raízes serem mais profundas e remontarem a algumas experiências do passado, como aquelas realçadas por Mostaço desde o Oficina, que tinham, entre outras características, a quebra da narrativa cênica e a criação de uma escritura dramática.

possível deduzir que havia uma multiplicidade de trabalhos que dizem respeito à cena teatral. Nesse contexto se edificava o trabalho dos encenadores-criadores. E é em relação a eles que Carvalho busca um contraponto e fala em “des-poetização” e “des-politização”, enfatizando a recuperação do trabalho em grupo. É evidente que essa consideração do diretor merece uma análise mais cuidadosa, que propiciará uma percepção mais clara do “lugar” de onde surgiu a Companhia do Latão.

Se questionarmos noções como “des-poetização” e “des-politização” e entendermos que elas carregam um forte teor interpretativo e definem um espaço diferente e até mesmo contrário àquele ocupado pela Companhia do Latão, devemos em primeiro lugar perceber quais são os grupos que recebem de Carvalho essa referência, realçando que existiam interesses artísticos diversos no contexto em questão. Alguns trabalhos vêm sendo desenvolvidos no sentido de refletir sobre as produções teatrais em anos recentes e, obviamente, tais análises, ao focar determinados grupos e artistas, também constroem espectros interpretativos pelos quais buscam caracterizar o que seria o teatro brasileiro contemporâneo. Nesse sentido, é importante recuperar aqueles elaborados por José da Costa, Sílvia Fernandes e Stela Fischer com o escopo de mapear algumas problemáticas postas ao teatro da década de 1990, assim como entender os desafios que se apresentavam ao Latão no ato de sua constituição como grupo teatral.

O pesquisador José da Costa, em *Teatro Contemporâneo no Brasil*, desenvolve sua análise estabelecendo como foco de discussão alguns espetáculos da Companhia dos Atores, da Companhia Ópera Seca, do Teatro Oficina e do Teatro da Vertigem. Com isso, constrói considerações sobre o teatro produzido nos últimos anos, estabelecendo aproximações e divergências entre estes grupos, porém com o intuito de buscar elementos comuns que possam formatar as principais noções sobre o teatro contemporâneo no Brasil. Há, portanto, no trabalho de Costa a preocupação de estabelecer um “lugar” onde se possa conformar uma dada característica para a multiplicidade que se apresenta nos palcos. Talvez essa característica esteja, pela sua percepção, localizada nas quebras de hierarquias e na construção de uma dramaturgia cênica, como explicita na seguinte consideração:

Podemos dizer que no teatro ocidental, a partir do Renascimento e até o século XIX, a hierarquia entre termos colocados em oposição sobrepujou a cena e sua materialidade, em nome da primazia dada ao texto dramático a ser ouvido. Na virada do século XIX para o XX, com o advento do modernismo teatral e a valorização da consciência da encenação como linguagem artística autônoma (distinta da arte do autor dramático e do ator), dá-se um processo de transformação tal qual a materialidade cênica passa, muitas vezes, a ser

vista como o verdadeiro lugar originário e substancial do fenômeno teatral. Penso que, no caso das escrituras teatrais contemporâneas, uma das oposições desconstruídas é a da dicotomia hierárquica entre texto e cena, mas também entre palavra e corpo, entre teatro com dramaturgia e teatro da imagem ou da visualidade. Em parte, essa atenuação de fronteiras rígidas se deve à compreensão de que, em cada um dos pólos, há aspectos pertinentes ao outro. Não está excluída do trabalho material da cena a dimensão ficcional e nem um certo tipo de operação de escrita, do mesmo modo como as concepções de teatro, de edifício teatral, de relação entre intérpretes e espectadores determinam orientações efetivas assumidas pela escrita dramática. Quer dizer, há todo um espaço de intercondicionamento entre o âmbito material do espetáculo e o eixo literário da escrita dramatúrgica.¹⁷

Pela ótica do pesquisador, existe um espaço privilegiado de análise, que é a materialidade cênica, e essa, por sua vez, é constituída pela extinção de variados elementos que muitas vezes parecem dicotômicos. Para amparar sua percepção, Costa recupera rapidamente a historicidade do drama a partir do Renascimento e aponta as transformações formais do início do século XX, ligando-as ao que chama de “escrituras teatrais contemporâneas”. Sabemos que nesse espaço de tempo, bastante significativo, diversas propostas dramáticas se constituíram e as questões formais foram sofrendo alterações de variados tipos. Um exemplo que pode explicitar tais mudanças está na figura do encenador e sua contínua importância na elaboração de muitas propostas cênicas a partir do início século XX.¹⁸ No entanto, há que se mediar essas aproximações, uma vez que os interesses que se colocam para o teatro realizado nos últimos anos são diferentes daqueles que estavam postos no início do século passado. Levando em consideração esse debate, que denota, em sua fórmula, as alterações formais de acordo com os interesses de cada época, é preciso considerar que o reconhecimento da historicidade da forma é fundamental para se compreender as transformações teatrais e artísticas dos últimos anos. Nesse sentido, a exposição de José da Costa é importante e aponta para um espectro de possibilidades que diz respeito às produções teatrais brasileiras, pois, por mais que se caracterize a discussão com a expressão “teatro contemporâneo”, uma variedade de produções formais e temáticas o sustenta. Se, por um lado, houve alterações formais no campo dramático a partir do século XX, que se acentuaram ou se apresentaram de outra forma nos últimos anos, a ponto de desconstruir diversas dicotomias entendidas hierarquicamente – como texto e cena, palavra e

¹⁷ COSTA, José da. **Teatro contemporâneo no Brasil**: criações partilhadas e presença diferida. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009, p. 36.

¹⁸ Sobre esse tema, consultar:

SZONDI, Peter. **Teoria do Drama Moderno [1880-1950]**. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

corpo e dramaturgia e teatro da imagem – por outro, há um elemento no discurso do pesquisador que permanece único e, de maneira ampla, recobre toda a multiplicidade formal apresentada nos últimos anos: o uso da expressão “escrituras teatrais contemporâneas”.

É preciso ressaltar que existe todo um discurso acadêmico que trata da produção teatral dos últimos anos e que tenta colocar sob o termo “contemporâneo” a noção de multiplicidade e seus derivados. No entanto, por mais que se queira estabelecer elementos múltiplos chamando a atenção dos leitores e estudiosos do teatro para questões que tratam das pluralidades e das quebras de hierarquias formais, há a preocupação em nomear todo um contexto, aparecendo tal denominação sob a ótica do contemporâneo. Desse ponto de vista, cria-se a impressão de que, quando tratamos do teatro contemporâneo brasileiro, estamos nos referindo diretamente aos trabalhos que trazem para os palcos o estilhaçamento da narrativa e de todas as estruturas formais do drama clássico. É evidente que a possível fórmula exclusiva para o drama sintetizada em uma forma pura nunca existiu, mas também construir uma interpretação que seja capaz de abarcar todas as nuances do teatro produzido no Brasil dos anos de 1990 e seguintes é uma tarefa altamente complexa. Provavelmente, nesse caso, o melhor seria pensar que o teatro brasileiro contemporâneo guarda uma infinidade de produções que não são marcadas pela convergência temática e formal. Pluralizar o contemporâneo se torna urgente e se faz necessário também no campo da pesquisa, uma vez que a análise acadêmica sobre o tema pode apresentar indícios de um tempo que está se construindo e, nesse caso, as dissonâncias devem vidas e valorizadas como espaços de lutas e disputas, não somente no campo da memória, mas também no que se refere aos espaços de sobrevivência.

Caminhando nesse processo de análise, é importante recuperar as colocações da pesquisadora Sílvia Fernandes em *Teatralidades Contemporâneas*, coletânea de ensaios produzidos em momentos diferentes da sua carreira acadêmica. Em todos os textos que compõem a publicação, a autora se debruça sobre o tema da contemporaneidade e da produção teatral brasileira, o que a leva a fazer considerações sobre algumas montagens de Gerald Thomas, do Teatro Oficina, da Sutil Companhia de Teatro e sobre os processos colaborativos de produção, com foco privilegiado sobre o trabalho do Teatro da Vertigem. Além disso, trata da dramaturgia produzida por alguns grupos no Brasil dos últimos anos, ressaltando a influência dos nomes de Robert Wilson e Heiner Müller nesse processo criativo e também da aproximação das estruturas da *performance* com a elaboração dramatúrgica. Por fim, finaliza a discussão tratando da formação de encenadores-pedagogos ligados ao

Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes da Unicamp e recupera a experiência do Lume, núcleo de pesquisa teatral da mesma universidade. Ela circunscreve com essa estrutura o que entende por “teatro contemporâneo”, apontando balizas interpretativas para quem se interessa pelo tema.

Ao abordar as relações entre cena e texto no tópico específico sobre processos colaborativos, Fernandes faz algumas colocações que merecem ser recuperadas:

[...] hoje parece arriscado dissociar teatralidade de textualidade, já que muitas vezes a criação conjunta de cena e texto supera a polarização entre as duas instâncias e contribui para a diluição de fronteiras rígidas, abrindo espaço a um vasto campo de práticas que subsidia e informa tanto a produção do texto literário quanto do texto cênico. É o que se percebe, por exemplo, nos chamados processos colaborativos de produção de dramaturgias e encenações baseadas em pressupostos construtivos semelhantes, o que não significa, evidentemente, uma perda total de especificidades, mas sem dúvida explica, ao menos em parte, a inclinação desses textos para a incorporação de alguns paradigmas cênicos.¹⁹

A aproximação entre teatralidade e textualidade, criação conjunta e a não existência de polarizações no processo criativo embasam a análise e, assim como em Costa, sinalizam para as características capitais do “teatro contemporâneo”. Novamente o leitor percebe que tratar da cena dos últimos anos no Brasil é se referir a um espaço múltiplo do ponto de vista da criação e, acima de tudo, sem a existência de hierarquias que possam sobrepor o texto dramático à escritura cênica. Além disso, Fernandes faz menção ao processo colaborativo não só como elemento que faz parte da cena dos últimos anos, mas como fator preponderante para a constituição de um processo de trabalho conjunto, portanto sem estruturas rígidas, e, por isso mesmo, capaz de dialogar com diversos elementos que envolvem a prática cênica.

No entanto, o que é importante ressaltar nessas análises é a possibilidade de aproximação com o discurso de Sérgio de Carvalho e com as considerações do pesquisador José da Costa. Para todos eles, outro traço marcante do teatro desse momento seria o processo colaborativo, que, pelas palavras do diretor da Companhia do Latão, permitiu romper com a “des-politização” de anos anteriores, sendo esse elemento convergente capaz de organizar não só a narrativa sobre as condições de produção dos últimos anos, mas, acima de tudo, de criar

¹⁹ FERNANDES, Sílvia. **Teatralidades Contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2010, p. 102.

um elemento interpretativo capaz de definir o que é, ou não, a produção teatral brasileira contemporânea.²⁰

Nesse sentido, o trabalho de Sílvia Fernandes credita ao teatro contemporâneo algumas características, como a elaboração de cenas amplamente híbridas no que se refere às diversas aproximações temáticas e formais feitas pelos grupos, a amplitude de uma escritura cênica que suplanta a escritura dramática e abarca uma noção mais extensa de teatralidade e, por fim, o processo colaborativo. Com isso, acaba elegendo o Teatro da Vertigem como um importante grupo que congrega todas as características do ser “contemporâneo”, tanto que, ao tratar do espetáculo *BR-3*, dirigido por Antônio de Araújo com dramaturgia de Bernardo Carvalho, deixa claro:

A escolha do espetáculo se justifica por algumas razões. Em primeiro lugar, pela constatação de que a poética do Teatro da Vertigem é um campo de teatralidade fértil para uma abordagem da cena de hoje. Não apenas porque o grupo escolhe espaços não convencionais para a apresentação de seus trabalhos, mas especialmente porque desenvolve sua teatralidade com base na ocupação desses lugares, a partir de vetores de movimento e de corporeidade dos atores. Talvez por isso, nenhum trabalho do Teatro da Vertigem deixe de construir uma cena desviante, que se afasta dos procedimentos convencionais de criação para se valer de recursos da performance, do cinema, da arquitetura, além de obrigar-se à invenção de dramaturgias marcadas por um poderoso hibridismo de gêneros, projetado por absoluta necessidade dos espaços e da turbulência temática, associada a questões candentes da atualidade.²¹

²⁰ Por processo colaborativo entende-se o modo de produção teatral em que todas as pessoas envolvidas no projeto de composição cênica atuam na elaboração de peças e espetáculos, numa forma de trabalho conjunta e coletiva. Há que se destacar que esse tipo de atividade não tem início no Brasil dos anos de 1990, mas suas raízes são mais profundas e ultrapassam, inclusive, as fronteiras brasileiras. Grupos como o Living Theatre e o Teatro Experimental de Cali, dirigido por Enrique Buenaventura, utilizaram bastante o processo coletivo de produção. Ao longo da história do teatro brasileiro, os anos de 1970 foram marcados pelo que se convencionou chamar de “criação coletiva”, estabelecida em torno de grupos como Asdrúbal Trouxe o Trombone, por exemplo. Como se vê por meio desses poucos exemplos, a dinâmica de trabalho que envolve o processo colaborativo não é exclusiva do Brasil dos anos de 1990. A pesquisadora Adélia Nicolete faz a seguinte consideração sobre o tema: “Se, a partir da década de [19]70, a criação coletiva representou um coro dissonante em relação às formas de produção correntes durante a ditadura militar, nos anos [19]90 e seguintes, à imposição de um discurso sócio-econômico-cultural e arbitrário, contrapõe-se o processo colaborativo. Essa contraposição é garantida pelo diálogo constante entre os artífices da cena. O resultado desse diálogo é, na instância final, o próprio espetáculo”. (NICOLETE, Adélia. **Da cena ao texto: dramaturgia em processo colaborativo.** 2005. 219 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005, f. 42-43.) Acreditamos que essa contraposição sempre foi possível, uma vez que os espaços de diálogo e os de resistência se concretizam de diferentes formas. Além disso, é preciso lembrar que a dramaturgia que decorre do processo criativo acaba sempre sendo relacionada a um nome porque, por mais que as discussões sejam conjuntas, geralmente o resultado torna-se individual. Na edição das peças da Companhia do Latão encontramos referência a Sérgio de Carvalho, Márcio Marciano e colaboradores, o que indica que, por mais que a confecção das peças se origine de debates do grupo, o resultado final sempre é assinado pelos diretores.

²¹ FERNANDES, Sílvia. **Teatralidades Contemporâneas.** São Paulo: Perspectiva, 2010, p. 93.

Apesar disso, é preciso mais uma vez ressaltar que não existe um movimento teatral único no Brasil dos últimos anos no que se refere às preocupações sociais e às discussões formais. Se há um elemento que perpassa todos os discursos aqui apresentados – o processo colaborativo –, é importante dizer que ele não configura o ser do teatro dos anos 1990 e seguintes. Na verdade, ele é um vetor interpretativo que consegue abarcar algo que é extremamente difuso: as ações humanas e culturais em qualquer tempo e espaço. Isso deve ser colocado em questão quando se buscar entender o momento em que surgiu a Companhia do Latão, uma vez que tal fato vem acompanhado de um processo interpretativo que elege valores e é capaz de dirigir a interpretação sobre o trabalho do grupo. Nesse caso, é preciso olhar com mais cuidado para a compreensão do processo colaborativo e valorizá-lo como parte das ações dos grupos que surgiram nas décadas de 1990, o que não significa tomá-lo como padrão interpretativo da época e como traço exclusivo do período. Isso é importante para compreender as colocações de Sérgio de Carvalho no sentido da existência de um movimento de estímulo às “funções públicas do teatro” iniciado e desenvolvido como resposta à “des-poetização” e “des-politização” do “império dos encenadores”, uma vez que cada grupo promove sua escritura cênica e/ou dramatúrgica conforme os seus interesses internos. Em outras palavras, os usos e funções do termo “processo colaborativo” assumem características diferentes conforme os coletivos teatrais que fazem uso dessa proposta de trabalho. No caso de Carvalho, a coletivização teria levado o grupo a uma aproximação com a esfera do teatro épico-dialético, já que seus integrantes enxergam a coletivização como crítica ao “individualismo” e aos “interesses privados” que se aproximam da produção artística nos dias atuais.

A pesquisadora Stela Fischer, ao tratar exclusivamente sobre o processo colaborativo, constrói sua argumentação buscando antecedentes históricos, políticos e formais para o tema, e para isso recupera o espetáculo *Gracias, Señor* (1972), do Teatro Oficina, como um momento importante em que as divisões do trabalho de criação teatral foram questionadas no Brasil, apresentando as ligações daquele teatro com grupos e artistas internacionais que, nas décadas de 1960 e 1970, questionaram a feitura teatral por meio de parâmetros variados e colocaram em questão as funções rigidamente estabelecidas nos grupos criativos. Além disso, aponta para as dificuldades de comunicação e de produção que a ditadura militar brasileira impôs aos artistas do teatro e, em consequência, realça a alternativa

utilizada por alguns grupos para continuarem, mesmo em condições adversas, o seu processo de produção: as criações coletivas.²²

A autora tem a preocupação de apontar as convergências e, acima de tudo, as divergências que envolvem as especificidades da criação coletiva e do processo colaborativo, marcando um espaço para cada um deles na produção teatral brasileira dos últimos anos. Tem, assim, o mérito de apontar a historicidade dessa forma de produção e, por mais que queira demonstrar que a estrutura do processo colaborativo aparece como específica dos últimos anos, o leitor tem a percepção de que o seu surgimento e toda a sua estrutura não estão exclusivamente nos anos de 1990. Afinal, grupos com outros interesses e propostas, vivenciando situações sociais e culturais diferentes das de hoje, já utilizavam a coletivização de trabalhos não só como forma de criação, mas sobretudo como elemento de sobrevivência cultural, inclusive nos anos mais rígidos das diversas formas de censura imposta pelos militares. Levando isso em consideração, alguns apontamentos de Fischer merecem ser recuperados: a década de 1990 é vista como o período caracterizado pela proliferação de grupos teatrais, a tendência relacionada à contemporaneidade de abertura e hibridização do objeto artístico está na base do processo colaborativo e, por fim, não existe um modelo no que se refere ao próprio processo, ele é variado e amplo.

A discussão de Stela Fischer também estabelece um “lugar” que caracteriza a chamada “cena teatral contemporânea”. Ao analisar espetáculos dos grupos Oi nós aqui traveiz, Lume, Teatro da Vertigem e Companhia do Latão, a autora, por mais que faça referência a diversos outros grupos e busque os antecedentes históricos do processo colaborativo, vai definindo, ao longo de sua análise, o que julga como principais características do teatro contemporâneo: a existência de coletivos de trabalhos teatrais, a obra aberta e, por isso, sempre disposta a ser reescrita tanto do ponto de vista cênico como dramatúrgico e, por fim, a multiplicidade de formulações em torno da noção de processo colaborativo, mesmo dentro de um mesmo grupo.

Se olharmos com cuidado para o discurso de Sérgio de Carvalho, veremos que as marcas que atribui à década de 1990 são as mesmas que aparecem nas discussões de Stela

²² São vários os grupos que nos anos de 1970 utilizaram a criação coletiva como forma de sustentar suas atividades cênicas. Entre eles destacam-se: Teatro União e Olho Vivo, Grupo Pão e Circo, Pod Minoga, Vento-forte, Pessoal do Victor, Mambembe, Dzi Croquettes, Asdrúbal trouxe o Trombone, Ta na Rua. Sobre o trabalho de alguns desses grupos, consultar:

FERNANDES, Sílvia. **Grupos Teatrais** – Anos 70. Campinas: Editora Unicamp, 2000.

Fischer: a noção de um teatro consequente do ponto de vista político, centrado em bases coletivas de discussão, que aproximam a dramaturgia da encenação, e que toma a sala de espetáculos como espaço privilegiado de elaboração cênica. Inclusive esse teria sido o percurso que direcionou os trabalhos da Companhia às propostas estéticas de Bertolt Brecht. O principal aspecto realçado pelo diretor para a construção de sua proposta teatral está na contraposição ao que foi produzido nos anos de 1980, numa clara alusão ao “período dos encenadores”, taxado como de excesso de individualismo criativo e mercantilização da cena. Porém, como já foi apontado, o que se apresenta nos anos de 1990 do ponto de vista da produção artística não rompe efetivamente com todos os parâmetros utilizados pelos encenadores da década anterior, mesmo porque aqueles profissionais continuaram trabalhando e desenvolveram projetos significativos durante a década de 1990. Além disso, é importante levar em conta as influências criativas e as possibilidades estéticas que um período permite a outro. Caberia indagar: nada do que houve em termos de produção teatral dos encenadores que despontaram na década de 1980 permitiu inovações formais e temáticas no período seguinte? Como podemos refletir sobre um período deixando de lado o que o passado produziu? Ao tratar sobre o significado do “teatro de diretor” para os anos de 1980 e seguintes, Jacó Guinsburg faz algumas considerações que merecem ser destacadas:

O surto do chamado “teatro do diretor” nos últimos anos valorizou sobremaneira a invenção cênica como tal e a sua qualificação estética, que se, de uma parte, apresentou, a partir do século XIX e principalmente com a definição do estatuto artístico do encenador, uma crescente objetivação e visibilidade crítica e pública, de outra parte, só mais recentemente configurou-se com uma tendência marcante do teatro contemporâneo. [...] Não há a menor dúvida de que no teatro tudo é válido, desde que a resultante dos esforços criadores ofereça ao seu destinatário, a platéia, qualquer que seja ela, uma obra convincente, não por qualquer “fidelidade” literária ou respeito por cânones previamente estabelecidos, mas por suas virtudes cênicas, pela poesia de imagem e palavra, em maior ou menor proporção de uma em relação à outra, e pela força trágica, cômica ou tragicômica da exposição dramática.²³

O pesquisador toca em um ponto essencial, que é o fato de não se poder negar a presença e a capacidade inventiva do “teatro de diretor”, assim chamando a atenção do leitor para a qualificação estética como tendência marcante do teatro contemporâneo. Sem abranger uma definição geral sobre o que seria o teatro contemporâneo, mas destacando as inovações cênicas dos últimos anos, Guisnburg lança um olhar cuidadoso e historicizado ao tema ao ressaltar a importância das influências que as produções dos encenadores podem ter deixado

²³ GUINSBURG, Jacó. **Da cena em cena**: ensaios de teatro. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 111.

ao teatro brasileiro de períodos posteriores. Na verdade, tais influências não podem ser negadas e até mesmo aparecem nos trabalhos de diversos grupos. Desse ponto de vista, aquilo que Carvalho ressalta como “des-politização” pode ser entendido, por outra ótica, como valor à invenção cênica que deixou influências para variadas propostas teatrais.

Se recuperarmos com olhar cuidadoso as análises citadas e comentadas anteriormente sobre o teatro brasileiro contemporâneo, notaremos que nenhuma delas aponta de maneira explícita para o engajamento. Na verdade, o tema da transformação social validado pelo teatro e expressando uma dada configuração cênica não está na ordem de prioridades de diversos grupos da atualidade, o que não quer dizer que ele é inexistente. Como exemplo de sua permanência, podem ser lembradas as preocupações da Companhia do Latão e do Teatro União e Olho Vivo, estudado por Alexandre Mate. Porém, a partir de suas escolhas temáticas, José da Costa, Sílvia Fernandes e Stela Fischer redimensionam a discussão sobre o processo de criação cênica de forma pontual para o campo da multiplicidade de propostas artísticas. Todas elas, cada uma sustentada pelos interesses do grupo onde estão inseridas, são compreendidas sobretudo pela coletivização dos trabalhos de composição da cena e pela hibridização de elementos estéticos. Dessa forma, o processo de criação dos dias atuais parece poder ser compreendido de modo direto pelos processos criativos coletivizados e pela sobreposição da escritura cênica à dramática.

Inserido nesse contexto, Sérgio de Carvalho fundamenta seu discurso em prol de um teatro engajado tomando como contraponto a década de 1980. Nesse movimento, o diretor minimiza aquilo para o que Jacó Guinsburg chama a atenção como um ponto relevante para se compreender o teatro brasileiro hoje: as inovações estéticas que os encenadores dos anos de 1980 legaram para os períodos posteriores. É evidente e lícito que artistas e intelectuais façam suas escolhas e estabeleçam caminhos estéticos a serem trilhados e, ainda, lancem propostas de discussões. Carvalho deixa claro suas escolhas, ou seja, emite julgamentos e fundamenta valores de um determinado lugar e, assim, distingue o que é mais relevante para seu trabalho. Todavia, variados elementos estéticos que aparecem no processo de interpretação, definindo e estabelecendo as principais características do teatro contemporâneo, advêm das possibilidades práticas desenvolvidas pelos profissionais da década de 1980.

Merecem destaque, nesse contexto, as palavras da pesquisadora Stela Fischer, que, ao tocar na questão da amplitude do que foi produzido em anos anteriores, evidencia a importância daqueles projetos na produção de companhias e coletivos teatrais que surgiram na

década de 1990 e que tiveram como pressuposto de trabalho a divisão interna das atividades do grupo:

A tendência do teatro de diretor/encenador representou um período de transição necessário para estabelecer realizações singulares, sintoma de uma urgência em revisar a teatralidade visual da cena, redefinindo as fronteiras entre escritura cênica e dramática, propor resoluções inéditas para a criação nacional. E o movimento de teatro de grupo não se intimidou com o destaque do diretor, mas tomou essa tendência como questionamento e impulso para um redimensionamento das formas de organização e produção cênica.²⁴

O redimensionamento que a autora aponta foi importante para a Companhia do Latão e, de acordo com as propostas desse grupo, assumiu ares de engajamento ou, para usar as palavras de Sérgio de Carvalho, tornou-se “ferramenta de conscientização, desalienação e coletivização”, o que não significa necessariamente um rompimento com o período anterior, mas uma releitura de propostas. Apesar de o diretor interpretar a década de surgimento do Latão pela ótica da contraposição entre passado e presente, entendemos esse processo como ressignificação. Isso quer dizer que as inovações dos anos de 1980 não podem ser tomadas como um conjunto único e inteiramente descartadas, pois, afinal, uma “nova” cena teatral só foi possível quando agentes sociais de um outro momento avançaram em suas práticas. Por isso, levar em consideração projetos e criações anteriores é fundamental quando se busca a historicidade de um tema tão amplo. É evidente que, para se localizar no debate, Carvalho toma o seu espaço como contraponto daquilo que outrora fora realizado, tentando, assim, delimitar espaços e análises em que a Companhia do Latão surja como um referencial de teatro engajado e “consciente” após uma época “des-politizada”. Não se pode julgar esse posicionamento do diretor, porém, para uma análise que busca o processo de historicidade das produções cênicas, não é possível desconsiderar o momento de ressignificações. À luz dessas interpretações devemos levar em conta os novos interesses que surgiram ao longo dos anos de 1990, no sentido de questionar possíveis contraposições e não buscar a fundação de um novo período na história do teatro brasileiro a partir da negação de conquistas estéticas anteriores.

Lançando mão da historicidade, esta tese se divide em quatro capítulos, cujo movimento tenta apreender o processo que vai das discussões teóricas em torno do teatro engajado até a análise dos textos dramáticos produzidos pela Companhia do Latão. O Capítulo 1 – *O engajamento artístico e os intelectuais: considerações sobre o pensamento*

²⁴ FISCHER, Stela. **Processo Colaborativo e experiências de companhias teatrais brasileiras**. São Paulo: Hucitec, 2010, p. 48.

público – apresenta as formulações acadêmicas de pesquisadores que se colocaram no cenário intelectual como expoentes das relações entre arte e engajamento. Sendo assim, ressaltamos a importância de nomes, não somente o de Bertolt Brecht, mas também de Jean-Paul Sartre, que não mediou esforços ao refletir sobre a arte engajada, e Roland Barthes, importante leitor e crítico de Brecht nos anos de 1950, momento em que as configurações cênicas do dramaturgo alemão se tornaram conhecidas em todo o mundo. Não é possível pensar o lugar do teatro engajado nos últimos anos sem considerar as reflexões desses autores, por isso procuramos localizá-los como figuras essenciais para iniciar as análises sobre o teatro brasileiro dos últimos anos, com destaque para as propostas da Companhia do Latão.

No Capítulo 2 – *O engajamento teatral no Brasil: as propostas de Bertolt Brecht revisitadas em outro contexto histórico e social* – o foco de análise recai exclusivamente sobre o Brasil e o processo de releitura de Brecht entre nós. Nesse contexto, percebemos a importância dos críticos brasileiros para a compreensão das propostas cênicas brechtianas em um ambiente bastante diverso daquele em que elas foram forjadas. As análises empreendidas por Anatol Rosenfeld, Sábato Magaldi e Roberto Schwarz, assim como os trabalhos desenvolvidos por Ruggero Jacobbi e outros encenadores brasileiros, permitiram, ao longo do tempo, releituras diversas sobre o teatro épico-dialético. A Companhia do Latão, como um grupo teatral surgido em fins da década de 1990, se insere nesse processo de ressignificação de Brecht, dialogando com não só com os intérpretes da obra brechtiana, mas também com outras produções artísticas.

As discussões mais próximas do processo de trabalho do grupo formado por Sérgio de Carvalho se dão a partir do Capítulo 3 – *A composição de um projeto de trabalho dialético: inspirações para um teatro brechtiano*. Após a percepção da historicidade que envolve a recuperação da obra de Bertolt Brecht e levando em conta as especificidades sociais e políticas do Brasil, apresentamos o repertório intelectual do diretor do grupo e seu diálogo com pesquisadores como Anatol Rosenfeld, José Antonio Pasta e Roberto Schwarz, com o objetivo de ressaltar que as formulações teóricas desses autores permitiram uma específica recuperação de Brecht. Portanto, procuramos mostrar ao leitor que o teatro épico-dialético formulado pela Companhia surge de experiências sociais e intelectuais precisas, o que significa uma leitura possível de Brecht no Brasil, em meio a várias outras.

Já no Capítulo 4 – *Bertolt Brecht interpretado à luz de situações sociais brasileiras: debate sobre a dramaturgia do Latão* – a análise recai sobre as peças produzidas pela

Companhia durante os seus dez primeiros anos de trabalho. A discussão não foi elaborada no sentido de evidenciar as características pormenorizadas de cada texto dramático. Partimos de todas as considerações anteriores, em especial as que tratam dos debates específicos ocorridos no interior do processo de trabalho do grupo, elegemos temas que são importantes para se entender as peculiaridades da releitura de Brecht pelo Latão e relacionamos tais temáticas ao processo de confecção dramática. O resultado é uma discussão que não possui linearidade cronológica no que se refere às produções, mas se relaciona às análises realizadas anteriormente, em especial à ideia de atualidade de Brecht em um contexto social bastante diferente daquele em que viveu.

No geral, o maior questionamento que se apresenta neste trabalho está relacionado à atualidade de Brecht. Em que medida Brecht tem algo a nos dizer ainda hoje? A Companhia do Latão partiu desse princípio e foi estabelecendo o seu trabalho por meio de caminhos variados. Esta análise se propõe a pensar esse caminho tendo por princípio a noção de que Brecht é atual, porém sua atualidade não pode ser encontrada “pura” e “absoluta” na própria obra, mas sim na historicidade de sua recuperação. Por isso, elegemos como tema de análise a Companhia do Latão e os seus dez primeiros anos de trabalho – 1996 a 2006. As produções desse período marcam não só o momento do grupo, mas também uma época de rediscussão sobre o teatro brasileiro, que precisa ser comentada, analisada e divulgada. Esperamos com isso colocar em pauta a atualidade de Brecht com o objetivo de ressaltar seu teor questionador, crítico e, sobretudo, transformador. Nesse sentido, a Companhia do Latão ocupa um importante papel entre nós e avaliar as condições de efetivação desse papel torna-se essencial.

Capítulo 1

O engajamento artístico e os intelectuais: considerações sobre o pensamento público

O verdadeiro intelectual é, por contraste, um ser secular. Apesar de muitos intelectuais desejarem que suas representações expressem coisas superiores ou valores absolutos, a conduta ética e os princípios morais começam com sua atividade no nosso mundo secular — onde tais princípios e conduta se realizam, a quais interesses servem, como se harmonizam com uma ética consistente e universal, como operam a discriminação entre poder e justiça, o que revelam das escolhas e prioridades de cada um. Aqueles deuses que sempre falham acabam exigindo do intelectual uma espécie de certeza absoluta e uma visão total e sem costura da realidade, visão e certeza que reconhecem apenas discípulos ou inimigos.

Edward Said

NASCIDO EM 1898, o alemão Bertolt Brecht vivenciou importantes momentos políticos do século XX que, devido a sua amplitude, atingiram de diversas formas homens e mulheres de todo o mundo. Atuando como dramaturgo, poeta e teórico do teatro, Brecht sentiu o peso de sua época e refletiu sobre isso, pois, ao assumir a postura do questionamento sobre os meandros que envolvem o mundo do capital, ele percebeu com olhar cuidadoso e assombrado a gravidade de acontecimentos como a Primeira Guerra Mundial, os desdobramentos autoritários da Revolução Russa, a depressão econômica de 1929, a ascensão nazista na Alemanha e o fascismo italiano, a Segunda Guerra Mundial, o pacto de não agressão Hitler-Stálin, a polarização do mundo entre Estados Unidos e União Soviética, o machismo norte-americano, entre outros eventos. Para alguém que, desde o início de sua carreira como dramaturgo, se colocou à disposição de auxiliar na construção de um mundo justo, todos esses acontecimentos surgiram como contundentes derrotas capazes de fazer estremecer as mais inabaláveis crenças em novas possibilidades sociais.

Apesar do cenário de incertezas, a apostasia não fez parte da carreira de Brecht, que escreveu inúmeras peças, poemas e textos que convergem sempre para a percepção das múltiplas derrotas e revelam a crença na superação e nas alterações sociais. Enfim, a esperança na construção de uma sociedade sem desigualdades se faz presente nos textos de Brecht, o que não significa que ele não tenha refletido sobre as ruínas de sua época. Na verdade, ele partia delas, reconsiderava o seu raio de ação e fazia propostas para todos aqueles interessados em recuperar seus escritos. Na época em que o dramaturgo fugiu das tropas nazistas e passou por diversos países europeus até se instalar nos Estados Unidos, ele escreveu o poema *Aos que vão nascer*. Nele se encontram algumas questões bastante relevantes para a reflexão sobre as ações sociais em meio a um mundo marcado por derrotas e, principalmente, para aqueles que em outros momentos se dispõem a retomar os apontamentos do intelectual alemão. O início do poema apresenta o tempo vivido por seu autor:

É verdade, eu vivo em tempos negros.
Palavra inocente é tolice. Uma testa sem rugas
Indica insensibilidade. Aquele que ri
Apenas não recebeu ainda
A terrível notícia.

Que tempos são esses, em que
Falar de árvores é quase um crime
Pois implica silenciar sobre tantas barbaridades?
Aquele que atravessa a rua tranquilo

Não está mais ao alcance de seus amigos
Necessitados?²⁵

Tais apontamentos brechtianos sugerem ao seu interlocutor uma atenção especial. Afinal, o grande questionamento do texto está relacionado aos que virão, àqueles que irão nascer após as lutas dos que viveram em “tempos sombrios”, daí o título do poema. Brecht não escreve para constatar as muitas lutas e mazelas de sua própria época, ele lança um questionamento direcionado para outros tempos. Em outras palavras, ele percebe que, apesar das várias ações desbaratadas do conservadorismo, o esmorecimento não deve fazer parte das ações dos que vão “emergir do dilúvio”. Assim, conclui o poema:

Vocês, que emergirão do dilúvio
Em que afundamos
Pensem
Quando falarem de nossas fraquezas
Também nos tempos negros
De que escaparam.
Andávamos então, trocando de países como de sandálias
Através das lutas de classes, desesperados
Quando havia só injustiça e nenhuma revolta.

Entretanto sabemos:
Também o ódio à baixeza
Deforma as feições.
Também a ira pela injustiça
Torna a voz rouca. Ah, e nós
Que queríamos preparar o chão para o amor
Não pudemos nós mesmos ser amigos.

Mas vocês, quando chegar o momento
Do homem ser parceiro do homem
Pensem em nós
Com simpatia.²⁶

A mensagem é clara: a transformação, “o momento do homem ser parceiro do homem”, está no horizonte do autor, que tem consciência das lutas e derrotas de seu tempo e, devido a isso, os que virão não deverão esquecer os que “trocavam de países como de sandálias”. Enfim, debates foram travados, ideais estabelecidos e, no campo da disputa, muito do que era defendido por Brecht e outros intelectuais foi derrotado. Como o poema se dirige àqueles que emergirão em um espaço social marcado por múltiplas ações anteriores, ele se

²⁵ BRECHT, Bertolt. **Poemas 1913-1956**. Seleção e tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Ed. 34, 2000, p. 212.

²⁶ Ibid., p. 213-214.

apresenta a nós, sujeitos sociais dos últimos tempos, como um desafio: Como empreender nossas lutas sem nos esquecer daqueles que outrora levantaram questões pertinentes e, em grande parte, foram derrotados no processo histórico? Essa pergunta pode ser feita de várias maneiras e, em vista disso, possuir desdobramentos variados, chegando a aparecer discursos que questionam a atualidade de Bertolt Brecht e seus escritos.

O que permeia a feitura desse poema é uma dada concepção de história que coloca em discussão as linearidades, ou a ideia de causa e consequência como algo inerente ao processo político e social. O presente, como um espaço em construção e por isso carregado de possibilidades, surge no poema não como um ambiente inteiramente novo em relação aos acontecimentos de outras épocas. O que o dramaturgo instiga seus leitores a pensar é que o combate dos que se sentem oprimidos na atualidade coloca em questão não somente os processos de dominação atuais, mas também questiona as vitórias do passado. Assim, “quando chegar o momento do homem ser parceiro do homem” – e esse momento só pode ser o presente, espaço no qual as lutas podem se concretizar – aqueles que viveram em épocas em que só “havia injustiça e nenhuma revolta” poderão ser lembrados não como pessoas que perderam disputas, mas sim como lutadores. Afinal, como bem lembra Walter Benjamin, “[...] o dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer”.²⁷

O passado só é iluminado pela luz do presente, aquela que emerge de questões próximas de nós, o que converge para a releitura de Brecht e Benjamin, nos colocando uma responsabilidade que está além da simples descrição e da percepção de que derrotas

²⁷ BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de História. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 224-225.

As proximidades entre Bertolt Brecht e Walter Benjamin foram temas de discussões variadas, o que pode ser percebido pelos textos do próprio crítico alemão que fazem referência a Brecht, chegando, inclusive, a escrever toda uma reflexão sobre o teatro épico. (Cf. BENJAMIN, Walter. Que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 78-90.) Mas, no que se refere à concepção de tempo histórico, as teses “Sobre o conceito de história” estão permeadas de referências que podem ser aproximadas especificamente do poema “Aos que vão nascer”. Para efeito informativo ressaltamos a quarta tese, pela qual o que prevalece, para Benjamin, como foco de trabalho do pesquisador em história é a percepção da “luta de classes” e suas configurações no presente: “Assim como as flores dirigem sua corola para o sol, o passado, graças a um misterioso heliotropismo, tenta dirigir-se para o sol que se levanta no céu da história. O materialismo histórico deve ficar atento a essa transformação, a mais imperceptível de todas”. (Ibid., p. 224.) A relação entre o hoje e o ontem de maneira alguma se apresenta como mecânica ou em termos de causa e consequência, mas está além disso, por isso mesmo realçamos a importância desse debate para pensar a atualidade de Bertolt Brecht.

ocorreram. Elas poderão continuar e, assim, cotidianamente sepultaremos cada vez mais Brecht e outros nomes. Sob essa perspectiva, a discussão que envolve recuperar Brecht no início do século XXI não pode ser vista como menos importante ou mesmo irrelevante. Como o próprio autor intuiu, as lutas do passado só adquirem novos sentidos se nos situarmos na atualidade como ponto de partida para a transformação, pois assim poderemos “olhar com simpatia” para os que “trocavam de países como de sandálias”.

Tomando a premissa de que a relação entre passado e presente transcende as análises que têm como princípio as noções de causa e consequência, estas considerações se iniciam acreditando na permanência das ideias de Brecht, mas, ao mesmo tempo, refletindo sobre as diferenças entre o momento por ele vivido e os últimos anos do século XX.

Como o tema desta análise é o trabalho desenvolvido pela Companhia do Latão, é preciso considerar ainda a realidade social brasileira, que, por sua vez, difere bastante daquela tratada por Brecht em todos os seus escritos. Evidentemente que quem se decide a recuperar Brecht se depara com diferenças temporais e espaciais, o que não significa a impossibilidade de fazê-lo, sobretudo no que diz respeito à reflexão sobre o que esse escritor que viveu em outros tempos e espaços, marcados por derrotas, tem a nos dizer ainda hoje, ou, para ser mais específico, o que ele tem a nos propor por meio da releitura realizada pelo grupo dirigido por Sérgio de Carvalho. Abre-se assim um espaço de mediações variadas, pois, até chegar ao público da Companhia, as propostas cênicas e teóricas percorreram vários ambientes e momentos marcados por suas singularidades.

Ao fazer alusão às possíveis distâncias e convergências entre o tempo de Brecht e o de agora, é preciso ressaltar as perspectivas políticas dos últimos anos. Refletir em que medida eles ainda carregam possibilidades de transformação é de suma relevância, inclusive por Brecht nunca ter sido um descrente e lançar a seus futuros leitores a responsabilidade pelas transformações. Muitos são os escritos e teóricos que se referem à ausência de um pensamento intelectual contundente na atualidade, discursos que tratam do “desengajamento” hoje são comuns e estão à disposição de qualquer leitor atento que vasculhe as prateleiras das livrarias. O historiador norte-americano Russel Jacoby, preocupado com os caminhos da pesquisa acadêmica e sua relação com aspectos sociais variados, em um de seus livros aborda questões próprias da contemporaneidade e faz importante referência ao fim da utopia. Entre os vários momentos instigantes de sua análise, ele se coloca a questão do “fim das ideologias”

após as diferentes derrotas sofridas pela esquerda mundial ao longo do século XX. Dessa forma, apresenta as perspectivas políticas e intelectuais que se abrem:

Hoje a visão apagou-se, a autoconfiança esvaiu-se e as possibilidades desapareceram. Por quase toda parte a esquerda recua, não apenas politicamente, mas também – o que pode ser mais decisivo ainda – intelectualmente. Para evitar encarar a derrota e suas consequências, a esquerda passou a falar livremente a linguagem do liberalismo – o idioma do pluralismo e dos direitos. Ao mesmo tempo, os liberais, privados de uma ala esquerda, vêm cada vez mais enfraquecidas sua determinação e sua imaginação.

Na melhor das hipóteses, os radicais e os esquerdistas descortinam uma sociedade modificada, com pedaços maiores do bolo para um número maior de clientes. Tornaram-se utilitários, liberais e festivos. O mesmo mercado que era considerado pela esquerda uma forma de exploração é hoje visto por ela como algo racional e humano. A cultura de massa, antes desprezada como outra forma de exploração, é celebrada como algo da esfera da rebeldia. Os intelectuais independentes, outrora festejados como homens de coragem, são agora tachados de elitistas. O pluralismo, antes superficial para a esquerda, é hoje adorado como profundo. Estamos assistindo não apenas à derrota da esquerda, mas a sua conversão e talvez inversão.²⁸

Se em algum momento a esquerda agia de acordo com certezas estabelecidas, Jacoby reforça a ideia de que hoje não se há no horizonte “autocofiança” e “possibilidades”. De fato, o discurso político e intelectual da multiplicidade tornou-se efetivo e, com isso, as noções que envolvem mudanças mais profundas da sociedade cedem espaço para a convivência harmônica entre as diferenças. Nas palavras do historiador, a forma como o “mercado”, a “cultura de massa”, os “intelectuais independentes” e o “pluralismo” vêm sendo tratados alterou o discurso da esquerda. Contudo, o que nos interessa é levar esse amplo ambiente em consideração e, ao mesmo tempo, perceber como no campo político e intelectual ainda existem espaços destinados à ação e, principalmente, à transformação. É evidente que qualquer expectativa de mudança não pode deixar de levar em conta essas perspectivas, mas, ao mesmo tempo, elas não encerram todas as possibilidades em um espaço refratário. As palavras de Russel Jacoby caminham na direção de que, diante de tantas alterações, é chegado o momento de revisões que dizem respeito às formas de luta, sobretudo às intelectuais.

Se a Companhia do Latão recupera Bertolt Brecht sob o viés da crítica, é preciso considerar que o ambiente no qual as propostas do dramaturgo são lançadas está marcado por sucessões de revisões intelectuais que partilham do pluralismo e que acabam levando, às mais diferentes pessoas, a noção de que o ideal de sociedade para os dias atuais deve se estabelecer

²⁸ JACOBY, Russel. **O fim da utopia**: política e cultura na época da apatia. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2001, p. 26.

pela reforma do capital, pautada sobretudo na harmonia da convivência entre os diferentes. Portanto, é conveniente ter em conta que muitos espectadores não têm a transformação como perspectiva e, o mais grave, e que é ressaltado por Jacoby, é quando essa situação também se aproxima dos discursos intelectuais expressos em diferentes meios de divulgação.

No caso do teatro, essas ideias podem ser expressas por meio da crítica especializada, das formas de produção, do circuito das apresentações e da oferta de espetáculos durante um determinado período. Por outro lado, apegar-se à perspectiva de que a transformação social, marcada por alterações profundas na sociedade, é o único objetivo das artes, aqui representada pelo teatro, leva ao risco de matar possibilidades criativas e valores culturais múltiplos, pois é sempre bom lembrar que o caminho percorrido pelos artistas durante o processo de criação é mais amplo que qualquer pragmatismo, seja ele político ou cultural.

As várias situações de derrota vivenciadas por Brecht e por grande parte da intelectualidade da esquerda do século XX se aprofundam nos dias atuais quando as “possibilidades” desaparecem, como notado por Russel Jacoby. Sob esse aspecto, a releitura dos textos do escritor alemão torna-se, se não mais instigante, pelo menos mais desafiadora, pois fazemos parte do grupo daqueles que vivenciaram as mudanças sociais que surgiram nos últimos anos – e ainda se vê – diante de uma situação que seria inédita para o nosso dramaturgo. Nesse ambiente, é preciso “encarar a derrota”, questionar verdadeiramente sua frequente existência e compreender, acima de tudo, pelo menos duas grandes mudanças recentes que estão relacionadas às noções de intelectualidade e de engajamento.²⁹ Evidentemente esses dois campos estão sendo considerados aqui como correlatos, no sentido de que ambos se completam dentro de uma dada perspectiva do trabalho intelectual. Provavelmente, levando em consideração essa perspectiva, será possível nos aproximar do desencanto brechtiano com o seu próprio tempo e sua vivacidade nos instigará a pensar em nós mesmos como sujeitos sociais que ainda podem, não só retirar novos significados de Brecht, mas efetivamente pensar em termos transformadores e subverter os posicionamentos

²⁹ Essa reflexão se baseia na noção de que o significado dos termos não está desvinculado de um longo processo histórico, portanto não é imutável e, assim, está sujeito a variações múltiplas. Nesse sentido, merecem destaque as reflexões de Raymond Williams, especialmente no livro *Palavras-chave*, onde encontramos ressalvas contundentes sobre a historicidade dos termos, entre eles sobre a de “intelectual”. (Cf. WILLIAMS, Raymond. **Palavras-chave**: um vocabulário de cultura e sociedade. Tradução de Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2007.)

intelectuais lembrados por Russel Jacoby, em especial no que se refere à derrota da esquerda e à sua “inversão”.³⁰

Se se parte do princípio que o engajamento integra a concepção que percebe as possibilidades de transformação social constantemente e por diferentes meios, ele também se aproxima dos vários campos da produção do conhecimento ou, dito de outro modo, ele converge para o ambiente intelectual. No entanto, é preciso considerar que existe um processo histórico onde esses tipos de ações se realizam, o que quer dizer que há uma historicidade inerente a esses processos. O engajamento adquire nuances diferentes conforme o momento histórico em que se exerce a atitude de intervenção, o que se estende também para o trabalho intelectual. Bertolt Brecht escreveu em um momento em que a produção acadêmica e o engajamento assumiram significados específicos, ao passo que a Companhia do Latão atua inserida em outras perspectivas dessa empreitada, pelas quais não somente os temas que movem as ações políticas são diferentes daqueles ressaltados pelo dramaturgo, mas também suas configurações formais. Qualquer pesquisa que valorize o processo de recepção de uma obra artística deve levar em consideração essas noções quando se tem como objetivo se distanciar de possíveis anacronismos.

Ao tratar especificamente do papel dos intelectuais de hoje, Jacoby continua sua reflexão sobre o “fim das ideologias” e a perda do ideal utópico em vários escritos e ações intelectuais. Com isso, esboça a ideia de que os intelectuais de esquerda em fins do século XIX e meados do século XX herdaram a concepção de que não estavam vinculados a instituições e que invocavam, no ato de seu trabalho, categorias universais capazes de abranger a concepção de transformação política e social de um ponto de vista mais amplo. Essa noção se alterou nos últimos anos, ao ponto de que “Ao longo do século XX, os intelectuais vêm migrando para as instituições, tornando-se especialistas e professores. Ao mesmo tempo,

³⁰ As proposições que aqui apresentamos partilham da importância de se pensar a atualidade de Brecht partindo da valorização da historicidade como base do processo de recepção e, consequentemente, sem tomar como referência qualquer sentido pré-concebido. Em meio à produção acadêmica, Jan Kott, em *Shakespeare nosso contemporâneo*, é uma importante referência para se pensar a maneira como determinada época lança olhares novos para obras conhecidas e de outros tempos. Ao rever o cânone shakespeareano, Kott permitiu a seus leitores entender que o processo de atualização de uma obra não se encerra em suas próprias páginas, mas sim no processo que a recupera, o qual sempre é carregado de novos significados que se dirigem ao passado. Já a pesquisadora Rosangela Patriota, ao refletir sobre a crítica especializada sobre a obra do dramaturgo Oduvaldo Vianna Filho, o faz da ótica da contemporaneidade desse dramaturgo, que produziu suas obras em meados dos anos de 1960 e 1970, deixando evidente para seu leitor o peso do presente daquele que recupera uma determinada obra de arte. Seguindo esse raciocínio como inspiração, nos propomos a pensar Brecht e sua releitura pela Companhia do Latão. (Cf. KOTT, Jan. *Shakespeare nosso contemporâneo*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2003; PATRIOTA, Rosangela. *A crítica de um teatro crítico*. São Paulo: Perspectiva, 2007.)

passaram a desconfiar das categorias universais, considerando-as não-científicas e opressivas”.³¹ O argumento realçado pelo autor é que as condições de trabalho, assim como o mercado e as instituições, limitam as possibilidades que estavam no horizonte dos intelectuais de outros tempos, permitindo dessa forma um novo contexto e uma nova realidade analítica para os que se colocam como intérpretes dos tempos recentes. O que subjaz a essa análise é uma questão de caráter mais profundo e contundente e que foi percebida pelo autor não exclusivamente por meio da expansão das universidades, mas também a partir das transformações das cidades e do desaparecimento dos espaços boêmios e, consequentemente, da boemia. Tal situação levou à ausência dos “intelectuais públicos” que, de acordo com Jacoby, são “[...] os escritores e pensadores que se dirigem a uma audiência educada e não especializada”.³² Textos inteligentes, de caráter mais amplo, capazes de se aproximar de leitores diversos, fora e dentro da academia, deixaram, a pouco e pouco, de ser escritos, pois seus autores assumiram novos papéis profissionais e sociais, passaram a emitir opiniões dentro de um espaço institucional que, se por um lado lhes garante as condições mínimas de sobrevivência, por outro, limita a sua amplitude comunicativa por meio de vários instrumentos, entre outros a linguagem técnica, a necessidade de cumprir funções e cargos burocráticos, a possibilidade de ser avaliado e julgado por seus pares. Tudo isso faz parte de um tempo no qual a profissionalização se aproximou de campos variados e a sobrevivência tomou ares de competição constante, o que não significa que ela não tenha existido no passado, mas no presente adquiriu outros sentidos. O que se pode questionar é em que medida essa situação recorta os horizontes utópicos dos intelectuais e os lança em um espaço no qual a linguagem e a ação tornam-se obscuras e pouco significativas do ponto de vista das mudanças. Sendo assim, o golpe que se abate sobre o pensamento também recai diretamente sobre as ações entendidas como engajadas, por isso refletir e agir tornam-se campos movediços, pouco valorizados e essencialmente perigosos para os que enxergam nas reformas cotidianas o ponto de chegada para a melhoria social.

O contexto que se desenha é, no mínimo, cada vez mais complexo para se pensar em uma arte engajada de esquerda, como a que foi proposta por Bertolt Brecht – o que não significa que isso seja impossível. As derrotas e vicissitudes das ações de intelectuais e

³¹ JACOBY, Russel. **O fim da utopia**: política e cultura na época da apatia. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2001, p. 139.

³² Id. **Os últimos intelectuais**. A cultura americana na era da Academia. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Trajetória Cultural: Edusp, 1990, p. 18.

artistas do século XX precisam ser pensadas como geradas dentro de uma dada perspectiva, já a sua recuperação deve ser levada em conta desde que se tome como pressuposto as questões que o presente abarca e a maneira como as dificuldades se apresentam na atualidade. Se em um passado não muito distante os intelectuais e artistas, como Brecht, eram obrigados a mudar de países como “mudam de sandálias”, hoje a derrota do pensamento é mais sutil e pode ser tão devastadora quanto a de outros momentos. Ao deixar de falar em nome das “categorias universais”, muitos acabam inserindo a derrota no interior de seu próprio trabalho e fazem da crítica intelectual e do engajamento um espaço opaco, no qual o que ressurge em meio aos textos, conferências e aulas é a concordância com um espaço social e político múltiplo e harmônico. Sabe-se que a questão é mais complexa, por isso o que se propõe é pensar a historicidade do engajamento e da noção de trabalho intelectual levando em conta as constantes derrotas que o pensamento de esquerda sofreu e ainda sofre nos mais diferentes meios e, acima tudo, reforçar a noção de que o engajamento brechtiano ainda é possível, desde que se considere os tempos em que estamos inseridos, mas também os tempos nada brandos dos nossos antepassados.

Pensar a atualidade de Brecht e sua recuperação pela Companhia do Latão só é propício quando se tem como parâmetro todos os aspectos realçados acima. Os textos lidos, as cenas construídas, as críticas analisadas e respondidas, o trabalho técnico desenvolvido em torno de cada encenação e uma série de outras atividades só têm sentido em seu próprio tempo. Aliás, as motivações de hoje, por mais que sejam próximas das que levaram muitos intelectuais de outros momentos a se pronunciarem, fazem parte de nosso tempo e, com isso, carregam as incertezas dos que lutaram antes de nós. As mediações tornam-se essenciais, o que significa que não se pode minimizar as derrotas, mas pensar que elas continuam a viver e mostram seu rosto em cada momento em que as lutas do passado são esquecidas.

Portanto, a atualidade de qualquer obra não é algo intocado que assume as feições de um “clássico”, transitando em tempos diversos, ela nada mais é que construção, elaboração intelectual inserida em um dado momento. Russel Jacoby, com perspicácia, deixa claro ser o pensamento utópico capaz de surgir com força entre nós, desde que sua historicidade seja demarcada e os meios de trabalho dos quais dispomos não se transformem em barreiras, ou seja, que saibamos atuar nas brechas, lembrando inclusive da luta dos que nos precederam e reivindicando para eles um novo espaço. Dessa forma, convém analisar com cuidado a ligação entre Brecht e a Companhia do Latão, tentando perceber o sentido que esse grupo de teatro

deu ao dramaturgo e quais os meandros desenhados pelo olhar de um grupo brasileiro que se formou em fins do século XX e desenvolve seu trabalho no início do XXI.

Em textos e entrevistas, o diretor Sérgio de Carvalho situa o início dos trabalhos da Companhia do Latão em 1996, esclarecendo os meandros históricos, intelectuais e políticos daquela época. Por haver uma linha de raciocínio bastante precisa no que concerne às informações apresentadas pelo diretor, é possível partir delas para problematizar a noção de engajamento existente no interior do grupo.

Em entrevista à jornalista Uta Atzpodien, publicada em 1999 na revista alemã *Theater der Zeit Arbeitsbuch II* e republicada no ano seguinte em português na revista Humboldt, Carvalho trata dos objetivos da Companhia no período de sua formação nos seguintes termos:

[...] eu acredito que hoje é [...] mais importante retomar a perspectiva do “engajamento” de um novo jeito. Porque nos últimos 20 anos, o contrário se tornou dominante. Faz muito tempo que só se vê um teatro voltado para seu próprio umbigo, apenas interessado em questões de linguagem, com espetáculos quase sempre cifrados e herméticos. Ainda sobrevive porque tem semelhanças profundas com o procedimento dominante no mundo da mercadoria, a mistificação. A obscuridade do assunto é o princípio organizador desses trabalhos. E seu efeito estético maior acaba sendo o culto à “personalidade artística”. A nossa experiência teatral procura ser na contramão disso, com atenção especial à objetivação e à inteligibilidade.³³

A inquietação em marcar o espaço que o grupo ocupa no espectro teatral dos últimos anos é evidente. Nesse contexto, não é por acaso que o diretor pontua, logo no início, o tema do engajamento artístico, aliando-o à preocupação com questões da atualidade. O traço do engajamento seria a tonalidade que assinala o grupo e, em consequência, abre um espaço, se não único, pelo menos diferente, em relação àquilo que vinha sendo produzido na época. Pode-se dizer que o engajamento é recuperado sob o traço da distinção, ou seja, o grupo se diferencia dos seus congêneres devido aos seus posicionamentos em relação a temas públicos. Seguindo o viés interpretativo de Russel Jacoby, pode-se dizer que o trabalho desenvolvido por Carvalho adquire, de fato, traços singulares e que, devido a isso, abre uma possibilidade importante nos dias atuais. Sem querer correr o risco de ser simplista demais com o historiador norte-americano que tratou dos acadêmicos do seu país no século XX, a proposta deste texto se dirige para outro aspecto, no sentido de valorizar um pouco mais as reflexões

³³ CARVALHO, Sérgio de. A transformação pela experiência. Entrevista com Sérgio de Carvalho por Uta Atzpodien. In: _____. (Org.). **Introdução ao teatro dialético**: experimentos da Companhia do Latão. São Paulo: Expressão Popular, 2009, p. 173.

daquele que trata dos “últimos intelectuais”. Diante disso, cabe o questionamento: por que o engajamento tornou-se, no campo teatral, um campo de distinção e não um espaço partilhado por vários outros grupos? Onde está a atração dos temas públicos? Em que medida eles deixaram de ser preponderantes e entraram para o discurso de rememoração como elemento singular?

Já em 2008, quando a Companhia desenvolvia e divulgava o projeto *Companhia do Latão 10 anos*, em comemoração aos primeiros anos de trabalho do grupo, Carvalho concedeu entrevista à pesquisadora Iná Camargo Costa e, ao tratar da montagem de *O Círculo de Giz Caucasianiano*, em 2006, reiterou a preocupação com o engajamento, ou seja, com as relações entre teatro e transformação social:

Toda a montagem de *O Círculo de giz* – feita como parte de um projeto de avaliação dos 10 anos – é uma síntese das principais conquistas do grupo. No prólogo surgem as contradições e desejos daqueles que, no Brasil de hoje, tentam dialogar com a tradição socialista e ao mesmo tempo entender as diferenças históricas nas formas de luta por uma sociedade igualitária. No prólogo aparece também o próprio exercício teatral como um laboratório do trabalho por uma sociedade igualitária, como um símbolo de ativação crítica e utópica.³⁴

Nos dois discursos do diretor percebem-se as convergências no que se refere à produção teatral voltada para questões sociais e políticas com o objetivo definido de ativar o pensamento crítico rumo à possível construção de outra sociedade. Nas palavras de 2008, o diretor fala em conquistas do grupo ressaltando o desejo de diálogo com a tradição socialista e valorização das especificidades históricas brasileiras. Mais uma vez Carvalho cria uma dada memória para o Latão, localizando o grupo e o seu próprio trabalho em um espaço singular: o do teatro voltado eminentemente para questões de intervenção social. Em outros termos, pode-se dizer que há, nas suas palavras, a aproximação entre arte e certa tomada de posição do artista, no sentido de pertencer ao mundo e ter vontade de mudá-lo. Enfim, desde os seus trabalhos iniciais até os mais recentes, Carvalho e o Latão se pautam pelo engajamento artístico. Em que pesem todas as dificuldades relacionadas ao tema do engajamento no mundo contemporâneo, o grupo não só se posiciona favorável a essa empreitada, mas faz dela o elemento que caracteriza sua produção. Os questionamentos anteriores permanecem! O que nos interessa nesse momento não é demonstrar o teor do engajamento do Latão, mas como o

³⁴ CARVALHO, Sérgio de. A contribuição do teatro para a luta de classes: a experiência da Companhia do Latão. Entrevista com Sérgio de Carvalho por Iná Camargo Costa. In: _____. (Org.). **Introdução ao teatro dialético**: experimentos da Companhia do Latão. São Paulo: Expressão Popular, 2009, p. 207.

próprio grupo, assim como os meios utilizados por ele para edificar sua memória, utiliza-se do engajamento como singularidade. Qual a razão desse ato interpretativo? O que ele demonstra?

Novamente é interessante recorrer a Russel Jacoby, que, ao tratar dos intelectuais nova-iorquinos e seu constante processo de institucionalização, faz apontamentos instigantes e que, guardadas as devidas proporções, serve de amparo para refletir sobre o engajamento. Quando se refere ao processo histórico, que envolve a discussão sobre o “lugar” do intelectual na sociedade, Jacoby ressalta:

As discussões sobre os intelectuais não cessam, mas os termos mudam. Onde outrora havia a discussão dos intelectuais como críticos e boêmios, agora há uma discussão dos intelectuais como uma classe sociológica. A mudança de linguagem esclarece a mudança nas vidas. [...] Hoje em dia, os intelectuais viajam com currículos e cartões de visita; eles sobrevivem graças à retaguarda institucional. A primeira ou segunda pergunta padronizada entre os acadêmicos não é “quem?” mas “onde?”, querendo significar a instituição a que um indivíduo está filiado; isso faz diferença. Em 1964, Lewis Coser chamou Edmund Wilson de “monumento” de um “passado semi-esquecido”. Vinte anos depois, aquele passado está completamente esquecido. Para ser preciso, nos anos [19]50, o futuro dos intelectuais independentes suscitava discussão; nos anos [19]80, discute-se o futuro de uma classe intelectual. A substituição de intelectuais por classe resume a mudança.³⁵

O elemento que pulsa nessas palavras advém do fato de que as discussões sobre os intelectuais não deixaram de existir, mas adquiriram formas diferentes daquelas relacionadas ao início do século XX. O que caracteriza essa mudança é a forma de vida, a maneira como as pessoas se colocam num espaço difícil de sobrevivência. Enfim, longe de sepultar todos os intelectuais com as terras do conformismo e da continuidade, o autor chama a atenção de seu leitor para a historicidade. O intelectual da sociedade de classes, que anda com “cartão de visitas” no bolso e sobrevive sob a sombra de uma instituição, existe. Portanto, a sua presença, bem como sua ação, deve ser considerada como tal. Assim como o debate sobre o

³⁵ JACOBY, Russel. *Os últimos intelectuais*. A cultura americana na era da Academia. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Trajetória Cultural: Edusp, 1990, p. 120-121.

É importante lembrar que Edmund Wilson, para Russel Jacoby, foi um dos mais importantes intelectuais públicos dos Estados Unidos, uma vez que ele faz parte de uma geração nascida na virada do século XIX para o XX e que conseguiu se comunicar com um público mais amplo do que o acadêmico. Pelas palavras do próprio autor: “Os intelectuais nascidos na virada do século – Lewis Mumford (n. 1895), Dwight Macdonald (1906-82), Edmund Wilson (1895-1972) – representam os intelectuais americanos clássicos; eles se sustentam por meio de livros, críticas e jornalismo; nunca, ou muito raramente, ensinaram em universidades. Eram excelentes ensaístas e elegantes escritores, dirigindo-se com facilidade ao grande público. Eram também algo mais: iconoclastas, críticos e polemistas que não se submetiam a ninguém” (Ibidem, p. 29-30). O processo de institucionalização dos intelectuais, bem como as transformações das cidades e a perda dos espaços boêmios são os argumentos principais para a discussão de Jacoby sobre os “últimos intelectuais”, Wilson faz parte desse grupo.

papel dos intelectuais não terminou em um dado momento histórico, as discussões sobre o engajamento também sobrevivem, mas sem as mesmas características do passado, pois, afinal, partilhamos de um momento que se apresenta cotidianamente como novo, no qual as relações sociais e as formas de sobrevivência também dão o tom às discussões sobre os temas públicos.

Sob esse aspecto, o discurso de Sérgio de Carvalho, ao tomar o engajamento como um traço de distinção, deve ser entendido pelo parâmetro da historicidade, uma vez que o que ele entende por posicionamento público por meio do teatro pode ser visto por outros profissionais de maneira diferente. Dessa forma, aquilo que singulariza o trabalho do grupo e que foi exposto pelo diretor pode estar presente em outros coletivos teatrais. Parafraseando Jacoby, as discussões sobre o engajamento não cessam, mas os termos em que elas ocorrem se transformam. As balizas interpretativas do Latão são específicas, o que não quer dizer que outras formas de olhar e transpor para os palcos o debate público não seja possível. Por esse ângulo, o traço da singularidade ganha contornos diferentes e nos faz pensar as relações de poder que envolvem os discursos de pertencimento.

Em momento anterior a criação artística foi considerada como algo distante de qualquer pragmatismo. Ainda valorizando esse raciocínio, os escritos de Bertolt Brecht deixam transparecer que as derrotas e retrocessos políticos vivenciados por ele mudaram constantemente os termos das discussões públicas, ao contrário de terem encarcerado os debates em um profundo reino de silêncio. Brecht foi um dos intelectuais que percebeu que as mudanças na vida trouxeram também alterações nas formas como os debates foram empreendidos, daí o apelo aos que vão nascer. Esses participarão de outras lutas e embates, o que em hipótese alguma significa a extinção das lutas anteriores e das possibilidades de discussões futuras.

Por esse motivo, tomar o engajamento como traço distintivo de um grupo teatral nos dias atuais pode parecer, de fato, algo extremamente significante e que caracteriza uma linguagem que fora esquecida. No entanto, quando se pensa que os termos das discussões mudam com frequência, a atitude do diretor pode ser vista, na melhor das hipóteses, como a valorização de um dado debate sobre engajamento e não uma característica única entre múltiplas propostas teatrais. Cabe pensar que, em meio a diversas análises e notícias que primam pela multiplicidade, pelo “fim das ideologias” e pela quebra de qualquer proposta de engajamento, o discurso que o trata como traço distintivo de um grupo teatral parece um bom

caminho para demarcar espaços, além de chamar a atenção da crítica especializada, de outros grupos e de intelectuais variados.

É conhecido o fato de o engajamento e suas relações com os campos artísticos fazerem parte de um amplo debate que envolve a academia e a intelectualidade e não somente o campo teatral e os períodos recentes de nossa história.³⁶ Por isso, tratar do significado de encenações com essas características implica recuperar parte de tal debate e, principalmente, buscar a historicidade como princípio da pesquisa. Sendo assim, é necessário valorizar os meandros acadêmicos que abarcam o termo, com vistas a elucidar as características que ele assumiu diante das peculiaridades sociais dos vários momentos históricos em que foi recuperado. É claro que esse percurso de análise só tem sentido devido à relação entre passado e presente, e, afinal, entender o que leva um grupo teatral falar abertamente em nome do engajamento em fins do século XX e início do XXI é o mote principal desta análise. Em outras palavras, somente à luz da historicidade dos conceitos é possível minimamente entender, problematizar e dar significações ao discurso de Sérgio de Carvalho na contemporaneidade.

VARIAÇÕES SOBRE A NOÇÃO DE ENGAJAMENTO

A PROXIMIDADE ENTRE produção do conhecimento e emissão de valores relacionados ao debate público de ideias, como já foi dito, não se encerra nos últimos anos e muito menos está ligada somente ao século XX. Essa afinidade se mostra ampla quando olhada em retrospecto, pois são várias as pessoas que fizeram do processo de escrita uma forma de expor pressupostos que envolvem os variados embates sociais e, com isso, favoreceram debates múltiplos. Como Russel Jacoby demonstra, o vetor que contundentemente altera a produção de conhecimentos, assim como o debate público de ideias, é o processo de profissionalização dos intelectuais que, ao caminhar para o interior das universidades, tornam-se profissionais

³⁶ Jacó Guinsburg e Silvana Garcia tratam da relação entre teatro e política sem circunscrever essa discussão a um espaço e período específicos. Assim transitam do Romantismo ao Expressionismo demonstrando ao leitor que, ao longo do tempo, o político se transforma e adquire caracteres formais diferenciados, o que demonstra que o teatro político não está localizado somente no século XX. Com isso, os autores desmistificam qualquer análise ingênuas que possa presumir que as convergências entre arte, política e engajamento tenham surgido em meados do século passado e, fundamentalmente, que esse tipo de conjugação artística não tenha espaço nos dias atuais. (Cf. GARCIA, Silvana; GUINSBURG, Jacó. De Büchner a Bread & Puppet: sendas do teatro político moderno. In: SILVA, Armando Sérgio da. (Org.). **J. Guinsburg**: diálogos sobre teatro. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2002. p. 131-154.)

que manejam códigos, estão sujeitos a limitações impostas pelas instituições e, com isso, acabam se afastando do público mais amplo, aquele que está fora dos muros universitários.

Edward Said, intelectual de origem palestina, que se destacou como professor e crítico literário dos Estados Unidos, recuperou as formulações de Jacoby em *Os últimos intelectuais* e aprofundou o debate sobre o espaço e o raio de ação da intelectualidade na sociedade de classes. Para ele, o intelectual livre ou autônomo nunca existiu, pois ao longo dos anos ele esteve vinculado a espaços, grupos e instituições diferentes. Acrítica de Said recai, portanto, sobre as proposições de Jacoby que dizem respeito às limitações que as universidades impõem aos seus escritores. O argumento de que os entraves fazem parte do trabalho de qualquer pessoa que se coloque publicamente em relação a ideias ou causas faz com que Said defenda a noção de que o intelectual deva saber reconhecer o ambiente em que está inserido, assim como as mais diferentes formas de restrições à expressão livre de pensamento, e que, ao mesmo tempo, seja capaz de levantar questões que façam com que os seus interlocutores reflitam sobre a situação em que vivem. De acordo com o crítico,

[...] o problema para o intelectual é tentar lidar com as restrições do profissionalismo moderno, como tenho discutido, sem fingir que elas não existem ou negando sua influência, mas representando um conjunto diferente de valores e prerrogativas. Chamarei essa atitude de *amadorismo*, literalmente uma atividade que é alimentada pela dedicação e pela afeição, e não pelo lucro e por uma especialização egoísta e estreita.³⁷

A reflexão dos dois autores converge para a historicidade do posicionamento público de homens e mulheres, porém Said não concorda com a visão de que as instituições retiram as potencialidades críticas efetivas do trabalho intelectual. As restrições sempre existiram e não são as universidades que aprofundam e enclausuram rigorosamente a ação intelectual. Diante da ausência de autonomia absoluta, o mais apropriado é que as pessoas tenham consciência da amplitude do seu raio de ação e que, a partir dessa situação, não esmoreçam, no sentido de promover as aproximações com os diversos públicos com que possam ter contato.

Portanto, conforme diz Said, ser intelectual é conhecer o ambiente em que se emitem opiniões e tentar se comunicar com um público mais amplo em defesa de uma ideia ou noção. Ao mesmo tempo, Jacoby auxilia a pensar que os espaços restritivos impostos pelas universidades são capazes de interferir na prática do posicionamento público, porém não se

³⁷ SAID, Edward W. **Representações do intelectual**: as conferências Reith de 1993. Tradução de Milton Hatoum. São Paulo: Cia. das Letras, 2005, p. 86.

deve entender que tais espaços sejam exclusivamente restritivos.³⁸ Obviamente, esse itinerário marcado, sobretudo, pelas condições de sobrevivência que homens e mulheres do século XX e XXI encontraram, apresenta, em suas nuances, convergências com o engajamento. Fazer do engajamento uma forma de trabalho passou, portanto, por processos de transformação, pois o fato de pessoas exporem publicamente, por meio de textos e falas, seus posicionamentos políticos e sociais se alterou ao longo dos anos. Ao tratar das produções artísticas, este trabalho se aprofunda um pouco mais na temática dos “intelectuais públicos”, pois nesse caso não se refere somente aos historiadores, filósofos, geógrafos, sociólogos ou outros – já que entre nós as divisões profissionais estão intimamente ligadas ao labor intelectual –, mas sim a artistas que fazem de sua ação criativa uma forma de expor publicamente seu posicionamento político. Compreender o processo de convergência entre artistas e discursos públicos mais amplos, favoráveis a repensar os embates sociais, é importante quando se tem por pressuposto pontuar o teor interpretativo de atividades teatrais entendidas como engajadas, como as realçadas pelo diretor da Companhia do Latão, e que tem como fonte criativa o dramaturgo, poeta e teórico que fez questão de chamar a atenção de seus futuros leitores para as lutas de seu tempo.

Ao valorizar as discussões sobre as proximidades entre produção artística e engajamento, merecem destaque aquelas realizadas por Jean-Paul Sartre em meados da década de 1980, em especial a partir da publicação de *Que é a literatura?*³⁹ Sem dúvida, foi o

³⁸ Russel Jacoby, em publicações posteriores, comentou as críticas de Edward Said. Em *O fim da utopia* fez rápida menção à publicação do livro *Representações do intelectual*, ressaltando a importância das colocações de seu autor, porém com ressalvas à ideia por ele exposta de que o intelectual deveria levar uma vida marginal. Ao entrar em contato com esse debate, fica a percepção de que a crítica de Jacoby não leva em consideração o fato de que, mesmo sendo um intelectual muito conhecido dentro e fora dos Estados Unidos, Edward Said recusou em diversas ocasiões ofertas de exposição em variados meios de comunicação, como jornais e televisões. De fato, Said não teve uma vida marginal, o que não quer dizer que aceitou todas as possibilidades que lhe foram oferecidas e que, além disso, por onde andou deixou de fazer menção à atividade intelectual como algo mais amplo do que a exposição pública. Já em *Imagen Imperfeita*, Jacoby faz somente uma menção a Edward Said, especificamente sobre a importância da orquestra *West-East Divan*, fundada pelo músico judeu Daniel Barenboim e o crítico literário palestino. É interessante perceber e ressaltar que o que perpassa toda essa discussão é a possibilidade da transformação social. Assim, acreditando que os apontamentos de Said, por levar em consideração as múltiplas formas de restrição ao trabalho intelectual, são mais contundentes no que se refere ao posicionamento engajado na sociedade de classes, percebemos que a faísca da utopia, no sentido da valorização das mudanças sociais, são efetivas para os dois autores. Nesse sentido, merece destaque a indicação de leitura das obras:

JACOBY, Russel. **Imagen Imperfeita**: pensamento utópico para uma época antiutópica. Tradução de Carolina Araújo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

BARENBOIM, Daniel; SAID, Edward W. **Paralelos e Paradoxos**. Reflexões sobre a música e a sociedade. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.

³⁹ SATRE, Jean-Paul. **Que é a literatura?** Tradução de Carlos Felipe Moisés. 2. ed. São Paulo: Ática, 1993.

filósofo francês que, no campo teórico, codificou de maneira ampla e complexa as possíveis convergências entre o trabalho intelectual e o artístico. No entanto, apesar de ser uma importante referência dessa discussão, não foi Sartre quem tratou pela primeira vez do assunto e, obviamente, ele também não foi uma espécie de “criador” do engajamento artístico. Essa constatação, por si só, já demonstra que o debate em torno do tema possui uma historicidade que não pode ser deixada de lado quando se tem por princípio refletir sobre suas características na atualidade e que, além disso, o próprio filósofo francês estava inserido em um dado contexto desse debate e deve ser visto a partir dessa perspectiva.

Ao questionar o que levou um intelectual como Sartre a se posicionar não só como filósofo, mas também como dramaturgo, ensaísta, crítico e romancista a favor do engajamento, percebe-se que ele fez parte de um ambiente em que as noções de arte e de atividade intelectual estavam sendo fortemente revistas devido às grandes transformações que ocorriam na época. A segunda metade do século XX marca, portanto, um período em que o discurso intelectual se expande, em especial devido ao crescimento das universidades e às ações políticas desencadeadas após a Segunda Guerra Mundial, e adota de maneira clara ares de revisão e transformação social e, assumindo Sartre, nesse contexto, lugar preponderante entre seus pares.

A primeira frase do prefácio de *Que é a literatura?* demonstra que as análises sobre o engajamento estavam inseridas em um debate, no mínimo, complexo: “‘Se você quer se engajar’, escreve um jovem imbecil, ‘o que está esperando para se alistar no PC?’”.⁴⁰ A questão, se relacionada simplesmente à aproximação com o Partido Comunista, foi tratada como imbecilidade pelo autor, que, ao final da apresentação, dirige seu raciocínio para a arte de escrever realçando a importância de questões como: *O que é escrever? Por que se escreve? Para quem se escreve?* De acordo com Sartre, provocar o debate sobre essas questões é essencial para se pensar o tema do engajamento. Tais questionamentos demonstram que o processo de engajamento é bem mais amplo que a filiação ao Partido Comunista (PC) e que, por isso, transcende o campo puramente político partidário. Além disso, Sartre tinha plena consciência dos embates anteriores dos intelectuais com seus próprios tempos. Enfim, reduzir o engajamento do escritor à filiação em algum grêmio político não responde às tensões sobre

⁴⁰ SATRE, Jean-Paul. **Que é a literatura?** Tradução de Carlos Felipe Moisés. 2. ed. São Paulo: Ática, 1993, p. 07.

o ato de engajar-se e mascara a finalidade da escrita,⁴¹ elemento que, pela visão do autor, verdadeiramente precisa ser repensado. No âmbito desta pesquisa, o mais adequado é inicialmente discorrer sobre o que levou o intelectual francês a promover tal discussão e, acima de tudo, a se inserir de maneira tão efetiva nesse debate, tendo como objetivo perceber como houve a configuração de uma dada noção de arte engajada.

Benoît Denis,⁴² ao analisar as relações entre literatura e engajamento, é enfático ao afirmar que a literatura engajada é um elemento específico do século XX, enquanto a literatura de engajamento sempre existiu sob múltiplas formas. Para ele, foram três os fatores preponderantes relacionados ao surgimento da literatura engajada ao longo do século passado. O desenvolvimento, a partir de 1850, de um campo literário autônomo, em que o escritor se colocava fora da sociedade e, logicamente, das questões sociais, criando uma espécie de autonomia da arte, como se essa não estivesse ligada às questões de um determinado espaço e época, e o seu trabalho voltava-se exclusivamente para as questões formais. Seria o primeiro fator a influenciar a literatura engajada, uma vez que a noção de “arte pela arte” logo foi contestada devido à ideia de autonomia artística que pleiteava.⁴³

⁴¹ Na época em que Sartre escreveu e publicou seu livro, os debates que envolviam a esquerda europeia eram grandes, pois as várias derrotas dos projetos esquerdistas, muitos deles ligados ao PC de diversos países, e os impasses em torno da função dos intelectuais inseridos no próprio movimento esquerdista já tinham se tornado públicos em várias regiões fora e dentro da Europa.

⁴² DENIS, Benoit. **Literatura e engajamento:** de Pascal a Sartre. Tradução de Luiz Dagobert de Aguirra Roncari. Bauru: Edusc, 2002.

⁴³ Sabemos que a discussão ambientada por Denis se refere a um contexto muito mais amplo e complexo, no entanto como efeito de apresentação das ideias do autor, preferimos somente fazer esses breves apontamentos. No que diz respeito ao tema da criação artística em fins do século XIX, é importante considerar que o que se convencionou chamar de “modernismo” diz respeito a vários tipos de produção artística marcados, de maneira ampla, pelo impacto do desenvolvimento do capital, da sociedade do trabalho e o consequente crescimento das cidades. Além de ser temerário fazer esse breve tipo de definição por correr o risco de reduzir as pluralidades históricas que envolvem toda a produção do período, temos que considerar também que a forma como as pessoas se referem ao tema “modernismo” não está desprovida de significados relacionados ao presente. Raymond Williams recupera essa discussão defendendo o argumento de que a multiplicidade do “modernismo”, assim como a postura antiburguesa presente em seu cerne, não pode ser abarcada por um único termo e que, devido a isso, muito daquilo que se convencionou assim chamar é, na verdade, a seleção de elementos específicos. Tal seleção é tratada pelo crítico inglês como parte do processo de dominação que visa a retirar o vigor de obras artísticas que surgiram pelo viés da contestação e teor crítico. Sendo assim, Williams pondera: “Após a canonização do modernismo, contudo, pela acomodação do pós-guerra e o consequente e cúmplice endosso acadêmico, há então a pressuposição de que, desde que o modernismo é ‘aqui’, nessa fase ou período específico, não há nada além dele. Os artistas marginais e rejeitados se tornam clássicos da docência institucionalizada e das exibições itinerantes nas grandes galerias das cidades metropolitanas. O ‘modernismo’ está confinado a esse campo altamente seletivo e desconectado de todo o resto em um ato de pura ideologia, cuja primeira ironia inconsciente é o fato absurdo de parar a história. O modernismo sendo o término, tudo o que vem depois é removido de seu desenvolvimento. É o *posterior*; preso no pós”. (WILLIAMS, Raymond. **Política do Modernismo:** contra os novos conformistas. Tradução de André Glaser. São Paulo: Editora Unesp, 2011, p. 19.) O objetivo evidente desse tipo de reflexão é favorecer o teor contestador que as obras carregam e que, devido ao processo de recepção ao longo

Já o segundo fator realçado por Denis se localiza temporalmente a partir da virada do século XIX para o XX, com o surgimento de um novo papel social: o do intelectual. Esse seria alguém que, ao aproveitar do prestígio e da competência adquirida por meio de seu ofício – literatura, ciências, filosofia etc. –, emite opiniões de caráter geral e tenta intervir no debate sociopolítico. Para Denis, o surgimento do intelectual como aquele que enuncia valores e se insere no debate público está ligado ao caso Dreyfus, em especial a partir da publicação do texto “Eu acuso” de Émile Zola, no qual o escritor se coloca publicamente ao lado do capitão Alfred Dreyfus e contra a sua condenação por espionagem por uma corte militar francesa.⁴⁴ É perceptível, nesse caso, o fato de um romancista tentar intervir

do tempo, foram sendo integradas a um contexto de não questionamento. Pensar o viés do engajamento por essa ótica nos ajuda a perceber que aquilo que surge como revisão sociocultural e, certamente como engajado em nome de uma causa, pode ser muito bem integrado, em outro momento, a uma proposta que não visa à transformação, mas sim à conservação do *status quo*. O que nos leva também a entender que o contrário desse movimento é, por sua vez, possível. Sob esse aspecto, Williams nos deixa perceber que, além de um simples momento histórico do qual emerge o engajamento artístico, o que importa ressaltar são as formas e os contextos em que ocorre a recepção das múltiplas produções artísticas, ou seja, o engajamento se encontra no presente daquele que lê, escreve e, portanto, recria. Em outros termos, o ato de engajar-se se refere sempre ao “agora” de sujeitos sociais específicos. Portanto, a temática do modernismo, por si mesma, carrega múltiplas possibilidades. Por fim, cabe lembrar que Williams, importante expoente dos Estudos Culturais ingleses, construiu toda a sua carreira acadêmica e intelectual realizando a revisão da autonomia das obras de arte, tal como era entendida pelos críticos britânicos I. A. Richards, F. R. Leaves, entre outros. Sobre esse assunto consultar:

WILLIAMS, Raymond. **Cultura e Sociedade**: 1780-1950. Tradução de Leônidas H. B. Hegenberg, Octanny Silveira da Mota e Anísio Teixeira. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1969.

⁴⁴ Ocorrido no final do século XIX, o caso Dreyfus ficou caracterizado como um grande escândalo político que envolveu a França e, em consequência, seus escritores. Condenado por alta traição em um processo que se tornou conhecido por fraudulento, o caso do judeu e oficial de atilharia do exército francês despertou uma onda de nacionalismo e xenofobia em toda a Europa e, em virtude disso, diversos escritores se posicionaram publicamente sobre o ocorrido. O que importa aqui ressaltar é que esse evento, sem dúvida, marca um momento importante do debate intelectual europeu que acabou servindo como referência intelectual para todo o mundo. No entanto, as discussões sobre a função e os posicionamentos públicos do intelectual são fruto de uma longa análise que envolveu diversos pensadores. Russel Jacoby retoma o caso Dreyfus pela ótica da historicidade, pois o debate ocorrido na época distinguiu pelo menos dois grupos: de um lado, os professores, escritores e artistas, como Émile Zola, vistos como “intelectuais”, e, de outro, aqueles que se colocaram contra a exposição pública de pessoas que “não conheciam” os assuntos de justiça militar. Nessa época, o termo “intelectual” passou a ser utilizado como sinônimo de pessoas conscientes que emitem opiniões públicas sobre assuntos também reconhecidos como públicos. Além disso é conhecido o fato de que no início do século XX o termo *intelligentsia* foi importado da Rússia para a Europa Ocidental reforçando a ideia de “intelectual”, construída sobretudo a partir do caso Dreyfus. Como se vê, existe uma importante historicidade que envolve os acontecimentos de 1890 na França e os períodos posteriores. Denis, ao destacar esse momento como essencial para se entender o processo de constituição dos intelectuais, está reforçando toda uma discussão que não se restringe a um elemento histórico exclusivamente francês, mas abrange um debate que acabou envolvendo a produção do conhecimento em nível mundial. Além das considerações de Jacoby, é necessário ressaltar novamente a importância dos apontamentos de Edward Said, em 1993, ao participar das Conferências de Reith, promovidas pela BBC de Londres, sobre o papel do intelectual na sociedade de classes em um mundo cada vez mais complexo e, por isso mesmo, concreto, nunca ideal. Seguindo as considerações do crítico literário palestino, assim como os intelectuais do século XIX que se colocaram publicamente a favor de uma causa, aqueles que vivem o final do século XX e início do XXI não devem falar a um universal abstrato, ao contrário, devem tratar de situações reais e concretas. Nas próprias palavras de Said: “Já afirmei várias vezes nestas conferências que, idealmente, o intelectual representa a

diretamente no debate político de sua época utilizando-se de seu prestígio e competência de escritor. Estaria aí o “nascimento” do intelectual, profissional que surge, portanto, já com o peso de ser não apenas alguém que escreve, mas sim aquele que, por meio de seu ofício de escrever, atua na sociedade em que vive com o objetivo de transformá-la. Nesse ponto, localiza-se, de acordo com Denis, a redundância da expressão “intelectual engajado”, uma vez que a noção de engajamento já faz parte da de intelectual cunhada após o processo de Dreyfus e, além disso, tal elemento tornou-se bastante visível em todo o século XX, período em que escritores de diferentes matizes usaram seus escritos e meios para defenderem causas controversas.⁴⁵ Possivelmente parte daí a preocupação de Jean-Paul Sartre ao finalizar o prefácio de *Que é a literatura?* se questionando o que é o ato de escrever, que, para ele, não deixa de ser uma forma de intervenção intimamente ligada à atividade intelectual.

O terceiro fator relacionado ao surgimento da problemática do engajamento é a revolução de Outubro de 1917 na Rússia, fato que carrega em si a dimensão de uma nova sociedade, sem classes sociais, da qual o escritor quer também ser um arauto. Dos três momentos realçados por Denis, talvez esse seja o que tenha maior amplitude e que, de fato, sele a aproximação entre arte e engajamento. De maneira imediata, o acontecimento russo permite uma grande politização do campo literário que se divide não só entre direita e esquerda, mas principalmente entre escritores engajados e não engajados. Mas, de maneira fundamental e singular, 1917 permitiu colocar em questionamento a autonomia do campo literário, pois os escritores, ao reconhecerem a importância da revolução, e com o intuito de

emancipação e o esclarecimento, mas nunca como abstrações ou como deuses insensíveis e distantes a serem servidos. As representações do intelectual – o que ele representa e como essas idéias são representadas para uma audiência – estão sempre enlaçadas e devem permanecer como uma parte orgânica de uma experiência contínua da sociedade: a dos pobres, dos desfavorecidos, dos sem-voz, dos não representados, dos sem-poder. Estes são igualmente concretos e permanentes; não podem sobreviver se forem transfigurados e depois congelados em credos, declarações religiosas ou métodos profissionais”. (SAID, Edward W. **Representações do intelectual**: as conferências Reith de 1993. Tradução de Milton Hatoum. São Paulo: Cia. das Letras, 2005, p. 114.) As colocações de Said nos permitem tomar, ainda hoje, a atividade intelectual como de importância preponderante e, com isso, reforçam os laços do engajamento, porém hoje ela se estende para um espaço mais amplo que envolve os “não-representados”, os “sem-poder”. Se, no final do século XIX, o termo “intelectual” passou a ser utilizado a partir de contendas que tinham como referência um problema de justiça militar na França, com o tempo ele se tornou amplo, atingiu outros setores sociais e tomou ares de engajamento. Logicamente, tudo isso está intimamente ligado ao processo histórico de lutas, conquistas e derrotas de grupos desfavorecidos.

⁴⁵ Ao tratar dessa noção de intelectual, não podemos esquecer a Revolução Russa e a importância que escritores, artistas, professores, entre outros, tiveram no interior do processo revolucionário. É claro que a ressonância dos desdobramentos políticos na Rússia atingiu todo o mundo e, assim a *intelligentsia* paulatinamente passou a ser vista como um grupo relevante para a consecução de propósitos libertários. Ou seja, diversos acontecimentos do século XX permitiram que os intelectuais fossem vistos como pessoas que agiam por razões sociais, o que denota uma mudança significativa quando olhamos para os diferentes usos do termo “intelectual” em períodos históricos anteriores.

serem o seu porta-voz no campo da escrita, acabaram por reconhecer a hegemonia da instância política que leva adiante esse processo na Rússia: o Partido Comunista. Desse ponto de vista, a noção de um campo artístico autônomo começa a ser fortemente questionada e revista. Surgem, portanto, os amplos debates em torno da questão entre arte e ação política, ambas em grande parte levadas adiante e controladas pelo Partido.

Sabe-se que as relações entre o Partido Comunista, em suas várias tendências, e a produção artística é bastante ampla e, por isso mesmo, conflituosa. As análises de Denis não exploram a fundo o tema, já que essa não é a sua proposta, mas é bom ressaltar que ocorreram diversas produções que são consideradas de cunho engajado que não figuram diretamente como fruto de determinações partidárias. Um exemplo disso provém do próprio Brecht, que é reconhecido pelo engajamento, pela crítica à ideia de autonomia da arte e pelo peso que dá ao papel do intelectual na sociedade, mas que nunca se filiou ao PC e, ao mesmo tempo, não deixou de lado as proposições partidárias, porém com o viés da crítica e da revisão.⁴⁶ Por mais que haja uma visível importância e influência da Revolução de Outubro e do Partido Comunista sobre as artes em meados do século XX, não se pode tomar tal fato como uma aceitação submissa à hegemonia do Partido por parte de todos os artistas engajados. Sem dúvida, existem variações e revisões, o que não quer dizer que o teor de engajamento daqueles que assim agiram tenha sido menor ou menos contundente. Sartre, em 1980, tratou como tolice a aproximação imediata entre engajamento e Partido Comunista. Afinal, naquele momento, as derrotas sofridas pela esquerda europeia, assim como as mazelas e os crimes cometidos pelo Estado soviético já haviam sido divulgados e, diante disso, as noções de intelectualidade e engajamento também precisavam ser revistas.

Por outro lado, há que se reconhecer que os três fatores destacados por Denis são decisivos para se pensar o surgimento da literatura engajada como forma de ação política de

⁴⁶ Para efeito de ilustração, podemos recuperar dois momentos específicos da carreira artística de Bertolt Brecht. Em meados da década de 1920, momento em que os ecos de Outubro ainda podiam ser ouvidos com nitidez, o autor escreveu um pequeno poema chamado *Elogio do Partido*, que diz: “O indivíduo tem dois olhos / O Partido tem mil olhos. / O Partido vê sete Estados / O indivíduo vê uma cidade. / O indivíduo tem sua hora / Mas o Partido tem muitas horas. / O indivíduo pode ser liquidado / Mas o Partido não pode ser liquidado. / Pois ele é a vanguarda das massas / E conduz a sua luta / Com os métodos dos Clássicos, forjados a partir / Do conhecimento da realidade”. (BRECHT, Bertolt. **Poemas 1913-1956**. Seleção e tradução de Paulo Sérgio de Souza. São Paulo: Ed. 34, 2000, p. 115.) Já em um artigo de 1953, quando discute a política cultural proposta pela República Democrática Alemã, Brecht faz a seguinte crítica: “Por razões administrativas e para os responsáveis oficiais, pode ser mais simples estabelecer fórmulas definidas para as obras de arte. Os artistas só têm, então, de se ajustar aos seus conceitos (ou talvez os da administração?) numa forma dada e tudo correrá sem atritos. Mas o material vivo, exigido com tanta urgência, se torna então um material vivo para ataúdes. A arte tem suas próprias normas”. (BRECHT, Bertolt. **Teatro dialético: ensaios**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967, p. 266.)

vários artistas. Isso significa que, por volta dos anos 1920, engajar-se assume uma relevância de ordem moral, pela qual o indivíduo escritor assume um posicionamento e busca empreender uma ação. Nesse caso, as reflexões sobre o sentido do engajamento decorrem em grande parte das colocações de Jean-Paul Sartre a partir de *Que é a literatura?*, pois, como já foi dito, foi ele quem não só sistematizou os principais argumentos a favor do engajamento artístico em meados do século XX, mas quem também permitiu que se revisasse essa noção no mesmo período. Afinal, o engajamento do início do século não poderia ser o mesmo daquele do período vivenciado por Sartre. Com isso, o escritor francês fez de sua ação intelectual um processo de engajamento constante, colocando-se pública e criticamente diante de vários temas polêmicos no período em que viveu, sem cessar de opinar e favorecer o que julgava ser apropriado para uma época de transformações. No mesmo período, carreiras parecidas foram construídas, por exemplo, a do próprio Brecht, que, inserido em uma dada área da produção de conhecimento, foi capaz de não silenciar-se diante de muitos temas complexos.

É interessante recuperar os posicionamentos de Sartre em relação ao engajamento, pois o peso de suas colocações definiu em grande parte o que se reconhece hoje como “arte engajada” e, para buscar a historicidade dos conceitos, tal caminho torna-se fundamental. Uma das principais características da arte engajada reside no fato de que escrever é um ato público, no qual o autor empenha toda a sua responsabilidade, sendo, portanto, o escritor engajado aquele que realiza escolhas e se posiciona publicamente a favor daquilo que decidiu defender. Localiza-se aqui a importância que Sartre dá à pessoa do escritor e ao ofício da escrita e, sob esse aspecto, o autor é enfático:

Quando a Europa inteira se preocupa, antes de mais nada, em reconstruir, quando as nações se privam do necessário para exportar, a literatura que, como a Igreja, se acomoda a qualquer situação e procura salvar-se de qualquer maneira, revela sua outra face: escrever não é viver, nem tampouco afastar-se da vida para contemplar, num mundo em repouso, as essências platônicas e o arquétipo da beleza, nem deixar-se lacerar, como se se tratasse de espadas, por palavras desconhecidas, incompreendidas, vindas de trás de nós: é exercer um ofício. Um ofício que exige aprendizado, um trabalho continuado, consciência profissional e senso de responsabilidade.⁴⁷

Os principais aspectos que marcam a figura de um artista engajado são expressos pelo escritor francês: envolvimento com as questões sociais, consciência profissional e senso

⁴⁷ SATRE, Jean-Paul. **Que é a literatura?** Tradução de Carlos Felipe Moisés. 2. ed. São Paulo: Ática, 1993, p. 171.

de responsabilidade. Não há dúvida de que referir-se hoje ao engajamento implica apontar para tais questões, o que demonstra o peso de muitos acontecimentos do século XX e também de Sartre nessa discussão. Portanto, aquilo que muitas vezes é assumido como uma postura engajada no sentido amplo do termo, sem preocupação com o lugar social de onde provêm tais considerações, está localizado no tempo e, portanto, é fruto de um dado momento histórico, no caso, o período posterior à Segunda Guerra Mundial, época em que as análises sartreanas tomaram forma e passaram a ser amplamente aceitas, criando uma espécie de “padrão” e/ou “modelo” de engajamento.

Outras características advindas de Sartre também são importantes. A recusa da passividade por meio de uma escolha lúcida e a reflexão sobre o mundo em que vive fazem do artista engajado um indivíduo participativo e consciente. Tal situação demonstra que o engajamento se concretiza quando o escritor toma consciência de sua historicidade, principalmente porque reside no presente o seu objetivo fundamental, é nesse espaço que as mudanças devem acontecer e, assim, o compromisso com esse tempo é muito maior. A partir daí, surge um dos elementos principais que provém do engajamento sartreano: o peso e a preponderância da palavra. Para o escritor francês, falar e escrever são formas de agir sobre o mundo, portanto essas ações significam tomada de posição e, em consequência, defesa de uma causa. Benoît Denis faz a seguinte consideração sobre a preponderância da palavra no engajamento sartreano:

Sartre substitui a noção de criação como modo operatório da literatura pela de *desvendamento*: trabalhando apenas com o dado e o existente, o escritor teria por função revelar o que está aí, mas permanece latente ou escondido. [...] Em outros termos, o escritor está mergulhado na vasta complexidade do mundo para revelar dele certos aspectos ou certas facetas que não haviam ainda despertado a atenção até então; a novidade da sua ação não se deve ao que se acrescenta de novo ao já existente, mas ao que a sua intervenção leva ao que não havia ainda sido mostrado ou dito: acrescentando um novo elemento ao que era já conhecido, ele coloca o conjunto para ser visto e pensado novamente; ele modifica portanto o dado, unicamente pelo efeito da sua palavra reveladora.⁴⁸

A palavra dita ou escrita pelo indivíduo engajado assume uma posição central, afinal é ela que “desvenda” as incertezas e as possibilidades de um mundo que pode e deve ser alterado, ela assume a capacidade de intervenção e de revelação. Nesse caso, cabe um questionamento: o escritor engajado teria melhores possibilidades de perceber o mundo a sua

⁴⁸ DENIS, Benoit. **Literatura e engajamento:** de Pascal a Sartre. Tradução de Luiz Dagobert de Aguirra Roncari. Bauru: Edusc, 2002, p. 70.

volta e, por isso, desvendar o que aparentemente não é visto e favorecer a transformação? Estaria ele em uma posição mais apropriada que as demais pessoas? Nessa situação, a ideia de consciência lúcida e refletida do autor pode lhe proporcionar esse olhar singular que leva ao desvendamento da transformação social por meio da palavra. Por outro lado, não se pode esquecer que para Sartre o engajamento é escolha, por isso aquele que utiliza a palavra escrita ou falada assume os riscos de seu posicionamento e também fortalece seu engajamento. Em outros termos, engajar-se significa assumir riscos, tornar-se público e colocar em jogo sua própria reputação literária. Tais características do engajamento sartreano estão ainda presentes entre nós. Sempre se olha para aqueles que se dizem engajados, como a Companhia do Latão, como um grupo de pessoas que estão assumindo riscos e se colocando no debate. Afinal, a certeza da transformação imediata da sociedade ninguém detém, no máximo há a possibilidade da luta.

De maneira ampla e geral, pode-se dizer que Sartre estabelece alguns parâmetros para a noção de arte engajada na segunda metade do século XX, destacando-se a natureza ética do ato de engajar-se, a dimensão voluntária e refletida por parte do autor que, em consequência, tem consciência de sua historicidade com acentuado valor ao tempo presente e, além disso, a visão do público como leitor concreto e situado, já inscrito no interior do texto. É perceptível, portanto, que essas características tornaram-se elementos fundamentais para definir o que é ser engajado. Nesse sentido, o escritor francês ocupa importante papel intelectual no debate sobre arte engajada e, em decorrência, na definição das principais noções sobre o tema.

Sempre é bom reforçar que a preponderância que Sartre assume nessa discussão não pode ser separada do seu próprio lugar social ao longo do século XX, espaço específico caracterizado por uma dada realidade de onde emitiu seus posicionamentos intelectuais e se fez ouvir. O escritor francês era filósofo e se tornou conhecido em todo o mundo não só por suas posições filosóficas, mas também pela defesa do protesto e do debate, que se configurou em inúmeros discursos proferidos nos mais diversos países por onde passou. Entre tais pronunciamentos cabe destacar a famosa defesa dos intelectuais, proferida no Japão em 1965, na qual o autor é claro ao afirmar que o que caracteriza a função intelectual é a crítica.⁴⁹

⁴⁹ Cf. SARTRE, Jean-Paul. **Em defesa dos intelectuais**. Tradução de Sergio Góes de Paula. São Paulo: Ática, 1994.

Dessa forma, volta-se à noção de que o engajar-se é, por natureza, um ato intelectual que se espera de agentes sociais concretos e inseridos em uma dada coletividade.⁵⁰ A postura de Sartre, por si só, já demonstrava a seus pares o que significava o engajamento e, com isso, estabelecia-se “padrões” de conduta intelectual no século XX, o que quer dizer o reconhecimento da necessidade de uma postura coerente diante dos problemas sociais. Para os interessados em “interpretar” a sociedade em que viviam, Sartre era a referência imediata, o que criou em torno de seus escritos uma espécie de selo que referendava as ações dos mais diferentes escritores. Assim, escrever e/ou criar obras artísticas faz parte de um processo de escolha e decisão e a obra de arte engajada é vista, portanto, como uma possibilidade que, se assumida, leva seu criador a passar por “desafios” frente à ordem instituída. Denota-se daí que as perguntas que Sartre se propõe em *Que é a literatura?* são bastantes profundas, estão ligadas à realidade de conquistas e derrotas sociais do século XX.

Além desses apontamentos, cumpre voltar a atenção para as questões que dizem respeito ao uso da palavra. A relação entre engajamento e discussão formal é frequente em Sartre. Afinal, ao valorizar o uso da palavra e o tempo presente no processo de criação, o escritor francês minimiza a dimensão estética da obra. Diante disso, diversas indagações podem ser feitas buscando compreender como aliar forma e conteúdo a partir dos escritos de Sartre: O escritor, ao “desvendar” o mundo, não precisa se preocupar com as suas escolhas formais? A discussão formal é apenas uma questão de escolha ou também é parte inerente do processo histórico? O uso da palavra seria tão direto que minimizaria qualquer opção estética? Ou, ainda, a forma poderia reduzir o poder ativador das palavras? Eis como o próprio Sartre se apresenta no interior desse debate:

Ninguém é escritor por haver decidido dizer certas coisas, mas por haver decidido dizê-las de determinado modo. E o estilo, decerto, é o que determina o valor da prosa. Mas ele deve passar despercebido. Já que as palavras são transparentes e o olhar as atravessa, seria um absurdo introduzir vidros opacos entre elas. A beleza aqui é apenas uma força suave e insensível.⁵¹

⁵⁰ Em sua discordância em relação à ideia de “intelectual livre”, que não esteja vinculado a nenhuma instituição, como realçado por Russel Jacoby, Edward Said recupera a experiência de Jean-Paul Sartre nos seguintes termos: “Não me lembro de Sartre ter dito alguma vez que o intelectual devia permanecer necessariamente fora da universidade: o que ele *realmente* disse foi que o intelectual nunca é de todo um intelectual como quando é rodeado, induzido com agrados, encurrulado, tiranizado pela sociedade para ser uma coisa ou outra, porque só nesse momento e nessa base se pode construir o trabalho intelectual. Quando recusou o Prêmio Nobel em 1964, Sartre estava agindo precisamente de acordo com seus princípios. (Cf. SAID, Edward W. **Representações do intelectual:** as conferências Reith de 1993. Tradução de Milton Hatoum. São Paulo: Cia. das Letras, 2005, p. 80.)

⁵¹ SATRE, Jean-Paul. **Que é a literatura?** Tradução de Carlos Felipe Moisés. 2. ed. São Paulo: Ática, 1993, p. 22.

Numa análise superficial, pode-se responder que, para Sartre, a forma não tem importância quando se trata de arte engajada. No seu afã de falar a um vasto público, contribuindo para a transformação social, o escritor não deveria se ater às questões relacionadas à estética, as palavras por si só já são “transparentes”. Mas, se se trata de uma dada construção de arte engajada, é preciso considerar que o escritor francês está localizado em um determinado período e, com certeza, dialoga com seus pares a respeito de diversos temas, inclusive sobre a função social da arte. Nesse ponto, não há como negar que um intelectual que se portava a favor do engajamento artístico tivesse que responder a diversas críticas sobre as relações entre forma, conteúdo e engajamento. Sartre estava inserido em um debate desse tipo e não recusava a existência formal e muito menos se colocava contrário ao trabalho estético, mas sim à autonomia formal, pois para ele essa não teria um significado independente do conteúdo. Sendo assim, o escritor francês não se apresentou prontamente a favor da forma, talvez a tenha colocado em segundo plano, se comparada com a importância que atribui ao conteúdo da arte engajada. No entanto, ele teve o mérito de ser enfático e responder aos seus críticos que as obras artísticas se compatibilizavam com o engajamento, colocando-se prontamente contra a “autonomia da obra de arte”. Na verdade, ele restituíu à obra artística seu caráter histórico, uma vez que ela é produzida por agentes sociais e não por indivíduos que vivem separados dos problemas e/ou questões sociais e, em decorrência, acrescentou-lhe o tom do engajamento.⁵² Pelas próprias palavras de Sartre:

Na prosa, o prazer estético é puro quando vem por acréscimo. É constrangedor lembrar aqui idéias tão simples, mas parece que hoje em dia elas foram esquecidas. Se assim não fosse, como viriam nos dizer que estamos premeditando o assassinato da literatura, ou mais simplesmente, que o engajamento prejudica a arte de escrever? Se a contaminação de determinada prosa pela poesia não tivesse embaralhado as idéias dos nossos críticos, pensariam eles em nos atacar quanto à forma, sendo que nunca falamos senão do conteúdo? Quanto à forma, não há nada a dizer de antemão e nada dissemos: cada um inventa a sua e só depois é que se julga. É verdade

⁵² Sobre esse tema é preciso ressaltar que Sartre fez importantes distinções entre prosa e poesia, uma vez que, para ele, essa última não pode ser engajada, já que não se configura como um gênero em que a palavra se apresenta com clareza, sem subterfúgios de significados. Nas considerações feitas pelo escritor francês, encontra-se uma noção de literatura engajada que se configura especialmente por meio do teatro, do romance, do ensaio, do panfleto e do manifesto. Além disso, Benoît Denis destaca que, “no espírito de Sartre, o escritor deveria se apropriar de novos territórios e invadir os domínios tais como os da reportagem, do jornalismo radiofônico ou do cinema”. (DENIS, Benoît. **Literatura e engajamento:** de Pascal a Sartre. Tradução de Luiz Dagobert de Aguirra Roncari. Bauru: Edusc, 2002, p. 81.) Ou seja, Sartre faz uma escolha, coerente com os seus princípios e define os gêneros artísticos que mais se aproximam do debate público de ideias, ou seja, do engajamento.

que os temas sugerem o estilo, mas não o comandam: não há temas situados *a priori* fora da arte literária.⁵³

É evidente a resposta aos críticos, pautada pela noção de que a arte não precede o conteúdo ou está acima dele. Não é possível também partir da ideia de que o conteúdo “determina” a forma. Há, porém, uma relação dialética entre forma e conteúdo, sem separá-los em campos autônomos ou até mesmo paradoxalmente conflituosos. A arte engajada carrega suas formas e, como todo processo artístico, deve ser pensada a partir do diálogo entre forma e conteúdo⁵⁴. Se, por um lado, o engajamento sartreano enfatiza o conteúdo, é o momento de recuperar Bertolt Brecht, um artista engajado que sempre se preocupou com as questões formais, demonstrando que, ao se falar em arte, é importante considerar todas as nuances criativas, ou seja, forma e conteúdo.

Ao refletir sobre o engajamento proposto por Sartre, no que se refere ao poder da palavra falada ou escrita e à valorização do conteúdo sobre a forma, nota-se um direcionamento muito claro das linguagens artísticas para uma ação eminentemente voltada para questões sociais e políticas. Já se se toma Brecht como referência, percebe-se que a noção de arte engajada passa prioritariamente pelo conteúdo e pela forma com o objetivo de divertir e fazer as pessoas pensarem. Nos escritos do dramaturgo alemão encontra-se a ideia de diversão, elemento que pouco aparece nas propostas de Sartre.⁵⁵ Diante disso, pode-se

⁵³ SATRE, Jean-Paul. **Que é a literatura?** Tradução de Carlos Felipe Moisés. 2. ed. São Paulo: Ática, 1993, p. 22-23.

⁵⁴ No que se refere às relações entre forma e conteúdo no teatro de Jean-Paul Sartre, cabe destacar o trabalho desenvolvido por Maria Abadia Cardoso ao discutir a composição dramática de *Mortos sem Sepultura*, peça escrita em 1946. Tendo como foco de análise a historicidade da forma e a sua indissociabilidade com o conteúdo, a historiadora demonstra como *Mortos sem Sepultura* carrega elementos estéticos importantes e primordiais para se entender não só a temática em questão, mas também a própria noção de engajamento que se espera do leitor/espectador. Sendo assim, a autora contribui para dissipar as incertezas que giram em torno das discussões formais em Sartre, demonstrando que, por ser fiel aos seus posicionamentos filosóficos, o autor concebe a estética como meio de demonstrar a questão ética, o que não significa, entretanto, a ausência da dimensão estética em sua obra. (Cf. CARDOSO, Maria Abadia. *Mortos sem Sepultura*: diálogos cênicos entre Sartre e Fernando Peixoto. São Paulo: Hucitec, 2011.)

⁵⁵ De maneira bastante ampla, Sartre toca no tema da obra de arte engajada como um tipo de produção não destinada a agradar ao público. Sem repensar sobre o significado do gozo e do entretenimento, o escritor é claro em retirar da literatura engajada esses elementos, alocando-a em um espaço puramente destinado à transformação social, como se engajamento não pudesse se aproximar de diversão. De acordo com suas próprias palavras: “As obras inspiradas em tais preocupações [engajadas] não podem aspirar primeiramente a agradar: elas irritam e inquietam, colocam-se como tarefas a cumprir, convidam a buscas sem conclusão, mostram experiências cujo resultado é incerto. Fruto de tormentos e perguntas, não podem ser gozo para o leitor, mas sim perguntas e tormentos. Quando nos é dado realizá-las bem, não serão entretenimento, mas obsessão. Não oferecerão o mundo ‘para ser visto’, mas para ser mudado”. (SATRE, Jean-Paul. **Que é a literatura?** Tradução de Carlos Felipe Moisés. 2. ed. São Paulo: Ática, 1993, p. 174.) O argumento do escritor é pautado pela distinção entre fruição e transformação social. Provavelmente Sartre, em sua defesa constante do engajamento, não permitiu a si mesmo olhar para as produções artísticas de diferentes épocas

deduzir que, se a produção artística é voltada única e exclusivamente para a transformação social, não há por que tomar como importante referência as questões formais. Alçar o conteúdo a base principal da criação artística bastaria para ativar a reflexão e o desejo de transformação naquele que lê ou assiste. Isso, evidentemente, a partir de um olhar bastante definido, no qual não se pode negar o peso e a preponderância da filosofia de Sartre.

Brecht revela um posicionamento mais complexo, pois, para ele, o objetivo final da produção artística é a diversão, por meio da qual o público consegue refletir sobre a situação em que se encontra e, em consequência, ativar a transformação social. Diversão, aprendizagem e transformação estão unidas na teoria do engajamento brechtiano e, claro, um posicionamento como esse redimensiona o que é ser engajado. Afinal, não basta a palavra dita ou escrita, pois, sem dúvida, a palavra, por si mesma, não é capaz de transformar a sociedade. Quem transforma o meio a sua volta é o homem em sua dimensão mais ampla, e esse, de acordo com o dramaturgo, não vive sem diversão.

Nos escritos de Brecht, a aproximação entre deleite estético e transformação social se estrutura por meio do teatro. No entanto, o dramaturgo e teórico tem uma noção bastante específica do que seja diversão. É evidente que, para alguém que se colocou frontalmente contra a exploração social e fez de sua arte uma forma de denúncia contra o arbítrio de todos os tipos, tratar de diversão não significa tomar o teatro, ou a arte de escrever, como uma atitude puramente contemplativa. Aliás, inclusive no interior da academia essa percepção já vinha sendo fortemente questionada, do que é um exemplo a formação dos Estudos Culturais ingleses, de onde surge a figura de Raymond Williams. Ao contrário disso, Brecht tentou durante toda a sua carreira ressignificar a ideia de diversão, buscando uma nova forma de encarar aquilo que muitos, em sua época, tomavam apenas como uma forma de evasão social.

Não é simples retomar a proposta de diversão no engajamento brechtiano, principalmente porque o dramaturgo não sistematizou seus escritos teóricos. As referências a ela são variadas e estão em notas e pequenos textos que muitas vezes eram escritos no calor de momentos específicos, como apartes que acompanham as encenações de suas peças, críticas ou respostas àqueles que questionavam a sua obra. No entanto, desde a década de 1920, quando começou a escrever sobre a estética teatral e a transformação social, até sua

como fruto de seu próprio tempo e, acima de tudo, para a recepção também como elemento histórico. Afinal, o que leva uma obra artística a ser encarada apenas como “gozo para o leitor” não é a obra em si, mas a maneira como ela é recuperada por homens e mulheres que se aproximam delas. O que Sartre deixa de considerar é que o gozo artístico também é uma forma de ação, desde que seja entendido fora dos parâmetros de uma arte elitista.

morte em 1956, Brecht sempre tocou no tema de que teatro é diversão e, ao mesmo tempo, transformação. Ao longo de sua carreira, ligou tal tema ao esporte, à refuncionalização das óperas épicas, às peças didáticas, ao teatro épico, aos efeitos do distanciamento e ao teatro de uma “era científica”.⁵⁶ Enfim, por mais que os focos de debate variassem, os temas da diversão e do engajamento estavam presentes. Mas em que consiste o deleitar e o instruir brechtiano?

De maneira rápida, pode-se dizer que o espectador de Brecht só se diverte a partir do momento em que aprende e, acima de tudo, é sujeito participativo de seu aprendizado. Nesse caso, o espectador seria alguém que não só assiste, mas observa e julga com especial atenção e cuidado aquilo que é apresentado no palco. Ou seja, ele não se deixa identificar com o personagem que enxerga, mas se distancia e, com esse distanciamento, observa a cena como construção histórica e social de uma situação que pode, e deve, ser transformada. Assim, o homem deixa de ser imutável e passa a ser visto inserido em uma realidade em processo. A diversão estaria, portanto, no ato da descoberta, que é uma ação ativa, muito diferente de uma noção de deleite, que ocorre passivamente ou, para usar os próprios termos da crítica brechtiana, por meio da *catarse* aristotélica.⁵⁷ Diversão torna-se também ação e tal elemento efetiva-se como algo indispensável para o engajamento. Para Brecht, o engajamento artístico é ao mesmo tempo divertimento. Não há como retirar da arte a sua capacidade de deleite, o que não significa que a noção de fruição estética não deva ser repensada diante da possibilidade do engajamento e da transformação social.

À luz dessas questões, destaca-se um tema amplo, complexo e que subjaz a toda esta análise: a função social da arte. Como escritores que primam pelo engajamento, Brecht ou Sartre não minimizam esse tema e chegam a respostas que em alguns pontos convergem e, em outros, divergem. Para Brecht, o teatro tem o objetivo final de divertir e levar as pessoas a pensarem, já para Sartre a obra de arte tem como mote o apelo à liberdade do público. Não é à toa que o dramaturgo alemão é enfático ao afirmar no *Pequeno Organon* que a única

⁵⁶ Sobre este tema consultar: TEIXEIRA, Francimara Nogueira. **Prazer e crítica:** o conceito de diversão no teatro de Bertolt Brecht. São Paulo: Annablume, 2003.

⁵⁷ Brecht fez contundentes críticas ao teatro que ele chama de aristotélico com o escopo de buscar uma nova estética teatral, pois para ele os tempos mudaram, transformações sociais profundas ocorreram e rever as noções de arte teatral era fundamental. O primeiro texto teórico que trata da comparação entre “teatro dramático” e “teatro épico” data de 1930 e foi publicado com o título *Notas sobre ‘Mahagonny’*. Nele estão expressas as importantes ideias de uma arte engajada e, ao mesmo tempo, capaz de provocar a diversão nos espectadores. (Cf. BRECHT, Bertolt. Notas sobre “Mahagonny”. In: _____. **Teatro Dialético:** ensaios. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 1967. p. 54-65.)

característica que o teatro precisa para se caracterizar como arte que leve à reflexão é o prazer, portanto o objetivo final é a fruição, que por si só leva à reflexão:

No princípio, o objetivo do teatro, como das demais artes, era entreter as pessoas. E é esse empenho precisamente que lhe confere uma dignidade particular. Como característica, basta-lhe o prazer; o teatro não precisa de outro passaporte. Não devemos, de maneira nenhuma, conferir-lhe *status* maior: estariamos, assim, tornando-o um mercado abastecedor de moral; ao contrário, o teatro tem de se precaver nesse caso, para não degradar-se, o que certamente ocorreria se não se transformasse o elemento moral aprazível, suscetível de causar prazer aos sentidos – princípio, admitamos, do qual a moral sairá ganhando. Nem sequer deve-se exigir que o teatro sirva como instrução, ou utilidade maior que uma emoção de prazer, físico ou espiritual. O teatro tem de permanecer algo de absolutamente supérfluo, o que significa que nós vivemos para o supérfluo. Nada necessita menos de justificações que a diversão.⁵⁸

Ao analisar as aproximações entre deleitar e instruir no *Pequeno Organon*, Francimara Nogueira Teixeira apresenta importantes pistas para a análise dessa passagem em que o dramaturgo sobrepõe o prazer à instrução. O *Organon*, escrito por volta de 1948, tinha como objetivo apresentar uma síntese das principais características do teatro épico, inclusive respondendo às diversas críticas que esse teatro recebeu, em especial, aquelas que diziam respeito ao distanciamento entre diversão e instrução. Afinal, foram vários os momentos em que, devido ao seu engajamento, o teatro de Brecht foi chamado de frio e sem emoção. Sendo assim, o autor coloca o tema da diversão acima de qualquer elemento e é enfático ao afirmar que não se deve exigir que o teatro sirva como instrução. De acordo com Teixeira, “[...] isso tudo para provar, ao final, que o teatro não pode excluir-se de divertir, principalmente se está envolvido com um projeto pedagógico e social”.⁵⁹ É preciso considerar ainda que, ao fazer tais apontamentos, Brecht indica algo mais profundo, que é a historicidade da própria função teatral, pois o teatro sempre foi uma forma de diversão. No entanto, o ato de divertir, ao longo do tempo, passou por inúmeras transformações e por isso engajar-se em nome de uma causa e tomar o teatro como meio para tal engajamento significa também repensar as formas de atuação teatral. Assim sendo, a diversão varia conforme a necessidade de cada momento histórico. E isso era claro para o dramaturgo, que empenhou-se em defender a necessidade do prazer no teatro épico a partir de novas bases ou necessidades, pois “[...] assim o teatro poderia proporcionar, além das sensações e ideias provocadas por uma determinada ação, a

⁵⁸ BRECHT, Bertolt. **Teatro Dialético**: ensaios. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 1967, p. 184.

⁵⁹ TEIXEIRA, Francimara Nogueira. **Prazer e crítica**: o conceito de diversão no teatro de Bertolt Brecht. São Paulo: Annablume, 2003, p. 125.

transformação do contexto histórico onde as ações se dão”.⁶⁰ É inconteste, portanto, que o engajamento artístico brechtiano se dá por meio da diversão e da instrução, tendo como foco de reflexão a transitoriedade das ações humanas e, portanto, a historicidade dos conteúdos e da forma.

Já Sartre parte de outro princípio: a obra de arte é um chamamento à liberdade daquele que lê e/ou assiste. Como indivíduo livre, ele é capaz de fazer suas escolhas responsáveis:

A obra só existe quando a *vemos*; ela é primeiramente puro apelo, pura exigência de existir. A obra não é um instrumento cuja existência é manifesta e cujo fim é indeterminado: ela se apresenta como uma tarefa a cumprir, coloca-se de imediato ao nível do imperativo categórico. Você é perfeitamente livre para deixar esse livro sobre a mesa. Mas uma vez que o abra, você assume a responsabilidade. Pois a liberdade não se prova na fruição do livre funcionamento subjetivo, mas sim num ato criador solicitado por um imperativo. Esse fim absoluto, esse imperativo transcendente, porém consentido, assumido pela própria liberdade, é aquilo a que se chama valor. A obra de arte é valor porque é apelo.⁶¹

Há em Sartre a seguinte ideia explícita de uma tarefa a cumprir que é ativada, por aquele que escreve, em quem lê. Brecht não nega essa tarefa, ao contrário, crê que sua ativação ocorre por meio da diversão e, nesse caso, elementos que envolvem a forma e o conteúdo são essenciais. Em outras palavras, é válido dizer que, para o dramaturgo, a forma também é ativadora da reflexão, visto que permite ao espectador entrar em contato com uma determinada maneira de se fazer arte. Portanto os dominados de hoje não podem usar as velhas e gastas formas dos dominadores do passado e daí vem sua preocupação em formatar dramas que também possam narrar.⁶²

Sartre lança questões e propõe a reflexão pautada na responsabilidade de cada indivíduo, deixando claro que a obra artística tem um objetivo determinado, possui uma razão de existir que é fundamentada por sua tarefa a cumprir. Dessa forma, a fruição não se caracteriza como um livre funcionamento subjetivo, ela é um ato criador que já está inscrito

⁶⁰ TEIXEIRA, Francimara Nogueira. **Prazer e crítica**: o conceito de diversão no teatro de Bertolt Brecht. São Paulo: Annablume, 2003, p. 127.

⁶¹ SATRE, Jean-Paul. **Que é a literatura?** Tradução de Carlos Felipe Moisés. 2. ed. São Paulo: Ática, 1993, p. 40-41.

⁶² Não é por acaso que Brecht se esmera ao longo de sua carreira para criar elementos estéticos que possam contribuir para a ativação do engajamento por meio do deleite. Entre eles destacam-se: os efeitos de distanciamento, também chamados de efeitos-V, o desenvolvimento do *gestus* social, o uso da música em cena e a literalização do palco.

no imperativo categórico da própria obra. Nesse contexto, as obras artísticas engajadas já trazem implícita a figura do leitor ideal, por isso Benoît Denis afirma que o leitor sartriano é “[...] um duplo do escritor e dotado das mesmas atitudes estéticas”.⁶³ Há, portanto, em Jean-Paul Sartre a noção de que também o leitor/espectador participa de um processo de criação tendo a obra artística como referência, no entanto tal processo é ativado pelo apelo à construção de uma nova sociedade que está inserido na obra artística e não pela necessidade de fruição. Não há dúvida, portanto, que, nesse caso, o apelo do escritor não tem a necessidade de passar pela diversão, ele é direto, deve chegar ao seu destinatário, que, uma vez ativado, empreenderá o processo de transformação social. Assim, de fato, “a liberdade não se prova na fruição do livre funcionamento subjetivo, mas sim num ato criador solicitado por um imperativo”. Brecht não determina seu espectador e, por isso mesmo, a função social da arte se concretiza na diversão. O que dela resultar pode ser o engajamento e assim o artista engajado chega a seu objetivo: divertir e instruir. Talvez a diferença entre os dois esteja no fato de que a resposta que Sartre procurou, Brecht já a conhecia pelo caminho dos palcos e pelo contato com o público que esperava de suas apresentações teatrais algo mais que o discurso político direto.

É preciso considerar ainda que as proposições de Sartre estão intimamente relacionadas com sua noção de filosofia, em especial com as configurações teóricas sobre o *Existencialismo*. A liberdade de que gozam autor e leitor faz parte de uma noção ampla que serve a toda sociedade, afinal é a partir do *Existencialismo* que o filósofo francês caracteriza o “homem como pura liberdade”. Sobre esse contexto é interessante recuperar suas próprias palavras:

Dostoievski escreveu “Se Deus não existisse, tudo seria permitido”. Aí se situa o ponto de partida do existencialismo. Com efeito, tudo é permitido se Deus não existe, fica o homem, por consequência, abandonado, já que não encontra em si, nem fora de si, uma possibilidade a que se apegue. Antes de mais nada, não há desculpas para ele. Se, com efeito, a existência precede a essência, não será nunca possível referir uma explicação a uma natureza humana dada e imutável; por outras palavras, não há determinismo, o homem é livre, o homem é liberdade. Se, por outro lado, Deus não existe, não encontramos diante de nós valores ou imposições que nos legitimem o comportamento. Assim, não temos nem atrás de nós, nem diante de nós, no domínio luminoso dos valores, justificações ou desculpas. Estamos sós e sem desculpas. É o que traduzirei dizendo que o homem está condenado a

⁶³ DENIS, Benoit. **Literatura e engajamento:** de Pascal a Sartre. Tradução de Luiz Dagobert de Aguirra Roncari. Bauru: Edusc, 2002, p. 60.

ser livre. Condenado porque não se criou a si próprio; e, no entanto, livre porque, uma vez lançado ao mundo, é responsável por tudo quanto fizer.⁶⁴

O destino humano depende do próprio homem, portanto ele constrói a si mesmo e, nesse processo, realiza escolhas, assume compromissos e corre riscos. Reside aí a força da relação entre obra e leitor, que nada mais é que um imperativo da *condição humana* e essa, por sua vez, está definida historicamente. Daí o leitor estar inscrito na própria obra de arte engajada, a qual diz respeito ao presente daquele que escreve e do outro que lê. Estamos diante, portanto, de uma situação estabelecida em preceitos filosóficos que determinam não só o que é ser humano, mas também as condições para o humano construir a si mesmo. Por essa ótica, torna-se possível entender que o engajamento é ativado pela palavra, esteja ela no palco ou nas páginas de um livro ou panfleto, pois nesse caso as escolhas do público são efetivadas tendo como parâmetro as condições de existência humana e essas estão localizadas em um contexto nada propício para a evasão. Ao contrário, o dia a dia de homens e mulheres do século XX está marcado pelas consequências das escolhas do próprio homem, por isso os apelos que a obra de arte engajada emite, na verdade, são ecos de um presente que se desmorona sob os pés dos próprios homens que assim se fizeram.⁶⁵

O engajamento proposto por Sartre não deixa de aproximar-se do tema da fruição, no entanto toma esse elemento como algo já dado e instrumentalizado pelo próprio poder instrutivo que a obra de arte engajada carrega. Por outro viés, Brecht parte da historicidade da noção de deleite e percebe a necessidade de colocá-la como elemento preponderante e que se constrói juntamente com o ato de engajar-se. Em suma, os dois escritores respondem, a partir de critérios diferenciados, às críticas que tratam o engajamento como elemento hostil à arte. Para Sartre, a função social da arte é justificada pelo próprio engajamento e amparada em sua noção de Homem. Já para Brecht, tal função só se efetiva por meio da diversão e essa não exclui a instrução. Os dois estão no terreno do engajamento, porém com olhares específicos.

⁶⁴ SARTRE, Jean-Paul. *O Existencialismo é um humanismo*. In: PESSANHA, José Américo Motta. (Sel. e Org.). **Os Pensadores**. Tradução de Vergílio Ferreira; et. al. São Paulo: Abril Cultural, 1978, p. 09.

⁶⁵ A respeito desse tema, Cardoso esclarece a não convergência entre *condição humana* e *natureza humana* em Jean-Paul Sartre: “Em verdade, a *condição humana* abarca os aspectos que são ‘comuns’ aos homens, a saber, a necessidade de estar no mundo, de fazer escolhas, de agir, ser mortal, etc., mas, ao mesmo tempo, isso não permite o estabelecimento de uma *natureza humana*, já que, em última instância, são os indivíduos que os vivem e os significam em suas particularidades”. (CARDOSO, Maria Abadia. **Tempos sombrios, ecos de liberdade – a palavra de Jean-Paul Sartre sob as imagens de Fernando Peixoto**: no palco, *Mortos sem Sepultura* (Brasil, 1977). 2007. 274 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de pós-graduação, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2007, f. 30.)

Ainda no que se refere ao leitor/espectador da obra de arte engajada, é preciso mais uma consideração. Sartre, em *Que é a literatura?*, não deixa de enfrentar o tema da relação entre autor e público, elementos essenciais para a concretização do ato de engajamento, e dedica um capítulo inteiro discutindo o tema “Para quem se escreve?”. Em sua análise é evidente a crítica e a recusa à percepção da categoria “leitor universal”, pois para o escritor francês tudo o que é tratado como um universal perde a tonalidade social e histórica. Dessa forma, Sartre esclarece que a literatura engajada busca um público mais amplo, excluído do grande intercâmbio literário e, por isso, não elitista. Assim, o escritor engajado deve renunciar a escrever somente para seus pares e compreender que o ato literário não está reservado a poucos. É a partir desse contexto que se deve compreender o fato de Sartre afirmar que a obra já traz gravada em si o seu leitor. Trata-se, portanto, da resposta à percepção da existência do “leitor universal”, que, para o escritor francês, não existe, uma vez que as pessoas são determinadas pelo meio em que vivem. Se esse ponto for tomado como referência de análise, o engajamento de Bertolt Brecht converge para as noções sartreanas, uma vez que, em toda a sua obra teórica, o dramaturgo buscou caracterizar seu público como formado por agentes sociais também historicamente localizados. Não é por acaso que Brecht trata várias vezes de um público da “era científica”, se distanciando claramente da existência de um “público universal”. O que separa os apontamentos dos dois escritores é que em Sartre a recepção do leitor/espectador está contida na liberdade de que goza o receptor engajado, lembrando que tal liberdade é direcionada pela própria obra, ou melhor, pela liberdade do escritor. Já em Brecht há a teorização de que existe um quarto criador, além do autor, do diretor e do ator, que é o espectador.⁶⁶ Assim, Brecht se preocupa teoricamente com esse tema, fundamentando-o por meio de análises e discussões estéticas que tratam não só da arte de encenar, mas também da composição cênica e de vários outros elementos. Sartre traça um caminho fundamentado na noção de liberdade do leitor, não tem a preocupação de análises estéticas, pois para ele não há separação entre escritor e leitor, uma vez que esse foi escolhido de antemão por aquele que escreve e nesse caso haveria trocas entre parceiros, e não um processo de recepção e construção criadora, como pensa Brecht. É bom lembrar que os dois intelectuais viveram em uma época em que a produção artística passou a ser vista a partir de suas várias possibilidades criativas e receptivas, o que não significa que os defensores da arte destinada a um pequeno

⁶⁶ De acordo com Teixeira, essa percepção de um quarto criador chegou até Brecht por influência do ator, teórico e encenador russo Vsevolod Emilevitch Meyerhold, que tinha essa premissa como elemento estruturador de seu trabalho.

público eleito e detentora de “valores humanos” despidos das questões sociais não mais existissem, daí as justificativas constantes dos dois intelectuais.

As propostas sartreanas, possivelmente por serem mais diretas no que se refere ao processo de engajamento artístico, tenham sido consideradas, durante bastante tempo, como definidoras do que é ser engajado e, em decorrência disso, tenham dado às discussões formais e ao tema do divertimento um espaço menor que o dedicado à aprendizagem e à instrução. Na contramão desse processo, Brecht se apresenta como uma alternativa, mas, por mais que ele tenha gasto grande parte de seu tempo procurando elucidar a importância da revisão estética em uma época que ele chama de científica, alguns viram no engajamento teatral apenas uma forma de instrução e, com certeza, recuperaram não só Brecht, mas também vários outros autores a partir dessa ideia.

O processo de recepção é variado e está relacionado diretamente com as condições sociais em que as obras são recuperadas, o que extingue da análise acadêmica qualquer tipo de determinismo. Sob esse aspecto, a transposição de toda essa discussão para o Brasil dos últimos anos deve ser pensada no interior de uma lógica de pensamento que valorize as nuances do debate histórico de nosso país. Sendo assim, existem grandes balizas que vão definindo, no cenário artístico e acadêmico, os vieses da obra de arte engajada. Porém, para aproximar esse debate das características brasileiras, é necessário ter em mente que as relações políticas, sociais e culturais em nosso país não são as mesmas de outras regiões. Assim, por mais que os apontamentos de Brecht ou Sartre sejam essenciais para se compreender a arte engajada, é preciso pensar que em solo brasileiro eles adquiriram matizes diferentes, o que não descaracteriza as obras desses autores, mas as torna vivas e capazes de dialogar com as principais características de um país como o Brasil. Por tudo isso, a noção de engajamento expressa pela Companhia do Latão não pode ser explicada simplesmente com a recuperação dos textos de Brecht, ou de qualquer outro autor que tenha sido importante para o grupo, mas deve, sim, ser vista como um espaço de mediação entre o que se convencionou como engajado em nível mais amplo – daí a importância de se compreender os escritos do dramaturgo alemão e do escritor francês – e o processo de recepção dessas ideias no Brasil. Tal processo não se conjuga com um recorte temporal específico, pois, apesar de o Latão ser um grupo teatral que desenvolveu todo o seu trabalho em fins dos anos de 1990 e seguintes, ele também está conjugado a uma tradição⁶⁷ de teatro engajado no Brasil que tem início em

⁶⁷ A noção de tradição a que se faz referência está centrada nas discussões elaboradas por Raymond Williams no livro *Tragédia Moderna*, em que o autor constrói toda a sua argumentação traçando as diferenças entre

meados do século XX. Existe uma rede de relações interpretativas sobre o teatro engajado no Brasil, da qual a Companhia do Latão é um dos elos e que, a partir do lugar que ocupa nesse ambiente, emite valores e constrói um dado repertório tendo como referência todo um processo de recepção, seja de leituras de Brecht, seja do que se convencionou chamar de arte engajada em nível mais amplo e, principalmente, tendo como referencial as situações concretas da “realidade” brasileira. Portanto, nesse caso, as mediações devem ser valorizadas.

Seguindo esse raciocínio, não se pode deixar de considerar as noções de engajamento propostas por Roland Barthes, crítico literário francês que se formou intelectualmente a partir de diversas referências, como o marxismo, o estruturalismo, a semiologia, mas, no que se refere ao tema em questão, sofreu forte influência de Jean-Paul Sartre e Bertolt Brecht. Em outros termos, poder-se-ia dizer que, influenciado por Sartre, a quem sempre tentou responder, e pela divulgação do trabalho de Brecht na França, Barthes acrescenta um tom questionador ao engajamento sartreano da literatura e, com isso, permite aos seus leitores enxergar as relações entre arte e ação política sob novos parâmetros.⁶⁸ Além disso, a importância desse autor para a produção teatral engajada brasileira é significativa, uma vez que muitos dos críticos teatrais que atuaram a partir da segunda metade do século XX e acabaram cumprindo a função de “explicadores” das inovações estéticas internacionais entre nós tiveram contato com as obras de Brecht pela via francesa, na qual Barthes cumpre um papel central. Esse tema será o foco privilegiado das discussões do segundo capítulo deste trabalho.

Em 1954, o Berliner Ensemble levou à capital francesa a encenação de *Mãe Coragem*, texto dramático escrito por Brecht em 1939. Bastante impressionado pelo conjunto da encenação, que contava com a interpretação dos atores do Berliner, mas também com toda a proposta cênica de Brecht, com especial destaque para os apontamentos do Teatro Épico,

“tradição” e “continuidade”. Para ele, o que permanece do vocábulo “tragédia” dos gregos antigos até os dias atuais não é uma simples continuidade, mas uma “tradição” que repropõe seu significado a partir de outros contextos históricos. Portanto não há “continuidade”, mas ressignificações. De acordo com o próprio Williams, “o que está implicado, aqui, é mais a compreensão de que uma tradição não é o passado, mas uma interpretação do passado: uma seleção e avaliação daqueles que nos antecederam, mais do que um registro neutro. E, se assim é, o presente, em qualquer época, é um fator na seleção e na avaliação. Não é o contraste, mas a relação entre o moderno e o tradicional aquilo que interessa ao historiador da cultura”. (WILLIAMS, Raymond. **Tragédia moderna**. Tradução: Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 34.)

⁶⁸ Juntamente com Bernard Dort, Roland Barthes foi o responsável pela introdução do teatro de Bertolt Brecht na França, inclusive a partir de diversos textos publicados na revista *Théâtre populaire* tratando das propostas estéticas e revisões dramáticas configuradas pelo dramaturgo alemão.

Barthes escreveu e publicou o texto *Mãe coragem cega*, onde há indícios de sua noção de arte engajada:

Esse teatro [o de Brecht] parte de uma dupla visão: a do mal social, a de seus remédios. No caso de *Mutter Courage*, trata-se de vir em ajuda a todos aqueles que acreditam estar na fatalidade da guerra, como Mãe Coragem, revelando-lhes precisamente que a guerra, fato humano, não é fatal, e que atacando as causas mercantis, pode-se abolir enfim as consequências militares. Eis a idéia, e eis agora como Brecht une esse desígnio principal de um **teatro verdadeiro**, de modo que a **evidência da proposição nasça, não de uma pregação ou de uma argumentação, mas do próprio ato teatral**: Brecht coloca diante de nós, em toda a sua extensão, a Guerra dos Trinta Anos; arrastado por essa implacável duração, tudo se degrada (objetos, rostos, afeições), tudo se destrói (os filhos de Mãe Coragem, mortos um após outro); Mãe Coragem, cantineira, cujo comércio e vida são os pobres frutos da guerra, a tal ponto que ela não a vê, por assim dizer (apenas um vislumbre, no fim da primeira parte): ela é cega, sofre sem compreender; para ela, a guerra é fatalidade indiscutível.⁶⁹ (Destaques nossos)

Algumas palavras de Barthes são bastante elucidativas: “teatro verdadeiro”, “pregação”, “argumentação” e “ato teatral”. Aquilo que o crítico comprehende como arte engajada já está implícito na composição do que ele denomina por “teatro verdadeiro”. O que chama a sua atenção no engajamento de Brecht não é a “pregação” de uma dada realidade, no caso o caráter mercantil da guerra, mas sim a maneira como a encenação dialoga com o seu público e apresenta o problema: afinal, só o espectador é capaz de ver que a guerra não é uma fatalidade indiscutível, a personagem não tem essa percepção, daí a cegueira da qual o público não compartilha. A problemática da peça, por sua vez, não é colocada no palco simplesmente com o uso de uma “argumentação” direta que visa a atingir o senso crítico e possivelmente atuante do espectador. Existem outros elementos que, uma vez ativados pela cena épica, provocam a reflexão e o engajamento daquele que assiste. Há, de acordo com Barthes, um chamamento para a ação no palco, no entanto o que distingue o teatro de Brecht como um “teatro verdadeiro” é a forma como o apelo – para usar um termo de Sartre – é apresentado ao espectador. Em Barthes, esse apelo não deve ser direto, como parte de uma “pregação” ou “argumentação”. Ele existe e é favorecido pelo “ato teatral” em si, portanto há aqui um peso não somente ao conteúdo da arte engajada, mas substancialmente à forma como ela se apresenta ao público. Percebe-se aí o primeiro passo que coloca Barthes como alguém que sofreu a influência de Sartre, mas que repropõe (recoloca) as noções de arte engajada tais como foram configuradas pelo filósofo francês, em especial no que diz respeito ao uso da

⁶⁹ BARTHES, Roland. *Mãe Coragem Cega*. In: _____. **Crítica e Verdade**. Tradução de Leyla Perrone-Moysés. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 126.

palavra e das relações entre forma e conteúdo e, assim, dá um passo adiante nas discussões sobre engajamento. Além disso, é interessante perceber a forte influência sobre Barthes do teatro épico de Brecht e, claro, da forma como o dramaturgo sustentou uma dada percepção sobre a função social da arte.⁷⁰

É claro que a concepção de arte engajada formulada por Roland Barthes não se configurou apenas por meio da influência de Brecht e das respostas que o crítico deu ao trabalho de Sartre. Por mais que o contato com os escritos do dramaturgo tenha sido imprescindível para o crítico, as suas colocações estão intimamente ligadas à sua forma de compreender não só a literatura, mas sobretudo o ato de escrever e, em consequência, o contato da palavra com o público leitor. De certa forma, as preocupações de Sartre em *O que é a literatura? – Que é escrever?, Por que escrever? e Para quem se escreve?* – estão presentes também para Barthes, porém suas análises levarão a um entendimento específico sobre o que é o ato de escrever e, claro, sobre as funções de tal ato.

A linguagem, para o crítico francês, não diz o mundo, ela cria outro mundo. De acordo com Leyla Perrone-Moysés, o “[...] sistema da linguagem [em Barthes] não é análogo ao sistema do mundo, mas homólogo”.⁷¹ Portanto a literatura, por si só, é “sentido”, porém ela na verdade cria “significados”, ou seja, proporciona a produção de novos sentidos. Há aqui a ênfase na literatura e no processo de criação de significados que a obra carrega, pois “Barthes afirmava que o engajamento do escritor não é com o mundo ou com as ideias, mas com a

⁷⁰ Em editorial da revista *Théâtre populaire*, dedicada a Brecht, Roland Barthes mais uma vez acentua o peso e a importância do teatro brechtiano para uma dada concepção de engajamento: “Qualquer coisa que se decida finalmente sobre Brecht, é preciso ao menos assinalar o acordo de seu pensamento com os grandes temas progressistas de nossa época: a saber, que os males dos homens, isto é, que o mundo é manejável; que a arte pode e deve intervir na história; que ela deve hoje concorrer para as mesmas tarefas que as ciências, das quais ela é solidária; que precisamos de agora em diante de uma arte de explicação, e não mais somente de uma arte de expressão; que o teatro deve ajudar resolutamente a história desvendando o seu processo; que as técnicas cênicas são elas próprias engajadas; que, afinal, não existe uma ‘essência’ da arte eterna, mas que cada sociedade deve inventar a arte que melhor a ajudará no parto de sua libertação”. (BARTHES, Roland. A revolução brechtiana. In: _____. *Crítica e Verdade*. Tradução de Leyla Perrone-Moysés. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 130-131.) Com essas palavras, Roland Barthes discute e se insere em todo o debate sobre a função social da arte e o papel do intelectual na sociedade de classes, como já apontado anteriormente. Colocando-se contrário à noção de “arte eterna”, o crítico demarca seu espaço como intelectual do século XX, que sofreu influências diversas e que toma o processo de produção de conhecimento não só do ponto de vista das “ciências”. Evidentemente que uma percepção desse teor não teria surgido em um momento histórico mais recuado, o que significa dizer que Barthes é fruto de um tempo em que a “libertação” adquire uma amplitude importante e também o papel do intelectual se amplia favorecendo funções sociais mais claras ou, para usar as palavras de Edward Said, tornando-se um ser “secular”. Somente um “intelectual secular” seria capaz de se interessar pelos escritos de Jean-Paul Sartre e reconsiderá-los a partir das propostas brechtianas.

⁷¹ PERRONE-MOYSÉS, Leyla. Apresentação. In: Ibid., p. 09.

linguagem; no trabalho de linguagem do escritor, o mundo e as ideias são indiretamente questionados, deslocados, e finalmente transformados”.⁷²

À luz deste ponto de vista, a literatura engajada não traz uma resposta ao seu público, mas sim uma pergunta, que precisa ser desenvolvida e, a partir daí, obtém-se o engajamento. Esse não está na obra, ou no poder da palavra, mas no ato produtor de significados que a obra de arte carrega, daí Barthes tomar o teatro de Brecht como referência de arte engajada, pois o dramaturgo, em sua discussão sobre a função social da arte, é claro ao recuperar o teatro como um todo, levando em consideração desde a formação de atores, passando pelos elementos cênicos, até a produção de uma dramaturgia épica, tudo isso com o objetivo de atingir realmente aquele que interessa: o espectador. Esse, por sua vez, cria novos “significados” a partir daquilo a que assiste e, assim, é capaz de se divertir e se instruir ao mesmo tempo. O teatro torna-se um todo, onde a palavra dita carrega a possibilidade da ação que se concretizará por meio dos significados criados pelo público. Nesse caso, cabe recuperar as próprias palavras de Barthes ao apresentar a sua percepção sobre o ato de escrever e percebê-las como um chamamento sobre o lugar que o engajamento ocupa na literatura:

É no próprio momento em que o trabalho do escritor se torna seu próprio fim que ele reencontra um caráter mediador: o escritor concebe a literatura como fim, o mundo lha devolve como meio; e é nessa *decepção* infinita que o escritor reencontra o mundo, um mundo estranho, aliás, já que a literatura o representa como uma pergunta, nunca, *definitivamente*, como uma resposta.⁷³

Por esta ótica, comprehende-se que a problemática do engajamento se encontra não somente na mediação entre escritor e leitor, mas também na relação entre forma e conteúdo. A preocupação de Barthes é ampla e ele enfatiza que o trabalho formal caracteriza o texto literário, por isso a forma carrega em si a possibilidade do engajamento e, por sua vez, o escritor engajado não pode tomar o conteúdo como elemento primeiro da arte de escrever. De acordo com Benoît Denis, é a respeito desse tema que aparecem de maneira mais profunda as divergências entre Barthes e Sartre, pois, para o último, o ato da escrita se inicia com o que se pretende escrever, ou seja, com o assunto, e não com a forma, que seria escolhida após a decisão sobre o conteúdo: “Quanto à forma, não há nada a dizer de antemão e nada dissemos:

⁷² PERRONE-MOYSÉS, Leyla. **Roland Barthes**. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 38.

⁷³ BARTHES, Roland. Escritores e Escreventes. In: _____. **Crítica e Verdade**. Tradução de Leyla Perrone-Moysés. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 33.

cada um inventa a sua e só depois é que se julga”.⁷⁴ Já para Barthes a obra de arte não se configura dessa maneira. De acordo com Benoît Denis,

Em outros termos, lá onde Sartre insistia sobre a primazia do propósito ou da idéia sobre a forma, Barthes afirma a autonomia da forma e a sua capacidade de significar independentemente, mesmo contraditoriamente, com relação à intenção do autor. É portanto a exigência de lucidez e de domínio reflexivo, aos quais Sartre submetia o escritor engajado, que se encontra contestada pela preeminência que Barthes atribui à forma: o escritor não é totalmente senhor do seu propósito, porque ele não pode medir os efeitos induzidos pela escritura que ele assume ou inventa.⁷⁵

Mais uma vez o autor deixa claro que a problemática do engajamento localiza-se no processo de mediação, o qual não pode garantir os efeitos do engajamento nem mesmo direcionar o apelo que a obra de arte carrega. Há um caminho aberto que depende daquele que lê ou assiste, não no sentido da certeza prévia estabelecida pela clareza da palavra, mas sim em um procedimento de construção de significados historicamente situados. Há, portanto, em Barthes uma recusa de perceber a arte engajada como um processo de regulação do público, assim o engajamento não se mede pela amplitude de leitores ou espectadores atingidos, mas pela ambição que o escritor depositou em suas escolhas formais e nas possibilidades que ele abre para a construção de significados e novos discursos. De acordo com Leyla Perrone-Moysés, “[...] para Barthes, o intelectual não deve pretender ser aquele que indica as interpretações corretas e os sentidos verdadeiros, mas aquele que contribui para a derrubada dos discursos que escravizam a todos, intelectuais e proletários”.⁷⁶

Ao tratar do engajamento de Barthes, Benoît Denis é claro ao afirmar que ele reside na forma e essa deve tentar escapar da carga de convenções formais anteriores a ela. No entanto, o próprio crítico percebe que é uma tarefa difícil, uma vez que, estabelecida uma nova linguagem literária, ela acaba por instituir-se e torna-se, em si mesma, uma convenção que, por sua vez, também deverá ser destruída. Chega-se a um impasse, cuja solução não está nas mãos do escritor, já que esse, à medida que cria novas e engajadas formas, se envereda pelo caminho das normas. Assim, Barthes busca para a cena de seu engajamento um novo elemento: o crítico literário. Função que ele mesmo exerceu e de onde emitiu valores e se configurou como um importante intelectual do século passado. Para Denis, nesse instante em

⁷⁴ SATRE, Jean-Paul. **Que é a literatura?** Tradução de Carlos Felipe Moisés. 2. ed. São Paulo: Ática, 1993, p. 23.

⁷⁵ DENIS, Benoit. **Literatura e engajamento:** de Pascal a Sartre. Tradução de Luiz Dagobert de Aguirra Roncari. Bauru: Edusc, 2002, p. 295.

⁷⁶ PERRONE-MOYSÉS, Leyla. **Roland Barthes.** São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 72.

que o crítico toma importante voz no processo do engajamento reside o ponto fraco dos escritos de Barthes.

Como Roland Barthes se opõe ao caráter direto da palavra engajada em Sartre, ele redireciona o ato de engajar-se para a capacidade do escritor de apresentar o real de um modo “alusivo”, o qual proporcionará no leitor/espectador a dúvida e o questionamento. De acordo com Denis,

Recusando portanto o modo assertivo (ou antes: subvertendo-o graças à alusão), a literatura desvia-se da positividade que sempre caracterizou mais ou menos o engajamento. Acontece que em Barthes introduz-se uma forma de compensação absolutamente essencial: o que a literatura não pode tomar a seu cargo (dizer o político ou o ideológico na positividade de um discurso constituído), é doravante a crítica que o deverá assumir. Introduz-se assim com Barthes esse “reino da crítica” que caracterizará os anos [19]60 e [19]70: a obra literária tende a ser constantemente acompanhada de um discurso de elucidação [...] que define as escolhas ideológicas e as implicações políticas da obra, a qual se encontra em compensação dispensada de as expor claramente.⁷⁷

É preciso considerar, nesse caso, qual o significado que a crítica carrega na obra de Barthes e, principalmente, como ela pode proporcionar o engajamento artístico. O papel da crítica foi amplamente discutido por ele, que se colocou contrário ao modo como se fazia crítica literária na França de sua época e, por isso, acabou por configurar aquilo que se chamou de uma “nova crítica”.⁷⁸ Partindo de um projeto desse tipo, é óbvio que, para Barthes, o ato de produzir crítica literária, entre outras coisas, não se aproxima de uma atividade que se predispõe a explicar, desvendar ou julgar o sentido da obra, uma vez que o texto literário não é entendido como “sentido”, mas sim como processo que produz sentidos, ou seja, “significações”. Sendo assim, o ato do engajamento sairia da própria obra e passaria pela crítica, que, por sua vez, auxiliaria no processo de estimular a crítica e a ação social. Não tomando a obra como significado em si, mas como processo de elaboração de sentidos, a crítica desempenha um importante papel, uma vez que ela proporciona a mediação entre obra

⁷⁷ DENIS, Benoit. **Literatura e engajamento:** de Pascal a Sartre. Tradução de Luiz Dagobert de Aguirra Roncari. Bauru: Edusc, 2002, p. 298.

⁷⁸ O uso do termo “nova crítica” está expresso nos escritos de Barthes e trata-se de uma longa polêmica envolvendo intelectuais franceses a partir da publicação do livro *Sobre Racine*, no qual Barthes estabeleceu uma leitura que se desviava dos “moldes” críticos franceses que tratavam as tragédias de Racine com veneração e apontavam o teatrólogo como o “gênio francês”. De acordo com Perrone-Moysés, Barthes não tratou de maneira pejorativa os trabalhos de Racine, ao contrário, os comentou a partir de outras bases diferenciadas das críticas da época. No entanto, foi duramente criticado, em especial por Raymond Picard, professor titular da Sorbone e autor de uma longa tese sobre Racine. Como resposta a essas críticas, Barthes escreveu o ensaio *Crítica e Verdade*, em que expõe suas ideias e marca um lugar para a “nova crítica”.

e público, não no sentido do julgamento, mas na valorização dos significados que a obra pode carregar. Não é por acaso que Barthes afirma: “[...] a crítica não é absolutamente uma tabela de resultados ou um corpo de julgamentos, ela é essencialmente uma atividade, isto é, uma série de atos intelectuais profundamente engajados na existência histórica e subjetiva [...] daquele que os realiza, isto é, os assume”.⁷⁹ Como ato intelectual engajado na existência histórica de quem o pratica, a crítica só pode assumir uma característica profundamente importante para a aproximação entre linguagens artísticas, ação social e, em consequência, para o engajamento barthesiano. É importante considerar também que Barthes enxerga a crítica como “linguagem da linguagem”, abrindo assim a possibilidade para uma relação de trocas em que o que se discute está além do conteúdo e abarca o próprio ato da escrita, redistribuindo os papéis do autor e do comentador, de acordo com as palavras do próprio Barthes.

Reside nesse tipo de pensamento a maneira como Barthes escreve sobre a obra de Brecht, uma vez que, para o dramaturgo, o engajamento não se expressa somente por meio da palavra, como queria Sartre, mas, sobretudo por todo o conjunto cênico, situação que retira da palavra a exclusividade do “apelo” à ação e, assim, insere as questões formais como elementos também importantes para o engajamento. Ao discutir literatura e significação, Barthes retoma a obra de Brecht e esclarece sua predileção pelo engajamento como o vê esse profissional do teatro, o que marca sua maneira de enxergar o lugar e o papel da obra engajada e também a função da crítica nesse processo e, em consequência, nos permite perceber suas revisões sobre as proposições de Jean-Paul Sartre: o teatro de Brecht “[...] é um teatro da consciência, não da ação, do problema, não da resposta; como toda linguagem literária ele serve para ‘formular’, não para ‘fazer’”.⁸⁰

É notório que os escritos de Sartre, Brecht e Barthes marcam, até fins da década de 1960, a discussão intelectual sobre o tema e deixam evidentemente fortes influências para os

⁷⁹ BARTHES, Roland. O que é a crítica. In: _____. **Crítica e Verdade**. Tradução de Leyla Perrone-Moysés. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 160.

⁸⁰ Id. Literatura e significação. In: Ibid., p. 168. Em outro texto em que se dedica exclusivamente a analisar a crítica brechtiana, Barthes é novamente claro ao proferir a ideia de que o engajamento se dá por meio das relações entre “significante” e “significado”, o que, segundo o crítico francês, o dramaturgo alemão soube expor com vitalidade em seus escritos teóricos. Devido a isso, pode-se deduzir que a palavra engajada não carrega a força que Sartre atribui a ela: “O que toda a dramaturgia brechtiana postula é que, pelo menos hoje, a arte dramática deve menos exprimir o real do que significá-lo. É pois necessário que haja uma certa distância entre o significado e o significante: a arte revolucionária deve admitir um certo arbitrário dos signos, deve dar vez a um certo ‘formalismo’, no sentido de que deve tratar a forma segundo um método próprio, que é o método semiológico”. (Id. As tarefas da crítica brechtiana. In: Ibid., p. 137.)

debates futuros. Partilhando dessa mesma convicção, Benoît Denis ressalta alguns aspectos que merecem ser retomados sobre o engajamento nos anos de 1970 e 1980. Para ele, nesse período há um recuo da literatura engajada conforme os preceitos de Sartre e Barthes por alguns fortes motivos, entre os quais o surgimento dos movimentos estudantis a partir de 1968 e da contracultura, assim como, em período posterior, o desabamento do bloco soviético e as revisões ideológicas desencadeadas entre os intelectuais no período.

É perceptível que o fim das utopias revolucionárias marca as discussões intelectuais e reposiciona para a literatura engajada todo o horizonte ideológico que era essencial na perspectiva dos três escritores que fazem parte desta discussão. No entanto, Denis tem razão ao ampliar a noção de engajamento afirmando que esse não se resume a uma atitude de posicionamento político, mas é mais amplo e, acima de tudo, é uma interrogação a respeito da função social da literatura e das artes:

Fundamentalmente, o engajamento é uma confrontação da literatura com a política, no sentido mais amplo. É uma interrogação sobre o lugar e a função da literatura nas nossas sociedades. Para os escritores que a praticaram, ela foi, entre outras coisas, um modo de examinar em que medida a literatura podia ser simultaneamente objeto estético e força atuante ou, para dizer-lo de outra forma, como a gratuidade que ela possui não era exclusiva de um modo de eficácia na ordem do discurso e da ação. Colocando assim o problema, constata-se que essa realidade, ao mesmo tempo familiar e opaca que se chama literatura, perde a evidência que a caracteriza habitualmente. Não é por acaso com efeito que a reflexão sobre o engajamento literário é frequentemente desenvolvida sobre o modo do “o que é...?” (*Que é a Literatura?*, em Sartre, “Que é a escritura?”, em Barthes etc.): o engajamento culmina sempre mais ou menos num questionamento sobre o *ser* da literatura, nunca uma tentativa de fixar os seus poderes e os seus limites.⁸¹

À luz desta reflexão é possível perceber que há sempre uma possibilidade para a literatura engajada, porque na verdade ela é, em si mesma, uma reflexão sobre o próprio ato de escrever e suas funções na sociedade, o que significa em última instância uma reflexão sobre a própria sociedade. Falar em literatura engajada é também refletir sobre o que é a literatura e, além disso, sobre que função as obras de arte ocupam na sociedade. Sempre existirão artistas e intelectuais que vão se questionar para que serve produzir arte, e, sendo assim, o engajamento artístico torna-se uma possibilidade premente, uma vez que está diretamente relacionado à função social da arte e à forma como a sociedade constrói a si mesma.

⁸¹ DENIS, Benoit. **Literatura e engajamento:** de Pascal a Sartre. Tradução de Luiz Dagobert de Aguirra Roncari. Bauru: Edusc, 2002, p. 303.

Diante de todas essas considerações cabe novamente questionar: Em que consiste o engajamento artístico? Ou, em outros termos: Qual o peso das proposições de Jean-Paul Sartre, Bertolt Brecht e Roland Barthes para a questão do engajamento artístico? Desde meados do século XX existe uma única forma de aproximar as linguagens artísticas da ação social? Qual a importância do olhar de historicidade para esse tema? Em que medida um historiador pode contribuir para a reflexão sobre o engajamento hoje?

Apesar da amplitude das questões, convém estabelecer alguns parâmetros de pensamento no que se refere às nuances do termo engajamento e do seu uso pelas linguagens artísticas. Não há dúvida de que Sartre tem importância singular na sistematização do tema. Com isso ele ocupou, e ainda ocupa, um importante lugar nesse debate e, sobretudo, estabeleceu parâmetros do que significa o ato do engajamento e suas relações com as linguagens artísticas. Ao tratar dessa questão, as propostas do escritor francês imediatamente são lembradas como um “lugar comum” do engajamento. Inclusive, vários elementos ressaltados por Sérgio de Carvalho podem se aproximar das formulações sartreanas. Afinal, colocar-se em nome de uma causa, valorizar uma atitude de ordem moral, da qual deriva uma ação, tomar o ato da escrita como evento público, vindo a pessoa do escritor para o centro do debate valorizando o senso de responsabilidade e a consciência profissional daquele que escreve são as características gerais, explicitadas por Sartre, que definem o artista engajado. Por mais que essa noção possa parecer universal e ampla, cabível em qualquer momento histórico, é necessário considerar que ela foi forjada em determinado período, quando questões específicas se colocavam não só aos intelectuais, mas a toda a sociedade de maneira geral. Portanto, ao tomar as colocações de Sartre como “modelo”, no mínimo mutila-se a historicidade que envolve a questão e, com isso, se estabelece um “ideal” do que é ser engajado.

O debate intelectual apresentado ao longo deste capítulo já demonstra que o engajamento não é um tema estanque e delimitado *a priori*. É preciso considerar que as questões sociais que se apresentavam para Sartre eram diferentes daquelas apresentadas a Bertolt Brecht e também a Roland Barthes, o que significa considerar que cada um deles fala de um lugar diferente e, por isso, é importante localizar as demandas postas em suas específicas épocas. Brecht é um homem de teatro, dramaturgo, diretor, poeta e teórico, Barthes configurou sua carreira intelectual a partir de um espectro de influências que ia do marxismo à semiologia de Saussure, enquanto Sartre inicialmente era filósofo que lia atentamente os escritos existencialistas e marxistas. Apesar dessas questões formativas não

serem pouca coisa, elas revelam vivências sociais diferentes, que presenciaram momentos e demandas exclusivos e que respondiam às questões de sua época a partir de bases intelectuais também diferenciadas. É claro que há entre eles convergências importantes, pois viveram em um mesmo período e trataram do tema do engajamento e isso demonstra que, além de uma preocupação dos intelectuais do século XX, o termo não é estanque e não está destituído de historicidade. Afinal, como estabelecer um “modelo”, ou um preceito do que é ser engajado tendo como parâmetro uma única época? O que garante o engajamento não são suas características gerais, mas sim a possibilidade de sua efetivação, e essa, por sua vez, só ocorre em momentos históricos únicos, cujos questionamentos específicos não podem ser minimizados.

O historiador Edward P. Thompson, em sua crítica a Louis Althusser, apresenta os indícios necessários para refletir sobre a elaboração de conceitos e valores socialmente aceitos:

Os valores não são “pensados”, nem “chamados”: são vividos e surgem dentro do mesmo vínculo com a vida material e as relações materiais em que surgem as nossas ideias. São as normas, regras, expectativas etc. necessárias e aprendidas (e “apreendidas” no sentimento) no *habitus* de viver; e aprendidas, em primeiro lugar, na família, no trabalho e na comunidade imediata. Sem esse aprendizado a vida social não pode ser mantida e toda a produção cessaria.⁸²

Thompson não toma os valores, as ideias ou as proposições de um dado período como elementos distantes da vida e das relações sociais. Partindo de uma outra ótica, o historiador realça o peso do “*habitus* de viver” na elaboração de “pensamentos”, valorizando como centro de sua discussão a historicidade dos conceitos e a constante possibilidade de variações. Tomando como inspiração suas propostas, perceber-se-á que o engajamento, como um valor ou como uma ideia, surgiu a partir de vivências enredadas em específicas relações sociais e políticas, sendo, assim, parte constituinte daquilo que o historiador inglês aponta como “vida social”, a qual é caracterizada por uma produção constante. Isto é, as noções de engajamento e de intelectualidade se relacionam com a de produção histórica e socialmente definida, portanto o ato de engajar-se não pode ser entendido como algo “pronto” e disponível a quem se interessar por aproximar arte e transformação social. É óbvio que hoje, no início do século XXI, é impossível lançar mão do engajamento artístico deixando de lado tudo o que foi

⁸² THOMPSON, Edward Palmer. **A miséria da teoria ou um planetário de erros.** Uma crítica ao pensamento de Althusser. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1981, p. 194.

escrito e discutido sobre o tema, o que não significa recuperar um “modelo” habilmente construído por intelectuais do passado e supostamente capaz de ser adaptado a outras realidades. Acredita-se, portanto, pela inspiração que advém de Thompson, que o engajamento é construído, motivo pelo qual ele se insere em uma dada tradição e deve ser visto não como recuperação constante de um específico elemento do passado, mas sim como um reconstruir simbólico efetivado a partir de realidades sociais distintas. Portanto, recuperar as discussões de Sartre, Brecht e Barthes teve como objetivo perceber as variações que o engajamento foi assumindo ao longo do tempo e a forma como foi sendo construído de acordo com cada realidade histórica da qual fez parte e esse movimento, por sua vez, envolve a produção intelectual.

Raymond Williams, que, juntamente com Thompson e outros, foi um dos membros mais destacados da Nova Esquerda britânica e entendeu perfeitamente bem as nuances entre arte e sociedade, assim como interpretou do ponto de vista crítico todo um período de derrotas dos projetos de esquerda, torna possível hoje, de maneira bastante lúcida, pensar e acreditar na possibilidade do engajamento e, mais ainda, em sua atualidade por meio da obra de Bertolt Brecht. No posfácio para *Tragédia Moderna*, livro escrito em 1966, Williams, já vivenciando a década de 1980, é contundente ao tratar do tema:

Certamente a experiência do stalinismo reduziu de maneira radical a confiança de muitos daqueles que estão, de modo mais ativo, confrontando a ordem destrutiva e agonizante do imperialismo e do capitalismo. Mas parece ser falso crer que a perda observável da esperança, a sensação da perda do futuro em nosso próprio tempo, pode ser meramente restituída àqueles eventos. Em alguns casos mórbidos esse pode ser o caso. Mas em muitos outros isso se tornou uma fuga, de um tipo comum nas ações trágicas, de nossas próprias situações e relações reais. Muitas pessoas vigorosas e admiráveis, em novos tipos de produção dramática, estão agora tentando combater a paralisia com a descoberta e a redescoberta ativas de passados reais alternativos. Tem havido novas conexões significativas e compreensíveis com períodos de nossas próprias lutas populares, e especialmente com alguns dos períodos mais heroicos e animadores. Mas isso também, enquanto incomparavelmente melhor do que as formas mais ativas da perda do futuro. Pois há um sentido no qual a reprodução da luta não é prioritariamente, seja o que for defendido, a sua produção. Os poucos casos autênticos de formas de conexão dramática com as lutas do passado, do presente e do futuro são não apenas excepcionalmente valiosos em si mesmos; eles nos permitem ver como se diferenciam da mera reprodução.⁸³

⁸³ WILLIAMS, Raymond. **Política do Modernismo**: contra os novos conformistas. Tradução de André Glaser. São Paulo: Editora Unesp, 2011, p. 105-106.

Explicar a ausência de esperança na transformação exclusivamente pela ótica das derrotas da esquerda, em especial após o stalinismo, nada mais é que aceitar o impasse e a “fuga” das reflexões sobre a nossa própria época. Williams é certeiro ao fazer tal reflexão e mais ainda ao lembrar que, por mais que existam projetos significativos para redescobrir lutas do passado, elas estão sendo somente “reproduzidas” e não “produzidas”. Produzir significa agir e para que esse ato se concretize é essencial levar em conta as condições em que ele ocorre. Williams permite entender que a realização de qualquer ação efetiva na atualidade depende prioritariamente da compreensão do presente. Há aqui um viés interpretativo que só pode ser valorizado por um intelectual que não se pauta em ortodoxias, mas exclusivamente nos “lampejos de perigo” que Benjamin bem percebeu e Williams sabiamente interpretou. Recuperar as lutas do passado para “reproduzi-las” no presente também significa aceitar o *status quo* e reforçar a falsa moralidade que permeia o mundo burguês. Sendo assim, no âmbito desta pesquisa, cabe uma pergunta: qual a importância de Bertolt Brecht no interior dessa reflexão?

Todos os bons leitores de Raymond Williams sabem o peso que as propostas artísticas do dramaturgo alemão tiveram para esse membro da Nova Esquerda britânica. E, sob esse aspecto, não é por mera coincidência que o capítulo final de *Tragédia Moderna* – intitulado “Uma rejeição à tragédia” – é dedicado a Brecht. Esse texto de Williams inicia-se com a citação do poema *Aos que vão nascer* – o mesmo que abre as discussões deste capítulo – onde o autor lança um apelo aos que virão e, diante da complexidade que o tema carrega, recusa as diferentes formas trágicas que se concretizam a sua volta. O dramaturgo tem a argúcia de olhar para seu próprio tempo e clamar para os que vão nascer que rejeitem as múltiplas experiências trágicas que se concretizarão, ou seja, o seu questionamento é direcionado para as condições em que os atos sociais ocorrem. Nesse ambiente é bom lembrar que toda a técnica do *distanciamento* tem o princípio de apresentar ao espectador que as ações do enredo poderiam ser diferentes do que são. Se em sua própria época não foi possível “arrancar a tradição ao conformismo” que se apoderou das ações culturais e políticas, Brecht sabe que esse estado de coisas vai continuar, porém, rejeitando a sua perpetuação, ele lança o apelo aos virão, numa clara atitude de rejeição, ou, para utilizar as palavras de Raymond Williams, de “visão complexa”. Enfim, a atualidade do engajamento de Brecht pode e deve ocorrer, desde que suas propostas sejam mensuradas e, acima de tudo, desde que nosso próprio tempo seja compreendido, pois, caso contrário, corre-se o risco de “reproduzir” Brecht e tornar seu engajamento uma questão de simples retórica. Portanto, a rejeição da

tragédia é essencial, desde que ela seja compreendida, o que significa dizer que as derrotas da esquerda após a Segunda Guerra Mundial não explicam a ausência do pensamento crítico. No fundo ele não se extinguiu e está latente, porém a sua pulsão depende do entendimento do presente, e Brecht sabia bem disso. Vale novamente recuperar as palavras de Williams:

Continuamente limitado pelas suas próprias fraquezas, pelo seu oportunismo, que muitas vezes assoma como logro dramático, e pelos seus vestígios de zombaria e aspereza (a verdadeira escória, do seu tempo e do nosso), ele lutou por uma transformação e, em parte, alcançou-a. Em vez de tentar converter a obra de Brecht à complacência do nosso desespero tão em moda ou, num gesto mais fácil, ao rude aspecto do nosso cinismo defensivo, deveríamos tentar ver o que significa para o drama o fato de que, ao retomar um sentido de história e de futuro, um dramaturgo retome, igualmente, os métodos de uma ação que é a um tempo complexa e dinâmica. Na maior parte do drama moderno, a melhor conclusão é: sim, as coisas se passam assim. Apenas uma ou outra peça vai além, com a excitação específica do reconhecimento: é assim que as coisas são. Brecht, em seus melhores momentos, se lança – e atinge – à próxima e necessária etapa: sim, as coisas são desse modo, por essas razões, mas a ação é continuamente reencenada, e poderia também ser de outra forma.⁸⁴

Diante disso, procurar a consistência do engajamento não é possível, uma vez que ela não se configura sem o olhar de historicidade, o que quer dizer que o tempo presente possui uma importância grande para sua efetividade. Mas, se se insiste em sua possibilidade, tal consistência não reside também em uma teorização sobre o tema, mas pode ser encontrada nos questionamentos que um dado momento histórico faz a si mesmo. É por isso que tratar sobre esse tema é o mesmo que apontar possibilidades na amplitude da historicidade de cada época. Em consonância com sua época, Sartre se debruçou sobre o assunto e sistematizou uma dada interpretação; caminhando na mesma direção, Brecht fez de sua prática artística uma forma de reflexão e Barthes, por sua vez, partiu do contato com os dois primeiros e, por meio de uma ótica interpretativa diferenciada, traçou suas considerações. O engajamento está no rol de preocupações de todos eles, porém a partir de realidades distintas, sendo a única consistência possível nesse caso a permanência do tema, e ele permanece porque o presente de cada um dos autores mencionados exige essa recorrência.

Como o engajamento não se circunscreve a uma série de preceitos prontos para serem utilizados, a contribuição do olhar de historicidade sobre essa questão permite enxergá-la como algo em constante construção. Não merecem crédito soluções apressadas que tratem o engajamento como elemento impossível nos dias atuais. Sua existência é possível, porém a

⁸⁴ WILLIAMS, Raymond. **Tragédia moderna**. Tradução: Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 262.

partir de outras bases e realidades. Sem dúvida, por mais que Sartre seja preponderante ao tratar do engajamento, recuperá-lo, sem as lentes da historicidade é temerário, pois, afinal, os tempos são outros. Mas, partilhando as ideias de construção e “apreensão” propostas por Thompson e a de revisão das derrotas formulada por Williams, conclui-se que o engajamento é possível a partir do nosso “*habitus* de viver”, o que significa abrir as possibilidades para uma realidade em construção, na qual as relações entre arte, sociedade e transformação social são possíveis, desde que respondam às questões do presente. Afinal, Walter Benjamin já ressaltou, ainda em meados do século XX, que conhecer o passado não significa procurar “como ele de fato foi”, mas apropriar-se de uma reminiscência de tempos transcorridos quando ela brilha em um momento de perigo.⁸⁵ Talvez seja o momento de tomar as reminiscências de Jean-Paul Sartre, Bertolt Brecht e Roland Barthes não como verdades ou modelos, mas como pequenas luzes que podem, mesmo que rapidamente, iluminar o nosso presente. Assim, quem sabe, recuperando os apontamentos intelectuais de outros tempos como inspiração para uma época que muitos tratam, de antemão, como “desengajada”, sejam redimensionadas as relações entre arte e engajamento. Afinal, no poema de Brecht, utilizado como abertura deste capítulo, já está implícita a ideia de que, apesar de diversas derrotas, o engajamento é não somente possível como essencial para que aqueles que “viveram em tempo negros” não sejam esquecidos diante das muitas vitórias dos grupos dominantes.

A Companhia do Latão é um estímulo fecundo para essa reflexão, pois como fica claro no discurso de seu diretor, ela busca um espaço na cena teatral contemporânea brasileira afirmando a importância de construir projetos estéticos engajados. Considerando que as variações que envolvem o termo “engajado”, assim como a própria noção de “cena contemporânea” são múltiplas, isso descarta qualquer interpretação *a priori* para o trabalho desenvolvido por Sérgio de Carvalho e seu grupo desde 1996. Esta tese se propõe, então, a refletir sobre as várias formas de recepção das ideias de engajamento com a realidade brasileira e, posteriormente, sobre as produções artísticas do grupo, o que significa percorrer o caminho que sai do plano da análise teórica e entra nas discussões das obras encenadas.

Nesse sentido, a apreciação das propostas cênicas do Latão pode demonstrar que o teatro político moderno, tal como apontam Jacó Guinsburg e Silvana Garcia, não pode ser visto somente “[...] à luz dos processos lançados pelo agitprop e por formalizadores como

⁸⁵ Cf. BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 222-232.

Meierhold e Brecht (embora a influência deles já esteja assimilada e seus exemplos continuem sendo citados)⁸⁶, ou seja, outras influências também podem estar presentes. Seguindo os caminhos realçados por Brecht quando lança questões “aos que vão nascer”, a pesquisa procura tomar as sugestões e apontamentos dos intelectuais públicos europeus, bem como as diversas derrotas por eles sofridas, e mapear como esse espectro de ideias se aproximou do teatro brasileiro, tema que será tratado no capítulo seguinte. Este trabalho se encaminha, assim, para o entendimento do lugar social ocupado nos últimos anos pela Companhia do Latão e da função social que esse grupo de teatro exerce entre nós hoje.

⁸⁶ GARCIA, Silvana; GUINSBURG, Jacó. De Büchner a Bread & Puppet: sendas do teatro político moderno. In: SILVA, Armando Sérgio da. (Org.). **J. Guinsburg**: diálogos sobre teatro. 2. ed. São Paulo: editora da Universidade de São Paulo, 2002, p. 154.

Capítulo 2

O engajamento teatral no Brasil: As propostas de Bertolt Brecht revisitadas em outro contexto histórico e social

Acreditamos que esta nossa terra vem abrigando durante séculos muitos projetos de muitos "brasis". Em alguns momentos de nossa história, conseguimos criar ou pelo menos esboçar coletivamente um sonho de país. Os pesadelos que se impuseram a todos esses momentos nos recolocaram a tarefa de recomeçar. E recomeçamos, sempre do zero. Nunca conseguimos dar o próximo passo, sempre só o primeiro. Como se já não estivesse longa a caminhada. Ao reaprender a andar, nosso modelo nunca é o nosso, como se nos envergonhássemos da diversidade das gíngas de nosso andar. Sempre aceitamos heroicamente a eterna e para nós a inédita tarefa de reinventar a roda já tantas vezes inventada.

Celso Frateschi

COMPREENDER A HISTORICIDADE do engajamento artístico significa, como foi apontado no capítulo anterior, perceber a preponderância das questões sociais do presente como apelo a um tipo de posicionamento. Por mais que tal apelo possa parecer um procedimento simples, que denotaria a recuperação de autores e obras já marcadas no campo da crítica como “engajadas”, esse procedimento é bem mais complexo. As ligações entre arte e política, assim como qualquer ação humana voltada para a produção de conhecimentos, não se deixa delimitar ou reduzir. No fundo, elas são desafios constantes, estando em jogo não só somente as obras e seus autores, mas sim um amplo leque difícil de ser delimitado, mas que, de maneira sucinta, pode-se afirmar que envolve questões políticas, sociais, temáticas e também formais. Isso significa que muito do que está referendado como engajado pode tomar novos ares em seu processo de recuperação, perdendo, inclusive, parte – ou o todo – de seu teor contestador, assim como o contrário também é possível. Afinal, o conservador de outrora ressignificado em outro contesto pode trazer luzes que iluminem caminhos que passem pelo questionamento.

A Companhia do Latão, interessada em produzir um teatro de cunho engajado nos últimos anos, não estabelece sua proposta cênica somente recuperando os escritos de Bertolt Brecht. Obviamente que esse processo é bem mais complexo. Tratar das diferenças entre a realidade política e social vivenciada pelo dramaturgo alemão e pela Companhia brasileira é apenas um dos aspectos relevantes, que, por si só, não é capaz de estabelecer as bases de uma dada reflexão sobre o teatro engajado produzido por aquele grupo no Brasil dos últimos anos. De imediato, podemos dizer que o Latão apresenta uma possibilidade, entre várias outras, de se produzir arte teatral engajada entre nós hoje, onde o que permeia todo o processo criativo são questões relacionadas ao nosso presente e não absolutamente a mesma problemática em que Brecht e outros autores estavam inseridos e a que procuravam responder. Além disso, as interações sociais e culturais que se estabeleceram no Brasil são diversas em relação a outros espaços e, em termos mais específicos, a produção teatral brasileira dos últimos anos adquiriu características temáticas e formais particulares.

Sendo assim, é preciso deixar claro que o engajamento teatral que se pretende discutir neste capítulo possui um viés próprio que diz respeito à recepção de Brecht. É certo, como já foi afirmado aqui, que o teatro engajado não se encerra nesse autor, porém, a partir do momento em que o Latão se apresenta como produtor desse tipo de teatro e tem Brecht como parâmetro para tal intento, nossos olhares se voltam com mais cuidado para as

referências estéticas advindas das propostas brechtianas. Nesse sentido, é relevante apontar os caminhos percorridos pelo dramaturgo em nosso país, tendo como parâmetro teórico e interpretativo as avaliações intelectuais de Raymond Williams, que, além de ressaltar a importância das relações entre arte e sociedade, como foi ressaltado no capítulo anterior, permite tomar as interações entre forma e conteúdo como fundamentais para se compreender as transformações teatrais e, no caso deste capítulo, interpretar as nuances das releituras de Brecht no Brasil. Sendo assim, pode-se reafirmar que a produção da Companhia dirigida por Sérgio de Carvalho não é uma recuperação *ipsis litteris* dos escritos brechtianos, mas é parte de um processo de recepção que passa por vieses sociais e históricos capazes de repensar as temáticas e as formas em que as encenações ocorrem.

Em *Drama em cena*, Williams discute a relação entre texto dramático e encenação recuperando exemplos que vão do teatro grego às produções mais recentes do século XX, como as de Samuel Beckett, com o argumento de que a literatura dramática carrega em seus traços elementos destinados à encenação, a qual, por sua vez, está relacionada ao seu próprio momento histórico. Sendo assim, as formulações dramáticas de outros tempos possuem em seu interior aquilo que a própria época entende como arte dramática. Os apontamentos de Williams são importantes por, ao reforçarem as relações entre texto e cena, chamarem a atenção para a historicidade do nosso próprio olhar sobre as artes cênicas. As pessoas interessadas em recuperar elementos do passado devem ter como premissa a consciência de que o entendimento sobre temas que perpassam um longo tempo histórico – no caso desta pesquisa, o teatro e suas variações – está circunscrito a uma específica temporalidade. Por isso, o teatro, a literatura dramática e as múltiplas variedades das produções cênicas na atualidade, por si mesmos não definem experiências do passado e, evidentemente, funcionam como “filtros” para o processo de pesquisa. Williams, entre outras coisas, tem a pertinência de apontar para a consistência desse processo e chamar a atenção para as particularidades da pesquisa.

Tendo essas perspectivas como premissas, o pesquisador inglês considera:

[...] embora esteja sempre possível como arte (de um outro período, para ser conscientemente analisada), uma parte do drama mais importante do passado, que podemos perceber como moldada de forma extraordinária para seus próprios fins, não está, em absoluto, disponível, da mesma forma, como base para a realização de um novo trabalho. Na prática, um uso aparente de um método dramático mais antigo é sempre uma mudança substancial do mesmo, em um novo contexto. Nos casos em que ele é simplesmente transplantado [...] o método não é nem antigo nem novo, e nenhuma nova convenção pode ser inventada. E quando, como aconteceu, um método

antigo é totalmente retrabalhado – como na reformulação que Brecht fez da fala direta ao público, do que se havia tornado restrito como exposição, solilóquio e aparte –, ele começa a funcionar em uma nova estrutura de sentimento, e a ter efeitos e implicações bem diferentes.⁸⁷

A escrita dramática está relacionada ao seu próprio tempo. Sendo a atividade artística um tipo de produção social, o drama carrega consigo finalidades e propósitos direcionados às expectativas de sua época. Por isso, o drama no teatro grego trazia uma perspectiva possível para os propósitos da encenação daquele momento, diferente, por exemplo, das expectativas que o drama brechtiano detém. De maneira geral, as expectativas que o Latão possui podem se aproximar das que estavam presentes na época de formulação do teatro épico, porém as formas como elas devem se concretizar adquirem características próprias relacionadas com a atualidade. Assim, pode-se dizer que o Latão faz “um uso *aparente* de um método dramático mais antigo”, em que o que importa perceber são as “mudanças substanciais” que esse método sofreu na tentativa de diálogo com o momento presente. O estímulo Brecht torna-se preponderante não somente pelo viés da recuperação, mas mais fortemente pela perspectiva da ressignificação, tendo como parâmetro novas demandas sociais.

Ao partir do pressuposto de que os métodos do teatro engajado de Brecht passaram a “funcionar em uma nova estrutura de sentimento”, é importante não generalizar os seus usos no Brasil e compreender, pelo menos de maneira concisa, alguns dos caminhos que tais propostas foram trilhando entre nós.⁸⁸ Esse procedimento é importante, uma vez que a Companhia do Latão é tributária de uma série de conquistas e debates próprios da realidade e do teatro brasileiro e que, só a partir daí, pode construir seu repertório artístico e intelectual.

⁸⁷ WILLIAMS, Raymond. **Drama em cena**. Tradução Rogério Bettoni. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 222-223.

⁸⁸ A expressão “estrutura de sentimento” é usada aqui a partir das próprias colocações de Raymond Williams. A pesquisadora Maria Elisa Cevasco, especialista na obra do intelectual inglês, é quem melhor define essa expressão, que perpassa toda a pesquisa de Williams: “trata-se de descrever a presença de elementos comuns em várias obras de arte do mesmo período histórico que não podem ser descritos apenas formalmente, ou parafraseados como afirmativas sobre o mundo: a estrutura de sentimento é a articulação de uma resposta a mudanças determinadas na organização social. Por essa via, dá conta do aspecto formante da obra de arte. O artista pode até perceber como única a experiência para a qual encontra uma forma, mas a história da cultura demonstra que se trata de uma resposta social a mudanças objetivas. O mais usual é que na história da cultura essas respostas supostamente únicas sejam depois reunidas como características de um grupo ou ‘formação’, outro termo recorrente nas análises de Williams. Mas é bastante comum que estes grupos só sejam formados em retrospecto: enquanto estão lidando com as novas formas e convenções, os artistas e pensadores podem muito bem achar que se trata de uma resposta individual e única, mas trata-se de fato de uma forma comum de ver, já que é comunicável e inteligível para outros membros da comunidade”. (CEVASCO, Maria Elisa. **Para ler Raymond Williams**. São Paulo: Paz e Terra, 2001, p. 153.)

ENGAJAMENTO BRECHTIANO E TEATRO BRASILEIRO: PRIMEIROS INDÍCIOS

TOMANDO O ENGAJAMENTO como uma noção carregada de historicidade, convém retomar as palavras de Sérgio de Carvalho ao afirmar a necessidade da Companhia do Latão de entender as diferenças históricas da sociedade da qual ela faz parte e encontrar os meios necessários para empreender sua luta a partir de uma nova perspectiva: “[...] eu acredito que hoje é [...] mais importante retomar a perspectiva do ‘engajamento’ de um novo jeito”.⁸⁹ Já em entrevista de 2006, o diretor ressalta:

[...] a fama do Latão ser um grupo brechtiano até tem fundamento, porque o próprio nome do grupo vem de um texto do Brecht (o autor se refere ao texto teórico “A Compra do Latão”). Brecht, em certo momento, se tornou muito útil para nós. Mas o caminho do Latão é muito próprio. Ele trabalha com temas brasileiros. Nossa estágio de sociedade é diferente. O mundo é mercantilizado. A força da indústria cultural é outra, muito forte. Com isso, o Latão acabou indo por outro caminho, que o Brecht não experimentou porque, afinal, o contexto histórico era distinto. Ele é a nossa grande influência, sob a qual nos transformamos. O Latão deixa de ser só um grupo de pesquisa de linguagem de teatro e passa a ser um grupo de estudos críticos e produção de teoria.⁹⁰

Quando o diretor focaliza o trabalho de seu grupo teatral no contexto cultural de hoje, ressaltando o engajamento de “um novo jeito” e reforçando as diferenças históricas vivenciadas por Brecht em relação ao Brasil, demonstra que o tema está presente na tradição teatral brasileira e que precisa ser repensado a partir de novas bases, uma vez que o nosso contexto é diverso daquele que serviu de motivação para a produção brechtiana. No entanto, cabe a nós questionar inicialmente como o engajamento, de acordo com as características que assumiu em meados do século XX entre intelectuais europeus, chegou até o teatro brasileiro. Em que medida os impasses vividos pela Europa do pós-guerra se aproximam da realidade histórica dos últimos anos? Ou ainda: Quais as inquietações próprias de nossa época e sociedade?

É evidente que existem características diversas entre o contexto vivido por aqueles que refletiram sobre o engajamento artístico ao longo do século XX e a realidade social brasileira dos últimos anos, por isso a reflexão aqui proposta não pode caminhar em uma via

⁸⁹ CARVALHO, Sérgio de. A transformação pela experiência. Entrevista com Sérgio de Carvalho por Uta Atzpodien. In: _____. (Org.). **Introdução ao teatro dialético: experimentos da Companhia do Latão**. São Paulo: Expressão Popular, 2009, p. 173.

⁹⁰ Id. Os princípios de Brecht. Entrevista com Sérgio de Carvalho por Tiago Coutinho. **Jornal Diário do Nordeste**, Caderno 3, [s/p.], 28 de mar. de 2006.

de mão única, como se os intelectuais europeus tivessem forjado as linhas mestras das relações entre arte e sociedade e isso tivesse chegado ao Brasil como um meio esclarecedor para as pessoas interessadas nesses embates. Sabemos que o processo histórico é mais complexo e carregado de sinuosidades, por isso, quando o Latão chama a atenção para o engajamento teatral na atualidade, é necessário entender como, ao longo do tempo, o teatro no Brasil foi se aproximando do tema do engajamento e em que medida essa concepção foi sendo reapropriada pelos intelectuais de nosso teatro. Se a noção de engajamento carrega variações, é impossível desprezar, como fonte de análise e reflexão, a maneira como os palcos brasileiros ressignificaram tais variações.

Pelo fato de o nome de Brecht ser reconhecido como uma das maiores expressões do teatro engajado no século XX e, além disso, base inspiradora para os trabalhos da Companhia do Latão, em entender como os seus escritos desse dramaturgo e teórico foram retomados no Brasil e como o engajamento atuou na configuração de uma dada noção de teatro brasileiro. É claro que, para isso, as proposições teóricas de outros intelectuais serão importantes, uma vez que o contato dos nossos profissionais com Brecht não foi desprovido de uma carga interpretativa que está além das proposições do próprio dramaturgo.

É conhecido o fato de Brecht ter começado a ser encenado na América Latina na década de 1940: conta-se uma montagem da *Ópera de três vinténs*, em 1943, no México, e *Terror e Miséria do Terceiro Reich*, em 1945,⁹¹ no Brasil. Provavelmente, o dramaturgo alemão chegava ao continente latino-americano como um escritor que se colocava frontalmente contrário ao nazismo, porém sua obra é mais ampla e envolve um ambiente social e político diverso. Há que considerar que a temática de *Terror e Miséria* centra-se na denúncia de um homem de teatro contra as ações do nacional-socialismo na Alemanha. Com base nisso, é possível deduzir que, devido à inexistência de tradução de suas obras, Brecht não chega em território brasileiro como dramaturgo e teórico do teatro que tem toda uma carreira fundamentada em referenciais teóricos bastante amplos, como o realismo, o expressionismo e o marxismo por exemplo, mas sim como um agitador que utiliza seus meios para denunciar as atrocidades de um regime francamente opressor. Se se tomar como referência os escritos de Jean-Paul Sartre, Brecht se apresenta ao Brasil como um intelectual cujo engajamento atende às expectativas expostas em *Que é a literatura?*. No entanto, uma análise mais detalhada é

⁹¹ Essa encenação foi dirigida por Walter Casamayer e Henrique Bertelli, no Salão de Festas da Associação dos Profissionais de Imprensa de São Paulo (APISP), em São Paulo.

importante, uma vez que não é possível determinar se, ao encenar *Terror e Miséria*, os artistas envolvidos tivessem efetivamente o interesse de pautar o engajamento no Brasil.

Wolfgang Bader apresenta outras portas de entrada de Brecht no Brasil que merecem sem analisadas com mais vagar.⁹² De acordo com ele, além da encenação de 1945, é preciso lembrar, ainda na mesma época, as traduções francesas usadas pelos escritores modernistas;⁹³ os alemães exilados que iniciavam atividades teatrais, sobretudo em São Paulo, e, principalmente, o contato direto de vários críticos e profissionais do teatro brasileiro com as encenações do Berliner Ensemble, em Paris, promovidas com grande incentivo nos meios intelectuais por Roland Barthes e Bernard Dort. Todos esses caminhos são importantes de serem pensados, uma vez que ao longo dos anos eles confluíram para tendências e propostas próximas das demandas sociais brasileiras. Sob esse aspecto, as encenações realizadas em Paris oferecem um dos caminhos profícuos para a discussão sobre o início do teatro engajado de cunho brechtiano no Brasil.

O Brecht apresentado nos palcos parisienses pelo Berliner Ensemble, bem como o debate intelectual posterior às encenações, foi muito marcante do ponto de vista cênico e também da crítica teatral. Um dos principais elementos que pode reforçar essa percepção é o peso que tais encenações exerceram na carreira intelectual de Barthes, tendo, inclusive, dado o impulso necessário para que o crítico literário francês rediscutisse as noções de arte e engajamento apresentadas por Jean-Paul Sartre. Em outros termos, pode-se dizer que, do ponto de vista da crítica literária francesa, as encenações de Brecht foram fundamentais para ratificar “a nova crítica”, cujo maior expoente foi Roland Barthes.

Como foi mencionado no capítulo anterior, a releitura das propostas estéticas e cênicas de Brecht em solo francês também foi promovida por Bernard Dort, cuja preocupação constante era a possibilidade de recuperar e encenar o dramaturgo no contexto francês, de

⁹² Cf. BADER, Wolfgang. Brecht no Brasil, um projeto vivo. In: _____. (Org.). **Brecht no Brasil: experiências e influências**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. p. 11-21.

⁹³ Data de 1942 a primeira tradução de um poema de Brecht, realizada por Murilo Miranda, na *Revista Acadêmica*, que provavelmente chegou às mãos do escritor por meio da revista francesa *Commune*, indicada a Murilo Miranda por Mário de Andrade. Já em 1956, ano da morte do dramaturgo, o escritor Aníbal Machado publicou no periódico oficioso do PCB *Para Todos* um texto tratando daquelas conquistas cênicas e de sua extensão após a morte de seu criador. Registros de leitura brechtiana foram encontrados na biblioteca de Aníbal Machado, com destaque para uma edição da peça *O círculo de giz caucasiano*, em francês. Para maiores informações, consultar:

ANTELO, Raúl. Os modernistas lêem Brecht. In: BADER, Wolfgang. (Org.). **Brecht no Brasil: experiências e influências**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. p. 79-87.

forma que ele dialogasse com os embates sociais daquele país. Em vista disso, a presença do Berliner Ensemble em Paris foi essencial e promoveu, por parte do ensaísta, ampla discussão.

Dort, juntamente com Barthes, assumiu funções preponderantes como debatedor da obra brechtiana. Nos textos em que trata sobre o tema, é explícito o peso da encenação de *Mãe Coragem* pelo Berliner Ensemble para as concepções de teatro do autor, demonstrando que a presença da companhia em Paris na década de 1950 inspirou uma ampla discussão sobre arte teatral engajada.⁹⁴ De acordo com ele,

[...] foi o Berliner Ensemble que nos revelou a obra de Brecht. Mas isto seria dizer muito pouco: seus espetáculos não apenas nos apresentam Brecht, mas surgem como a própria *realização* de sua obra. É impossível, neste caso, dissociar a obra de sua encenação. A peça não é um pretexto para o espetáculo, assim como o espetáculo não se reduz a uma apresentação da peça. Muito mais do que um estilo de teatro, o que temos diante de nós é aquilo que Roger Planchon chamou, recentemente, de uma *escrita cênica*. A obra se realiza plenamente numa linguagem em que todos os elementos (cada acessório, cada gesto e cada movimento dos atores) são significativos e portanto estranhos a qualquer intenção decorativa. A representação é a explicação mais completa que podemos imaginar do texto. Daí a impressão de clareza, de inteligibilidade, propiciada por todos os espetáculos do Berliner Ensemble. Nada é deixado ao acaso da efusão ou da intuição. E se existe uma magia do espetáculo, ela se destina não a cegar, mas a compreender e nos fazer compreender. O espetáculo é uma *leitura*.⁹⁵

As palavras de Dort são significativas não somente por ressaltar a importância das encenações do Berliner, mas sobretudo por enfatizar o que ficou conhecido como método brechtiano. Sendo assim, o ensaísta compreendeu, e inspirou sobre isso reflexões futuras, que a obra do dramaturgo alemão não se separa da prática cênica, cujo projeto é fazer com que o espectador perceba a si mesmo como alguém que sofre influências sociais e, ao mesmo tempo, é capaz de transformar o seu meio. Tal elemento está ligado ao momento vivenciado pelo dramaturgo e às expectativas que ele carrega, por isso o entendimento da proposta estética vem acompanhado da análise de seu próprio tempo, ou seja, da necessidade de o espetáculo ser uma “leitura” sobre o meio. Sendo assim, a proposta não é um estilo teatral, mas uma “escrita cênica” propícia a determinados fins. A riqueza dessas considerações está na possibilidade de olhar para aquelas encenações não como um modelo facilmente aplicado sobre qualquer situação. Antes de tudo, interessa entender as condições e os meios utilizados

⁹⁴ Ao fazer um balanço de toda a obra de Brecht, Dort ressalta muitos elementos, como os aspectos estéticos e sociais nela presente e, mesmo tratando de várias obras, ele sempre retoma o exemplo da encenação de *Mãe Coragem* como fonte de análise. (Cf. DORT, Bernard. “Um realismo épico”. In: _____. **O teatro e sua realidade**. Tradução de Fernando Peixoto. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010. p. 281-298.)

⁹⁵ Id. **O teatro e sua realidade**. Tradução de Fernando Peixoto. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010, p. 300.

pelo dramaturgo e teórico para rediscutir o seu próprio tempo. A admiração de Dort pelo trabalho de Brecht advém da compreensão do contexto social que a obra permite, daí ele afirmar, em outros textos, a necessidade de uma análise “semiológica” e “sociológica” das apresentações do Berliner Ensemble. Evidentemente que esse tipo de reflexão permitiu diversos debates e se tornou referência para as pessoas interessadas no assunto, principalmente por reconhecer Brecht como importante referência, porém sem dogmatizá-lo.

Por outro lado, não se pode tomar as reflexões de Dort sobre o teatro brechtiano nem as considerações da crítica de Roland Barthes como propiciadoras de um entendimento amplo e irrestrito do trabalho de Brecht na França dos anos de 1950 e seguintes. O próprio ensaísta ressalta as dificuldades de compreensão, naquele ambiente, do método do *distanciamento*, devido à ausência de publicações em francês dos escritos de Brecht e à falta de sistematização teórica de seus textos e ideias, uma vez que ele era um homem da prática cênica, e não exclusivamente da discussão teórica. Sem contar que os seus dimensionamentos teatrais fazem parte de um contexto de revisão que não se restringe ao teatro, mas abrange toda uma concepção de obra de arte, o que certamente causa estranhamento nas pessoas acostumadas com determinado tipo de percepção artística. No âmbito desta pesquisa, interessa lembrar que a presença do Berliner Ensemble em Paris proporcionou diversos debates, entre eles os apontamentos de Bernard Dort, contundentes ao enfatizar que a importância da obra de Brecht estava na compreensão de seu método de trabalho, o qual, por sua vez, seria um importante caminho para tornar o dramaturgo companheiro de trabalho de outros homens de teatro, que viviam em lugares diferentes e em outros momentos – percepção muito parecida à encontrada nas críticas realizadas por Barthes aos espetáculos. Esse caminho interpretativo, sem dúvida, foi bastante expressivo para críticos teatrais e outras pessoas interessadas nas transformações do teatro moderno. Enfim, o dramaturgo e teórico do teatro que, entre outras coisas, forjou toda uma proposta para a função social da arte, vivenciou situações políticas conflituosas, foi capaz de ampliar o debate sobre a finalidade do teatro e da arte em uma sociedade marcada pela exclusão e por diferentes formas de violência, foi “visto” e “ouvido” nos palcos franceses, discutido por importantes nomes intelectuais daquele país e, com isso, suas concepções foram ganhando proporção a ponto de esse caminho ser uma das portas de entrada de suas teorias e peças em solo brasileiro.

Sem querer mensurar minuciosamente o impacto do Berliner Ensemble para o teatro e a crítica literária francesa da década de 1950, pode-se afirmar que os intelectuais do teatro brasileiro que nesse momento tinham muito contato com a França e com aquele ambiente de

debates foram fundamentais para a introdução do teatro épico no Brasil.⁹⁶ Desse ponto de vista, não é possível negar que as relações entre teatro e ação social surgiram aqui, em primeiro lugar, pelo viés da crítica literária bastante marcada pelos debates promovidos pelo contato de Bertolt Brecht com o teatro e a crítica francesa, capitaneada por Roland Barthes e Bernard Dort. A noção de teatro engajado chegou, pois, ao País pelas mãos dos críticos que não só tiveram contato com os ecos das encenações de Brecht na França, mas sobretudo partilharam de um momento histórico bastante específico, no qual o debate sobre a arte engajada era vivo e polêmico.⁹⁷ Existem, portanto, indícios de um primeiro elemento para pensar o teatro engajado no Brasil: o papel dos críticos literários brasileiros que escreveram sobre Brecht em meados dos anos de 1950.

Retomando as colocações de Raymond Williams, comprehende-se de maneira mais efetiva o papel dos críticos nesse momento para o teatro de Brecht no Brasil e, além dele, a importância das relações entre texto e cena. É manifesto que o interesse por determinado tipo de obra teatral está relacionado à possibilidade de colocar nos palcos as suas propostas, uma vez que ela foi escrita para esse fim. Brecht surgiu no cenário brasileiro dos anos de 1950 como um dramaturgo que dialogava com questões políticas e sociais e que, acima de tudo, exigia de seus intérpretes revisões estéticas efetivas, as quais perpassam temas e formas, inclusive o desenho de atuação dos atores. Nesse contexto, os críticos assumem importante

⁹⁶ As relações teatrais entre Brasil e França, no que se refere ao teatro brechtiano, podem ser percebidas na introdução que Fernando Peixoto faz ao livro de Bernard Dort publicado pela primeira vez em português em 1977: “Dort esteve no Brasil pela primeira vez em abril de 1973 pronunciando uma palestra sobre o significado da crítica (patrocinada pela Associação Paulista de Críticos de Arte) e duas palestras patrocinadas pelo Setor de Teatro da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de S. Paulo e pela Aliança Francesa de S. Paulo. [...] Voltou a S. Paulo em agosto de 1974 para um curso na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de S. Paulo, sobre as formas cênicas do teatro contemporâneo. Já escreveu sobre os espetáculos brasileiros encenados em Nancy e Paris (principalmente referências a *Os fuzis* de Brecht, apresentado pelo TUSP e sobre ‘teatro-jornal’, apresentado por Augusto Boal e pelo Núcleo Dois do Teatro de Arena), assim como um artigo sobre dois espetáculos vistos em S. Paulo em abril de 1973, *Frank V de Durrenmatt* e *O casamento do Pequeno Burguês* de Brecht (publicado no *Jornal da Tarde*, S. Paulo). E quando o Teatro Oficina de S. Paulo apresentou-se em Paris, em 10 de maio de 1968, com *O Rei da Vela* de Oswald de Andrade (no Théâtre de la Commune de Aubervillers) o programa do espetáculo trazia a apresentação de Bernard Dort sobre o espetáculo, intitulada ‘Uma Comédia em Transe’”. (PEIXOTO, Fernando. *Bernard Dort e a realidade do teatro*. In: DORT, Bernard. **O teatro e sua realidade**. Tradução de Fernando Peixoto. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010, p. 12-13.) É claro que o período realçado por Peixoto se refere aos anos de 1960 e seguintes, momentos em que produções teatrais brasileiras excursionaram por Paris e o contato intelectual com a ECA-USP e outros intelectuais foi importante. Mas um olhar para o período anterior a 1960 revela que tais contatos também foram importantes para a formação de parte da crítica especializada brasileira.

⁹⁷ Bader ressalta que em 1954 Alfredo Mesquita montou *A exceção e a regra*, com alunos da Escola de Arte Dramática em São Paulo, em 1955 Paulo Mendonça, impactado pelas apresentações a que assistiu em Paris, escreveu um artigo para a revista *Anhembí* e, a partir de 1956, Sábato Magaldi e Anatol Rosenfeld publicaram vários artigos em jornais brasileiros sobre os aspectos teóricos e práticos do teatro de Brecht.

papel, pois, ao tomar contato com debates variados, são capazes de “explicar” a atores, diretores e demais pessoas envolvidas na encenação as nuances do teatro épico, o que demonstra a importância da relação entre texto dramático e cena e, no campo da pesquisa, a lembrança de que todo texto, quando produzido, é destinado a um determinado fim interpretativo. Williams discute tal relação e chama a atenção do pesquisador:

Por uma simples questão de restrição do objeto, o estudo de um texto corre o risco de não incluir nenhuma consideração mais detida sobre a forma de sua possível representação, considerando o desejo do autor quanto à maneira como esta deveria ser conduzida. Similarmente, o estudo de uma encenação pode isolá-la, deixando de considerar a peça escrita. Esses métodos têm sua utilidade, mas, no final das contas, o exercício crítico deve ir além deles. É um avanço ter uma explicação literária de uma peça seguida por uma consideração de sua representação; ou uma explicação teatral de uma encenação precedida por uma explicação do texto que está sendo representado.⁹⁸

Apesar de o autor estar tratando especificamente sobre a pesquisa acadêmica a respeito do teatro, os casos que envolvem as primeiras encenações de Brecht no Brasil podem bem partilhar do argumento de Williams de que todo texto dramático carrega a possibilidade de sua encenação. As peças brechtianas não são um receituário de teatro engajado, porém têm propósitos definidos pelo autor, por isso elas carregam elementos importantes do ponto de vista do texto e da cena. Os encenadores brasileiros dos anos de 1950 certamente perceberam tais inovações e, devido a elas, os críticos desempenhavam importante função. Em suma, o que importava aos primeiros leitores de Brecht no Brasil não eram somente os seus textos dramáticos, mas a sua encenação, espaço que admitiu papel preponderante aos críticos. Assim, Williams permite entender que aquilo que muitas vezes é visto como espaços distintos na atualidade – texto e cena – faz parte de um mesmo projeto. Quando se trata de inovações estéticas, como eram as de Brecht em nosso teatro por volta de 1950, tais considerações são bastante relevantes, uma vez que a expectativa da cena exigia revisões profundas sobre a arte teatral.

Sob esse aspecto, conjugam-se os três caminhos apontados pelo pesquisador Wolfgang Bader para a entrada de Brecht no Brasil. As traduções via publicações francesas constituem uma etapa importante, porém elas não garantiam um conhecimento mais aprofundado sobre o autor e sua proposta. Isso só se tornou possível nos anos de 1950 e seguintes, por um lado, quando o Berliner Ensemble excursionou pela França – espaço

⁹⁸ WILLIAMS, Raymond. **Drama em cena**. Tradução Rogério Bettoni. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 38.

importante de diálogo dos produtores culturais brasileiros da época – e, consequentemente, Brecht foi amplamente discutido por intelectuais do porte de Barthes e Dörr e, por outro, quando a ascensão nazista provocou o exílio de importantes intelectuais e pensadores alemães, como Anatol Rosenfeld, que já conhecia Brecht na Alemanha e, no Brasil, desempenhou importante papel formativo. Há, portanto, um contexto favorável para o conhecimento do dramaturgo alemão, o que não significa dizer que ele foi compreendido de maneira imediata. Na verdade, ele foi chegando até nós por caminhos diferentes e variados, marcando um espaço interpretativo amplo e não delimitado. São esses espaços que precisamos conhecer para historicizar a produção da Companhia do Latão como tributária do teatro épico-dialético e refletir sobre o espaço que ela ocupa na cena brasileira nos últimos anos.⁹⁹

CRÍTICOS TEATRAIS: O TEATRO ÉPICO COMO FONTE DE DEBATES

A AMPLITUDE DA formação e do raio de ação da crítica teatral especializada é grande e, devido a isso, ela não pode ser delimitada em uma análise curta. Porém, o propósito desta pesquisa é compreender o discurso engajado da Companhia do Latão via Bertolt Brecht e por isso serão mencionados apenas críticos que trataram diretamente do tema e que tiveram papel destacado nas discussões e releituras do dramaturgo em solo brasileiro. Evidentemente outros nomes poderiam, surgir considerando-se a enorme extensão territorial e cultural brasileira ou outros momentos históricos, porém avançar nesse rumo ultrapassaria os limites da pesquisa, o que, ao mesmo tempo, não exclui outras possibilidades interpretativas.

Dois nomes merecem ser retomados quando se analisa a influência da crítica teatral brasileira nas discussões sobre Bertolt Brecht: Anatol Rosenfeld e Sábado Magaldi. Ambos se destacaram no meio teatral brasileiro por terem desempenhado funções importantes, em especial a de publicar livros e textos jornalísticos que se tornaram referência para compreender a história do teatro no Brasil dos últimos anos e as relações entre estética e produção artística. Sem dúvida esses escritores desempenharam importante função nas últimas gerações do teatro brasileiro e atuaram como intérpretes destacados de momentos

⁹⁹ Além da encenação de *Terror e Miséria do Terceiro Reich*, em 1945, e de *A exceção e a regra* de 1954, sob a direção de Alfredo Mesquita, com alunos da Escola de Arte Dramática em São Paulo, Bader ressalta também, em 1958, *A alma boa de Setsuan*, sob a direção de Flaminio Bollini Cerri, no Teatro Maria Della Costa.

cruciais de nossa cena.¹⁰⁰ Além disso, há que se destacar que o espaço para publicação de críticas nos jornais durante o período em que produziram suas reflexões era amplo e possuía significados diferentes dos de hoje. Além de maior espaço para expor suas ideias, os escritores proporcionavam, muitas vezes, longos debates a partir de seus textos, pois naquele momento ainda não havia ocorrido aquilo que Russel Jacoby chamou de “empobrecimento da cultura pública”.

Mencionar Anatol Rosenfeld significa nos aproximarmos de um dos mais importantes teóricos do teatro e das artes que viveu em solo brasileiro e legou aos seus leitores uma contribuição intelectual ampla, complexa e contundente. Não há dúvida de que o cenário das artes no Brasil se tornou mais rico com a presença desse alemão que fugiu do nazismo e fez de nosso país um espaço de experiências múltiplas, acima de tudo, de discussões e ensinamentos teóricos. Rosenfeld chegou ao Brasil em 1937, exerceu diversos tipos de trabalho, inclusive serviços braçais, tornou-se vendedor e, quando pôde, dedicou-se integralmente à leitura e à escrita, sem, contudo, exercer qualquer cargo institucional como professor, tendo várias vezes recusado até mesmo os convites advindos da USP.

Em um contexto de liberdade de estudos, vivendo com poucos recursos financeiros, o intelectual alemão, formado em filosofia durante a República de Weimar, tornou-se em 1956 titular da coluna de Letras Germânicas do Suplemento Literário do jornal *O Estado de São Paulo*, caderno criado por Antônio Cândido e dirigido na época por Décio de Almeida

¹⁰⁰ Diante da ampla gama de publicações desses dois críticos, elencamos abaixo as obras que servem de referência para a pesquisa:

- ROSENFELD, Anatol. **O Teatro Épico**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- _____. **Teatro Moderno**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- _____. **O mito e o herói no moderno teatro brasileiro**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- _____. **Prismas do teatro**. São Paulo: Perspectiva / Edusp / Ed. da Unicamp, 1993.
- _____. **Texto/Contexto I**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- _____. **Texto/Contexto II**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- _____. **A arte do teatro**: aulas de Anatol Rosenfeld (1968) / registradas por Neusa Martins. São Paulo: Publifolha, 2009.
- MAGALDI, Sábatu. **Teatro sempre**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- _____. **Teatro em foco**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- _____. **Depois do espetáculo**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- _____. **O texto no teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

Prado.¹⁰¹ Nesse espaço, Rosenfeld apresentou suas ideias e, o mais significativo, demonstrou a singularidade de suas análises no que se refere às discussões estéticas. Passou então a ser respeitado entre seus pares e assumiu posição preponderante para a formação de vasto público intelectual paulistano nas décadas de 1950 e 1960 ao ministrar aulas particulares na casa de amigos, o que garantia sua sobrevivência e liberdade de pensamento.¹⁰²

São variados os temas tratados por Rosenfeld e, entre eles, o teatro tem importância preponderante.¹⁰³ No que se refere às discussões sobre teatro engajado e também sobre Bertolt

¹⁰¹ O nome de Décio de Almeida Prado figura como um dos maiores expoentes da crítica teatral brasileira, tendo sido reconhecido por muitos como “historiador” do teatro brasileiro. Na verdade, é importante considerar que ele emitiu opiniões e consolidou análises que não podem ser lidas sem se levar em conta a sua formação e o espaço de onde expressava suas ideias. No geral, pode-se dizer que era um homem de formação sólida, capaz de refletir sobre variados aspectos da vida cultural brasileira. Sendo assim, atuou de maneira consistente como diretor do Suplemento Literário e, sem dúvida, contribuiu para que esse veículo de comunicação produzisse reflexões aprofundadas sobre muitos assuntos relacionados à cultura. Diante da importância de Almeida Prado à frente do Suplemento, Sábato Magaldi comenta: “Não tenho dúvida em proclamar que o Suplemento Literário de *O Estado de São Paulo*, por ele dirigido, foi o melhor que se publicou no Brasil. Deixo de enumerar-lhe as virtudes, por ser tema que escapa ao domínio do teatro. Cumpre-me apenas evocar que Décio, avesso a panelinhas, criou oportunidade para que escritores das mais variadas tendências pudessem exprimir-se. Uma boa colaboração encontrava abrigo certo no Suplemento. Em determinadas circunstâncias, há qualidades superiores na direção de um suplemento ou de outros órgãos: sobretudo a coragem moral, a intransigência em não aceitar uma injustiça que poderia ser cometida, em razão de denúncias políticas irresponsáveis. Alguém apontou para o jornal que Anatol Rosenfeld, um dos intelectuais de maior envergadura que o nazismo exilou para o Brasil, seria um agente comunista, ou coisa que o valha. Pediu-se que fosse dispensado o seu nome. Décio defendeu-o e, solidário com o colaborador, pôs o seu cargo à disposição. Tanto bastou para que o diretor do jornal, de enraizadas convicções liberais, retirasse o seu pedido, que uma criatura de espinha flexível teria julgado ordem peremptória. E sei que Anatol Rosenfeld morreu sem nunca ter sabido do melancólico episódio”. (MAGALDI, Sábato. Um crítico à frente do palco brasileiro: Décio de Almeida Prado. In: _____. **Depois do espetáculo**. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 40-41.) No que se refere especificamente às críticas de Décio de Almeida Prado a respeito do teatro brechtiano, Iná Camargo Costa ressalta certa resistência do autor para com as propostas daquele dramaturgo devido à sua formação ser influenciada por nomes como Jacques Copeau (crítico e diretor) e Louis Jouvet (ator e diretor), que valorizavam o estilo de encenação que respeitava o texto dramático, a representação frontal e a dicção solene. Porém, mesmo que Costa tenha razão, é preciso considerar que a delimitação reflexiva não fez parte da ação profissional de Almeida Prado, o que pode ser comprovado por meio dos espaços que ele sustentou para a elaboração de ideias, como no Suplemento Literário, elemento já realçado por Magaldi. (Cf. COSTA, Iná Camargo. A resistência da crítica ao teatro épico. In: _____. **Sinta o drama**. Petrópolis: Vozes, 1998. p. 75-102.)

¹⁰² A amplitude das análises de Rosenfeld pode ser apreendida por meio dos temas dos seus livros. Sabe-se que Thomas Mann era uma de suas principais referências no campo da literatura, já no que se refere à filosofia era um extenso conhecedor de Immanuel Kant e Nicolai Hartmann, do qual foi aluno na Alemanha. Referências tão complexas não tornaram o olhar de Rosenfeld míope em relação à sociedade e às artes brasileiras. Ao contrário, ele refletiu muito sobre aquilo que presenciou no Brasil e tornou-se um profundo conhecedor de nossa vivência cultural, a ponto de escrever de maneira elaborada e com embasamento teórico amplo sobre temas muito próximos dos brasileiros, como no livro *Negro, macumba e futebol*, publicado pela editora Perspectiva. (Cf. ROSENFELD, Anatol. **Negro, Macumba e Futebol**. São Paulo: Perspectiva, 2007.)

¹⁰³ É preciso destacar que, no início da década de 1960, Rosenfeld tornou-se professor de Estética Teatral na Escola de Arte Dramática, a convite de seu fundador, Alfredo Mesquita. A liberdade que a escola proporcionava ao mestre o levou para a docência teatral e o aproximou cada vez mais do teatro. Sobre esse episódio, Mesquita declarou: “Em pouco tempo ele [Anatol Rosenfeld] dominou a matéria e conseguiu coisas espantosas dos alunos. Porque ele tinha também o dom didático. E mais do que isso, se integrou ao teatro. Ele disse uma frase que me comoveu. ‘A EAD mudou o rumo do meu interesse artístico-literário, das minhas

Brecht, não há dúvida que o crítico alemão deixou uma contribuição singular. Com isso ele garantiu aos leitores, espectadores e intelectuais de nosso país uma visão bastante instigante das propostas daquele dramaturgo que começava a se aproximar de nossos palcos. Nesse caso, podemos dizer que Rosenfeld ocupa um papel central para se pensar o teatro engajado no Brasil, uma vez que, tendo amplo conhecimento do ponto de vista filosófico e estético, foi capaz de retomar Brecht e sua proposta de engajamento pelo viés da análise crítica, distanciando-se de qualquer espécie de dogmatismo ou qualquer outra conduta que pudesse recuperar o dramaturgo como um elemento único e que, por essa ótica, devesse ser visto como dogma e, portanto, jamais questionado. Sendo assim, é perceptível que a acolhida de Brecht como instigador do debate se deu primeiramente pelos intelectuais e críticos que escreviam nas páginas dos principais jornais brasileiros da época, entre os quais destaca-se o crítico alemão radicado em terras brasileiras.

De imediato, ao tratar de Bertolt Brecht no Brasil, não se pode esquecer que Rosenfeld é o autor de *O Teatro Épico*, publicado pela primeira vez em 1965, em que recupera de maneira singular em nossa literatura a historicidade da narrativa nos palcos e, com isso, dessacraliza a noção de um Brecht completamente inovador, sem, contudo, minimizar a importância do dramaturgo. Sob esse aspecto, o prefácio ao livro é esclarecedor:

O propósito deste livro não é apresentar uma história do teatro épico. Partindo da conceituação do teatro épico contemporâneo, mormente o de Brecht – teoricamente o mais bem fundamentado – o autor tentou apenas ilustrar, mediante vários exemplos, alguns grandes momentos em que o teatro épico se manifestou em toda a sua amplitude: o teatro medieval e as diversas correntes do teatro épico moderno. O teatro grego, barroco, romântico e o de Shakespeare, em que se externam, em grau maior ou menor, traços épicos, foram abordados mais como pontos de referência; na maioria desses casos só excepcionalmente se pode falar de teatro épico no sentido pleno. Maior atenção foi dedicada a correntes de transição (naturalismo e impressionismo), na medida em que nelas, conquanto em parte se atenham ainda à dramaturgia tradicional, se anuncia pela temática o advento do teatro épico. Ao longo da exposição o autor procurou mostrar, sempre quando possível, que o uso de recursos épicos, por parte de dramaturgos e diretores teatrais, não é arbitrário, correspondendo, ao contrário, a transformações históricas que suscitam o surgir de novas temáticas, novos problemas, novas valorações e novas concepções do mundo.¹⁰⁴

leituras. Antes, apenas gostava do teatro. Hoje, sou um apaixonado pelo teatro'. Ele não perdia um espetáculo em São Paulo. Lia teatro, lia tudo e se maravilhava, discutia e vibrava". (MESQUISTA, Alfredo. Rosenfeld e a Escola de Arte Dramática. In: GUINSBURG, Jacó; MARTINS FILHO, Plínio. (Orgs.). **Sobre Anatol Rosenfeld**. São Paulo: Com Arte, 1995, p. 70.) Estava selada a relação entre Rosenfeld e os palcos brasileiros.

¹⁰⁴ ROSENFELD, Anatol. **O Teatro Épico**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 11-12.

Levando isso em consideração, Jacó Guinsburg tece comentários pertinentes e nos leva a perceber a proximidade entre o crítico e o dramaturgo alemão:

De qualquer modo, tanto quanto o racionalismo da crítica brechtiana à estrutura da sociedade burguesa e ao sistema capitalista, potenciados no fascismo, o que alimentava, no autor de *O Teatro Épico*, a empatia, naturalmente com o devido distanciamento, pelo poeta do teatro didático e épico era, sobretudo, a congruência da natureza de sua proposta com a forma artística, isto é, com a racionalidade das estratégias poéticas e teatrais da invenção. Creditava-lhe a originalidade de ter conseguido realizar na sua obra uma atrevida e verdadeiramente revolucionária síntese entre vanguarda política e vanguarda estética. O resgate que tal inovação possibilitava era, para Rosenfeld, mais do que a simples razão formal da obra dramática. Em uma arte onde a ilusão mimética sempre imperava às custas da consciência crítica do público, o palco brechtiano, dominando deliberadamente as emoções humanas, as desrazões da alma, sem expulsá-las, instalava uma linguagem capaz de concretizar não só a metáfora e a parábola de seus objetos, como a dialética e a ética desta consciência crítica na sua relação com eles.¹⁰⁵

Tomar como foco de análise a convergência entre vanguarda política e estética é um caminho bastante pertinente ao se tratar do teatro engajado, pois esses elementos serviram de base para as reflexões de Bernard Dort e Roland Barthes e, mais tarde, para as pesquisas de Raymond Williams sobre as relações entre drama e cena. Há que considerar ser esse um aspecto essencial do momento em que Brecht começava a se aproximar dos palcos brasileiros. Antes de mais nada, Rosenfeld alertava seus leitores e alunos sobre o ganho das teorias brechtianas não ser um elemento exclusivo da proposta de arte engajada. Na verdade esse ganho residia na conciliação entre estética e política, elemento que o dramaturgo alemão nunca deixou de lado, sempre chamando a atenção para a especificidade da arte. Sob esse aspecto, o olhar de Rosenfeld é bastante sugestivo, uma vez que recuperava Brecht a partir de noções sólidas sobre a função social da arte, levando em conta as transformações sociais e a forma como essas exigem transformações artísticas. Se alguns viam no dramaturgo alemão um receituário da obra de arte engajada e um rol de preceitos a serem seguidos,¹⁰⁶ Rosenfeld,

¹⁰⁵ GUINSBURG, Jacó. Homenagem a Anatol Rosenfeld. In: GUINSBURG, Jacó; MARTINS FILHO, Plínio. (Orgs.). **Sobre Anatol Rosenfeld**. São Paulo: Com Arte, 1995, p. 175.

¹⁰⁶ O crítico Yan Michalski ressalta que as primeiras encenações de Brecht no Brasil foram empobrecidas, pois tomavam o dramaturgo e suas propostas como normas rígidas a serem seguidas e não como propostas a serem discutidas e relidas. De acordo com ele, “Brecht forneceu a matéria-prima literária e teórica para alguns dos mais equivocados momentos da cena brasileira dos últimos trinta anos, e para alguns dos seus momentos mais iluminados e enriquecedores. Os momentos equivocados não podem ser propriamente atribuídos ao pobre Brecht, e sim a uma interpretação ingenuamente rígida, ao pé da letra, e, portanto, em última análise, antibrechtiana, de alguns aspectos das suas teorias de encenação”. (MICHALSKI, Yan.

com sua ampla capacidade crítica e reflexiva, destoava por não enxergar na obra de seu conterrâneo um único caminho, mas uma constelação de possibilidades que carregava a marca das relações entre estética e política. Ela era uma obra marcante não porque ditava regras ou porque trazia inovações seguras ao palco, mas porque soube pensar a si mesma, retirar elementos do passado e se apresentou ao presente como obra de arte e não simplesmente como discurso político.

A estrutura de *O Teatro Épico* por si só já demonstra a exclusividade do texto de Rosenfeld. O autor recupera as tendências épicas no teatro a partir dos gregos, passando pelo teatro medieval, o Renascimento, o Romantismo, o Naturalismo, o teatro asiático, alguns autores norte-americanos até chegar à concepção de teatro épico de Brecht. Não é um percurso simples e muito menos se apresenta como um sobrevoo. As análises são pontuais, aprofundam-se em aspectos relevantes, retomam discussões filosóficas e estéticas, respeitam a temporalidade de cada período e, por fim, demonstram que as especificidades de Brecht não estão simplesmente na possibilidade da narração no teatro, mas nas amarrações estéticas e sociais empreendidas pelo dramaturgo. Enfim, é uma obra de fôlego, que possui significado singular para se pensar as relações entre teatro e engajamento no Brasil e o seu leitor atento não fecha o livro da mesma forma que o abriu. Há no texto uma sinceridade intelectual forte e isso permite olhar para Brecht como alguém que apresentou propostas e não um receituário. Tentemos imaginar o que o teor de uma discussão como essa representava para uma cena teatral que começava a ter contatos com Brecht, pois, apesar de o livro ter sido publicado em 1965, seu autor já ministrava aulas particulares e proferia conferências em períodos anteriores, o que certamente significa a existência de discussões sobre o engajamento brechtiano em espaços de formação variados.¹⁰⁷

Depoimento. O papel de Brecht no teatro brasileiro: uma avaliação. In: _____. (Org.). **Brecht no Brasil: experiências e influências**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987, p. 226.)

¹⁰⁷ Durante o evento *Os judeus em São Paulo: a História de uma imigração*, realizado em 1984 por iniciativa da Secretaria Municipal de Cultura e pelo Arquivo Histórico Judaico Brasileiro, Décio de Almeida Prado proferiu depoimento em homenagem a Anatol Rosenfeld no qual, entre outros aspectos, destacou a importância de *O Teatro Épico* e o momento de sua escritura. Vale recuperar: “Não acredito que haja alguém aqui entre nós que tenha escrito sobre estética teatral com a profundidade e conhecimento de Anatol. E aí exatamente ele escreveu sobre os assuntos do momento. Por exemplo, foi quando o Teatro Épico de Brecht entrou no Brasil. Eu dirigia a parte de uma coleção chamada Buriti, e tive uma ideia que considero feliz, fico satisfeito por ter tido essa ideia. Eu convidei Anatol para escrever um livrinho introdutório sobre o Teatro Épico. E ele o fez, a meu ver, de uma maneira magistral, porque, em vez de se ater a Brecht, ao contrário, partiu da Grécia e veio até os nossos dias, mostrando como havia raiz para o Teatro Épico, como ele se encontra, não de uma forma inteiramente clara, formulada, mas em todas as épocas, desde a Grécia, chegando ao apogeu com Bertolt Brecht”. (PRADO, Décio de Almeida. O *Clerc* Perfeito. In: GUINSBURG, Jacó; MARTINS FILHO, Plínio. (Orgs.). **Sobre Anatol Rosenfeld**. São Paulo: Com Arte, 1995, p. 78.) A

Provavelmente, o engajamento apresentado pelo dramaturgo alemão aos brasileiros se fazia inicialmente mais eficiente no espaço da crítica e da análise estética do que nos próprios palcos. Quando se toma como proposta de análise a historicidade do engajamento, uma referência desse tipo não pode ser ignorada. O que Jacó Guinsburg ressalta como o entendimento da confluência entre vanguarda política e estética significou, antes de qualquer coisa, um caráter formativo bastante amplo e significativo para os “alunos” de Rosenfeld, o que sem dúvida marcou uma geração de intelectuais brasileiros. É claro que nos anos de 1950 e 1960 essa compreensão do teatro engajado brechtiano significou a possibilidade de construir uma cena a partir da realidade política e cultural brasileira. Em outros termos, as palavras enunciadas por Rosenfeld valorizavam muito mais o contexto da recepção do teatro épico do que a sua formulação, o que demonstra um caminho bastante próximo do homem de teatro que foi Brecht, que não se preocupou a dar uma significação singular para suas propostas, pois, no fundo, o seu objetivo era pensar a sociedade como transformável utilizando o meio que tinha à sua disposição: o teatro. Com isso, Rosenfeld não só proporcionou debates, mas formou uma geração de pesquisadores e intelectuais preocupados com a realidade brasileira e que tinha a produção artística – mais especificamente a teatral – como forma de debate. Nas discussões apresentadas mais adiante neste texto será possível constatar como essas referências foram lidas por Sérgio de Carvalho durante a formação da Companhia do Latão.

Já no livro *Teatro Moderno*, dedicado a vários pensadores do teatro e da estética, Rosenfeld mais uma vez dedica um importante espaço para Brecht, retomando inclusive alguns aspectos que fazem parte de *O Teatro Épico*. O tema das relações entre estética e engajamento é o mote de discussão, o que leva o crítico a tocar em um elemento bastante relevante e que merece ser recuperado em toda a sua extensão:

É fácil mostrar que o efeito de alienação é uma adaptação – embora a fins inteiramente novos – de técnicas do teatro antigo, medieval, chinês; o próprio Brecht insistiu nessas influências. Poder-se-ia mencionar ainda a técnica desilusionadora do teatro romântico e do teatro de marionetes de Sergei Obraszov que realça com tanto vigor o valor da não-identificação na arte de representar. Seja como for, é evidente que as teorias de Brecht não se coadunam nem com o Naturalismo, nem com um realismo que pretenda produzir a ilusão da realidade. **O elemento lúdico e de estilização dão à sua cena, por mais realista que seja, um forte cunho estético. [...] Talvez não seja de todo surpreendente que o maior dramaturgo marxista tenha encontrado de início tamanha resistência não só na própria União**

“maneira magistral” ressaltada por um dos nossos mais importantes críticos e teóricos teatrais, por si mesma representa o teor do conhecimento até então divulgado sobre Brecht no Brasil, as formulações de Rosenfeld elucidavam importantes caminhos reflexivos sobre o tema.

Soviética, mas também na Democracia Popular da Alemanha Oriental.

O fato é que quase nenhuma das encenações das suas próprias peças, realizadas pelo famoso *Ensemble de Berlim*, teve de imediato o beneplácito oficial. Na primavera de 1956, pouco antes de sua morte, Brecht comentou com resignação: “Os teatros da Democracia Popular são dos poucos da Europa que... não apresentam as minhas peças”.¹⁰⁸ (Destaques nossos)

As palavras de Anatol são elucidativas do ponto de vista estético e crítico. Brecht não criou uma obra que se apresenta nos palcos apenas como um discurso, um panfleto ou qualquer outra coisa do gênero, mas produziu reflexões e arquitetou um processo de engajamento que não elide os valores estéticos e principalmente aquilo que ele tantas vezes reforçou em vários de seus textos teóricos: o teatro serve para a diversão. A função social da arte é discutida pelo dramaturgo, que entende que política, ação social, ou engajamento por meio das artes não devem se separar de análises estéticas. Rosenfeld percebe esses elementos com maestria e recupera as dificuldades do dramaturgo marxista na própria União Soviética e na Alemanha Oriental. O que levou Brecht a sofrer restrições nesses lugares? Rosenfeld aponta: “o elemento lúdico e a estilização dão à sua cena, por mais realista que seja, um forte cunho estético”. A discussão não é de ordem puramente política, mas estética. Naqueles lugares provavelmente imperava uma noção de engajamento mais direta e valorizavam-se as artes que se configuravam como um discurso, um panfleto, algo próximo do realismo socialista. Brecht, de acordo com Rosenfeld, foi além, não minimizou as características singulares das linguagens artísticas em detrimento do engajamento, se fez como artista, portanto não deixou de lado elementos como o “lúdico”, a “estilização” e o “cunho estético”.

Seguindo esse raciocínio, Rosenfeld tratou amplamente das produções e condições teatrais brasileiras, não se furtou a comentar diversos espetáculos, o que pode ser percebido por meio de vários ensaios publicados em *Prismas do Teatro* e em *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*. O que salta aos olhos nessas reflexões, além da argúcia teórica, é a forma como o autor trata as produções nacionais, não as tomando como o reflexo de discussões mais amplas, mas encontrando nelas ecos dessas análises estéticas vigentes na época pela ótica da realidade social, política e cultural brasileira. Esse caminho interpretativo demonstra sua força teórica e principalmente a capacidade de diálogo com o teatro brasileiro.

O que nos interessa aqui é perceber que nas décadas de 1950 e 1960 as noções de arte e engajamento em Bertolt Brecht eram discutidas profundamente no campo da crítica teatral. Quando Rosenfeld recorta a obra do dramaturgo alemão, não há dúvida de que existe

¹⁰⁸ ROSENFELD, Anatol. **Teatro Moderno**. São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 153-154.

um entendimento claro não só dos escritos dramáticos de Brecht, mas, sobretudo, de suas discussões teóricas, uma vez que a partir delas é que o dramaturgo se colocava diante das críticas que recebia e fundamentava o que ele chamou de aprendizagem numa “era científica”. Para se pensar o engajamento teatral no Brasil, o papel da crítica é essencial, tendo sido esse o espaço inicial de discussão no qual Rosenfeld cumpriu importante papel, cuja influência pode ser sentida por meio de do teor reflexivo de seus textos diante das discussões culturais brasileiras.

Se Rosenfeld ocupa lugar de destaque no interior do grupo ressaltado por Wolfgang Bader de intelectuais alemães transplantados para o nosso país por causa dos problemas criados pelo nazismo alemão, podemos pensar agora em Sábato Magaldi, outro importante crítico teatral brasileiro que estabeleceu sua carreira e emitiu seu pensamento sobre teatro – e também sobre o teatro brechtiano – tendo como referência o contato com as produções teatrais francesas.

Sábato Magaldi é reconhecido como um dos mais importantes críticos teatrais do Brasil, além de ser autor de inúmeras obras que tratam do teatro em suas mais variadas temáticas. Toda a sua carreira intelectual foi construída a partir da reflexão sobre os significados da arte cênica. Doutorou-se em 1972 pela Universidade de São Paulo com tese sobre Oswald de Andrade e concluiu, em 1985, sua livre-docência com um trabalho sobre Nelson Rodrigues, além de ter-se tornado professor titular da Escola de Comunicação e Artes da mesma universidade. Hoje é membro da Academia Brasileira de Letras e já recebeu diversos prêmios no Brasil e no exterior. De 1953 a 1972 trabalhou no jornal *O Estado de São Paulo*, onde foi o responsável pela coluna de teatro no Suplemento Literário.

Ao avaliar a contribuição de Magaldi para as análises sobre o teatro brasileiro, Jacó Guinsburg enfatiza:

No processo renovador, um nome que veio a impor-se como dos mais representativos foi o de Sábato Magaldi, seja pela intensidade de sua militância jornalística, seja pela envergadura de sua contribuição ensaística. Por ambas as vias, desenvolveu ele um conjunto de trabalhos que, em forma de monografia ou de publicística, tem hoje um lugar relevante na bibliografia especializada. É o caso de livros como *Nelson Rodrigues: Dramaturgia e Encenações*, *Um Palco Brasileiro – O Arena de São Paulo* e *O Texto no Teatro*, para não mencionar o consagrado *Panorama do Teatro Brasileiro*, tido como a mais significativa *mise au point* histórica de nossa

arte dramática e primeira visão abrangente de seus desdobramentos na cena contemporânea.¹⁰⁹

Magaldi desenvolveu um amplo trabalho de crítica jornalística e foi capaz de produzir ensaios que são referência para os estudiosos do teatro brasileiro. Não se pode negar que o crítico fala a partir de um lugar social definido, o espaço da crítica jornalística, e com isso configura uma dada noção de teatro e do fazer cênico. Desse ponto de vista, é possível deduzir que muito do que foi produzido no Brasil em termos de artes cênicas sofreu as influências desse intelectual, portanto, ao tratar especificamente do engajamento artístico em nossos palcos, é indispensável mencionar as considerações desse autor sobre a temática em questão.

Em depoimento proferido durante o *Simpósio Brecht no Brasil*, realizado em 1986, no Rio de Janeiro, Magaldi fez o seguinte comentário sobre o seu contato com a obra do dramaturgo alemão:

Meu contato com a obra de Brecht remonta à temporada de 1952-1953, quando assisti, no Teatro Nacional Popular francês, em Paris, à encenação de *Mãe Coragem* (1939), assinada por Jean Vilar. E não vou esconder que fiquei muito decepcionado: achei o espetáculo por demais cansativo, e o público se enfadava todo o tempo. Em conversa com o diretor, acompanhado pelo cenógrafo Santa Rosa, cheguei a aconselhar-lhe que não incluísse a montagem no programa da excursão de seu elenco ao Brasil, já cogitada por ele. Em 1954, lendo os jornais europeus, tomei conhecimento de que a ida do Berliner Ensemble, conjunto fundado por Brecht, tanto a Paris como a Londres, havia sido o maior acontecimento teatral do ano, mudando radicalmente a postura crítica, a ele convertida. E foi pela via francesa que o autor alemão penetrou no Brasil, depois que a Escola de Arte Dramática de São Paulo apresentou *A exceção e a regra* (1929), dirigida por Alfredo Mesquita.¹¹⁰

Magaldi reforça o peso de Brecht para a crítica da França, no entanto é importante lembrar que a forma como se delineou um dado olhar dos críticos para Brecht está centrada em um longo debate intelectual que envolvia diversos críticos franceses e marcou os meios intelectuais naquele país e não somente a obra do dramaturgo alemão. Em outros termos: a dimensão que os escritos de Brecht alcançaram na crítica literária francesa só foi possível devido a uma longa discussão anterior, na qual nomes como o de Roland Barthes e Bernard Dort são figuras singulares. Um elemento vivo que mostra bem essa situação está no ensaio

¹⁰⁹ GUINSBURG, Jacó. Apresentação. In: MAGALDI, Sábat. **Moderna dramaturgia brasileira**. São Paulo: Perspectiva, 1998, p. 20.

¹¹⁰ MAGALDI, Sábat. Depoimento. O papel de Brecht no teatro brasileiro: uma avaliação. In: _____. (Org.). **Brecht no Brasil: experiências e influências**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987, p. 223.

Crítica e verdade, por meio do qual Barthes responde àqueles que o criticavam por estabelecer novos ideais para a crítica literária esclarecendo o que entendia e esperava da função do crítico. De fato, é preciso considerar a importância da “via francesa” para a entrada de Brecht no Brasil, valorizando inclusive os embates intelectuais que se apresentavam naquele momento. Afinal, é importante pontuar as realidades distintas entre os dois países e levar em consideração o que ocorria nos meios intelectuais franceses, uma vez que esse procedimento é relevante para se colocar em questão a forma como os críticos brasileiros enxergavam a obra de Brecht.

A referência não positiva em relação ao espetáculo *Mãe Coragem* dirigido por Jean Vilar já é um indício de como Magaldi se localizava diante do debate da crítica literária francesa. Como já foi apresentado neste trabalho, Roland Barthes e Bernard Dort foram críticos que se colocaram distantes da ideia de tornar Bertolt Brecht um clássico, no sentido de tomar suas obras como “prontas” e passíveis de serem recuperadas em qualquer situação, o que elidiria possíveis processos de revisão e debate. Caminhando na direção oposta, esses críticos se colocaram como efetivos leitores de Brecht, repensando suas propostas a partir de contextos históricos e culturais diversos. Em suma, não tinham a pretensão de tratar os escritos do dramaturgo alemão como dogmas. Por essa ótica, Dort e Barthes percebiam em Jean Vilar uma espécie de cultor da obra brechtiana, o que gerou dissensões entre a revista *Théâtre Populaire*, onde os dois críticos franceses escreviam, e o diretor da encenação de *Mãe Coragem* em 1953.¹¹¹ Quando Sábato Magaldi recuperou a situação ocorrida na França, ele se distanciou da encenação dirigida por Vilar e, de certa forma, aceitou as proposições que a *nova crítica* francesa elaborava sobre as obras de Brecht. Pode-se dizer, portanto, que o crítico brasileiro se localizava diante de um debate intelectual e, evidentemente, deixava transparecer seu entendimento sobre as funções da crítica especializada. Dessa percepção Magaldi elaborou seu discurso a respeito de Brecht e, em consequência, sobre o engajamento artístico. Assim, tal temática se apresentava de maneira forte e singular ao crítico brasileiro que, antes de mais

¹¹¹ Para efeito de ilustração podemos recuperar uma breve passagem de Bernard Dort, em que o ensaísta discute os rumos do teatro francês tendo como preocupação primordial não tomar Brecht e as encenações do Berliner Ensemble como um estilo passível de ser “copiado” em outros contextos: “Hoje não é raro em nosso teatro que se retomem ou se imitem estes recursos de representação. Nossos heróis clássicos comem, banham-se, e não se cansam de manipular objetos em cena... O Berliner Ensemble está na moda. Tanto melhor. Mas esta moda corre o risco de se tornar tão vã quanto a moda de estilização ‘à la Vilar’ que a precedeu, se nos limitamos a estes processos.” O posicionamento contrário a Jean Vilar é claro, o que demarca uma outra forma de refletir sobre o teatro da época, pautada pela “atitude histórica” e não por um certo estímulo universal advindo de Jean Vilar.

nada, havia tomado contato com um Brecht mediado pelo debate que envolvia a crítica teatral francesa.

Partilhando dessa ideia, é interessante comparar algumas colocações de Magaldi a respeito das proposições brechtianas em momentos diferentes. Ainda no *Simpósio Brecht no Brasil*, Magaldi expõe:

Foi só com sua morte, ocorrida em 1956, que Brecht se tornou mais familiar aos brasileiros. Passamos a escrever sobre sua concepção épica e sobre suas peças, traduzidas para o francês e o inglês. Começava-se a encená-lo entre nós, com uma preocupação bastante ortodoxa, quanto ao propalado efeito do estranhamento. Em 1958 houve a primeira montagem profissional brechtiana de efetivo valor – a de *A alma boa de Setsuan* (1938-40), realizada pelo italiano Flaminio Bollini Cerri no Teatro Maria Della Costa de São Paulo (pelo Teatro Popular de Arte ou Cia. Maria Della Costa-Sandro Polônio). Passou-se a compreender o novo estilo proposto, em que os atores piscavam para a platéia, incluindo-a no jogo não ilusionista.¹¹²

Se o ano de 1956 marcou o momento efetivo da entrada de Brecht para a cena teatral brasileira, as palavras do crítico apontavam certa divisão entre crítica e análise teórica, de um lado, e encenação, de outro. Do ponto de vista dos críticos, havia o início da análise da concepção épica que a obra de Brecht carrega e, sob esse aspecto, Magaldi realçou que esse caminho foi possível devido às traduções para o francês e o inglês da obra brechtiana.

Já pela lógica da encenação, a análise de Magaldi recaiu sobre a crítica a uma “preocupação bastante ortodoxa” no que se refere às técnicas de Brecht para alcançar o efeito do distanciamento. Enquanto os atores, diretores e demais pessoas envolvidas nas encenações buscavam interpretar suas técnicas e propostas de maneira “ortodoxa”, os críticos refletiam sobre as concepções de épico e outros elementos advindos das suas discussões teóricas. O crítico demonstrou que sua concepção sobre o épico é mais complexa, afinal, promover o *distanciamento*, levar os espectadores à reflexão e, acima disso, perceber a sociedade e o Homem como passíveis de sofrerem mudanças ao longo do tempo, tudo isso não depende de técnicas puramente ligadas à encenação, como piscar para a plateia. Na verdade, Magaldi demonstra por meio de um argumento crítico que o papel de Brecht no Brasil vai além das técnicas cênicas e, com o tempo, atinge outros estágios da criação teatral.

O livro *O texto no teatro* traz uma série de escritos de Magaldi produzidos para o Suplemento Literário do Estadão com o objetivo de estabelecer um preâmbulo didático

¹¹² MAGALDI, Sábatu. Depoimento. O papel de Brecht no teatro brasileiro: uma avaliação. In: _____. (Org.). **Brecht no Brasil: experiências e influências**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987, p. 223-224.

destinado ao público teatral da época. São produções que tratam exclusivamente do texto dramático, portanto não são avaliações dos espetáculos e de suas características mais gerais. A respeito da encenação de *A alma boa de Setsuan*, no Teatro Maria Della Costa em 1958, Magaldi produziu o texto “Fábula da bondade impossível”, em que analisa o texto dramático e sutilmente demonstra como comprehende a obra de Brecht e sua noção de engajamento.

Após fazer referência à Companhia Maria Della Costa-Sandro Polloni como o primeiro conjunto profissional brasileiro a encenar uma peça de Brecht, Magaldi apresenta a estrutura do texto dramático com rápido resumo do enredo e enfatiza as relações entre arte e sociedade no teatro brechtiano. Ao tocar no tema das relações entre arte e ação política, o crítico considera:

[...] apesar da insofismável direção política da obra, os elementos propriamente literários acham-se tão bem servidos que não há prejuízo de sua inteligibilidade em favor de outras servidões. A política não é acréscimo, algo que justapõe aos valores literários. Mas a fusão alcançada entre estética e ética [...] só encontra paralelo na tragédia grega, em que também se equilibram, feitos matéria artística, valores filosóficos, morais, políticos e humanos.¹¹³

Magaldi assinala ao seu leitor elementos importantes. Sem tomar a obra de Brecht como um tratado político em si mesmo, procura ressaltar que nela os “elementos literários” estão em consonância com a “política”, deixando claro que a força do texto dramático não se resume apenas a sua temática, mas se amplia e alcança as relações entre forma e conteúdo. Desse ponto de vista, o dramaturgo aparece aos leitores do Suplemento Literário como um artista e intelectual que não sacrificou a arte em favor do engajamento. Ao contrário, permitiu uma aproximação entre os dois espaços – “valores literários” e “política” –, o que nos traz os ecos das considerações de Anatol Rosenfeld quando trata das convergências entre estética e política em Brecht.

Tomando como referência a ideia exposta no *Seminário Brecht no Brasil* de que as primeiras encenações dos textos brechtianos tinham um tom bastante ortodoxo no que se refere às aproximações com as propostas cênicas do dramaturgo, a crítica publicada por Sábato Magaldi, em 1958, já demonstra um conhecimento bastante significativo daquela obra. É evidente que o crítico já percebe na encenação de *A alma boa de Setsuan* um grande avanço em relação às montagens anteriores, o que não significa que aquela produção não seja passível

¹¹³ MAGALDI, Sábato. Fábula da bondade impossível. In: _____. **O texto no teatro**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 290-291.

de críticas no que se refere às técnicas e às formulações brechtianas. Se os palcos brasileiros estavam começando a apresentar o tema do engajamento, a crítica jornalística já ressaltava a amplitude da obra que começava a se configurar cenicamente. Pode-se deduzir, portanto, que havia diferenças na compreensão de Brecht entre, de um lado, a crítica especializada e, de outro, o que se apresentava nos palcos, ou seja, o espaço jornalístico provavelmente estava mais próximo de discutir as relações entre obra de arte e engajamento do que a própria cena.

Já no texto “A concepção épica de Brecht”, datado de outubro de 1956-fevereiro de 1957, portanto anterior à encenação de *A alma boa de Setsuan*, Sábato Magaldi recuperou diversos aspectos da obra de Brecht. Foram vários os temas abordados pelo crítico com o objetivo de provocar em seus leitores a discussão sobre o conteúdo e a forma como o dramaturgo alemão apresenta em seu teatro. Magaldi discutia, entre outras coisas, a aproximação entre tragédia e epopeia, afirmando que nas tragédias gregas o elemento narrativo já era utilizado, e, além disso, recorria aos heróis de Ésquilo, mostrando-os como seres mutáveis, com o objetivo de recusar a crítica brechtiana que diz que a forma dramática pinta o homem estático e imutável. Em outros termos, o crítico historicizou a poética brechtiana a partir dos gregos e apontou para a importância de uma leitura mais atenta de Brecht, sem tomá-lo como o criador de uma poética cênica completamente original, sem referências no passado. Ainda deixou claro que o dramaturgo aprimorara bastante a técnica da composição por cenas isoladas, o que permitia novos caminhos para o teatro, sendo essa uma de suas grandes contribuições.¹¹⁴ Após essas colocações, retomou vários textos dramáticos, de *Baal* a *Mãe Coragem*, tentando apresentar as influências que o dramaturgo sofreu ao longo de sua carreira artística, fazendo referência, por exemplo, ao expressionismo e à leitura e influência de Marx. Por fim, recuperou os efeitos do distanciamento na arte da encenação e ressaltou, mais uma vez, que Brecht não comprometia a validade artística em favor de outros fins, como, por exemplo o engajamento. De acordo com ele,

Sem comprometer a validade artística pela subserviência a outros fins, Brecht alcança mais, na verdade, que o mero prazer estético. Como todas as grandes obras, a sua tem uma dimensão superior ao que se convencionou chamar beleza literária. Está pejada de um sentimento, de uma visão do mundo. Quase filosofia, enunciada pela expressão artística.¹¹⁵

¹¹⁴ Essa discussão sobre “cenas isoladas” em Bertolt Brecht é também amplamente realizada por Bernard Dör (Cf. DORT, Bernard. Elogio do método brechtiano. In: _____. **O teatro e sua realidade**. 2. ed. Tradução de Fernando Peixoto. São Paulo: Perspectiva, 2010. p. 323-328.)

¹¹⁵ MAGALDI, Sábato. A concepção épica de Brecht. In: _____. **O texto no teatro**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 276.

O teor desse texto publicado em fins da década de 1950 chama a atenção por alguns aspectos: primeiro, o fato de o engajamento presente na obra de Brecht não ser visto como uma “camisa de forças” que engessaria a linguagem literária, o que o crítico retoma quando trata do texto *A alma boa de Setsuan*. Segundo, a estrutura da crítica elaborada por Magaldi ser bastante significativa, uma vez que ele não parte do princípio de “explicar” a teoria brechtiana, mas lança mão de alguns aspectos e os comenta com propriedade intelectual. Desse ponto de vista, não se nota a preocupação de informar o leitor, mas a de provocar o debate e a análise, portanto o engajamento aqui não aparece como algo a ser seguido, mas, principalmente, a ser discutido. Ao retomar elementos do teatro grego, o crítico elabora um processo de desmistificação, desconstruindo posicionamentos que poderiam tornar Brecht e seus textos intocáveis do ponto de vista da historicidade e até mesmo da encenação. A ressalva de que existe um processo histórico que antecede a obra de qualquer dramaturgo ou teórico do teatro sempre é bem vista quando se tem por princípio valorizar o presente e o processo de ressignificação que a obra artística carrega. Assim, alguns elementos que estavam postos para a crítica francesa quando o Berliner Ensemble realizou suas apresentações naquele país também se apresentavam ao Brasil, que começava a conhecer as possíveis relações entre arte e transformação social por meio de Bertolt Brecht. Entre esses elementos, estava a necessidade de recuperar Brecht não como dogma, mas, como bem expressa Fernando Peixoto, como “companheiro de trabalho”.

Algumas colocações de Roland Barthes referentes às funções da crítica brechtiana podem ser percebidas nos textos de Magaldi. Em determinado momento Barthes afirma: “Separar o teatro brechtiano de suas bases teóricas seria tão errôneo como querer compreender a ação de Marx sem ler o *Manifesto Comunista*, ou a política de Lenine sem ler *O Estado e a Revolução*”.¹¹⁶ A clareza das palavras expressa a necessidade do olhar de historicidade em relação a Brecht. Assim o crítico francês continua: “Contra toda uma tendência da crítica, é preciso afirmar a importância capital dos escritos sistemáticos de Brecht: não é enfraquecer o valor criativo desse teatro considerá-lo como um teatro pensado”.¹¹⁷ A noção de um “teatro pensado” nada mais é que o realce à construção e à elaboração sistemática de resultados e, evidentemente, a recusa em recuperá-lo como algo que provavelmente surgiu sem conexões com bases sociais e históricas. Nesse sentido, Magaldi se

¹¹⁶ BARTHES, Roland. As tarefas da crítica brechtiana. In: _____. **Crítica e Verdade**. Tradução de Leyla Perrone-Moysés. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 136.

¹¹⁷ Ibid.

aproxima das preocupações do crítico francês que se empenhou em apresentar um Brecht “desmistificado” para o público de fins da década de 1950. Se os escritos do dramaturgo alemão chegaram ao Brasil por via francesa, as preocupações intelectuais expressas naquele país não deixaram de influenciar a produção crítica sobre o teatro brasileiro. Portanto, as nossas primeiras noções de teatro engajado estavam próximas das preocupações e do debate em torno do engajamento ocorrido na França de Jean-Paul Sartre, Roland Barthes e Bernard Dort.

Nos textos de Magaldi encontramos referências a Bernard Dort e Anatol Rosenfeld. Quanto ao primeiro, o crítico brasileiro faz considerações a respeito da forma como ele entende a função da crítica teatral francesa. Dort rejeita a crítica publicada em jornais de grande circulação, devido ao reduzido espaço destinado ao teatro nas configurações jornalísticas e, principalmente, por as empresas responsáveis por esses veículos de comunicação tratarem o crítico como um jornalista que entende menos de teatro do que de assuntos gerais relacionados à divulgação de notícias. Magaldi concorda com Dort no que se refere à importância de críticos capazes de assumir a função de espectadores, de promover discussões mais aprofundadas que ultrapassem simplesmente a recomendação de um dado espetáculo. Além dessa questão, deixa claro que o espaço ocupado por Dort sempre esteve à margem da grande imprensa francesa – ele atuou na revista *Les Temps Modernes* (de 1950 a 1955) e em duas publicações especializadas, *Théâtre Populaire* (de 1953 a 1964) e *Travail Théâtral* (de 1970 a 1994, ano de seu falecimento) –, exercendo, nelas, intensa “atividade militante” na defesa de algumas tendências do teatro contemporâneo, entre elas a iniciativa de compreender e entender Brecht não como um clássico, mas como um dramaturgo capaz de ser ressignificado. Apesar de Magaldi não evidenciar com todas as letras a sua aproximação com Dort, sua escrita revela, além da importância do ensaísta francês, os elementos do debate sobre Brecht e o teatro engajado na França, o mesmo com que Magaldi teve contato por meio dos jornais, dois anos depois de assistir à encenação de *Mãe Coragem* dirigida por Jean Vilar – ensaísta bastante criticado por Dort.¹¹⁸

Sobre Anatol Rosenfeld, Magaldi é enfático ao afirmar a sua relevância intelectual e importância para todos os setores que envolvem as artes cênicas brasileiras. Ao ensaísta que fugiu da violência nazista ele credita a nossa compreensão do teatro alemão, pois, como afirma, sempre estivemos mais próximos, por diversas circunstâncias, do teatro francês, norte-

¹¹⁸ Cf. MAGALDI, Sábat. O crítico Bernard Dort. In: _____. **Teatro em foco**. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 50-53.

americano e italiano. Rosenfeld trouxe até nós a possibilidade de compreender os dramaturgos e as discussões estéticas produzidas na Alemanha, em especial por meio dos livros *Teatro Alemão* e *Texto/Contexto I*. Sem se prender exclusivamente às suas raízes, Magaldi destaca ainda que Rosenfeld construiu reflexões primorosas sobre o teatro brasileiro, com destaque para as análises sobre Augusto Boal, Dias Gomes e Jorge Andrade. Porém o crítico brasileiro enfatiza *O Teatro Épico*, cujo prefácio é de sua autoria, como uma grande obra que expõe com clareza a questão dos gêneros e sua relação com o teatro épico:

Não conheço teoria dos gêneros tão lucidamente exposta, em poucas páginas, como neste livro. De Sócrates, Platão e Aristóteles, os primeiros a classificarem os gêneros, o ensaísta passa, com maior relevo, a Hegel e a Lessing, e exemplifica a prática de dois grandes autores – Goethe e Schiller –, discutida por felicidade em sua correspondência. Nenhum estudante encontrará, sobre o assunto, conceituação mais claramente didática, sem primarismo.¹¹⁹

Mais à frente, o prefaciador ressalta a importância do livro para a compreensão de Brecht:

A última parte do livro é inteira dedicada ao teatro épico de Brecht, o que não surpreende, porque ambos ficam indissociados, desde o posfácio escrito para a “ópera” *Mahagonny*, em que se esquematizam as formas dramática e épica. Os leitores superficiais desse quadro didático tenderiam a pensar que Brecht relegou a um passado dramático insatisfatório toda a produção que o antecedeu. Este livro, entre tantas virtudes, tem a de esclarecer em definitivo esse equívoco, mostrando como a concepção do autor de *O Círculo de Giz Caucásiano* decorre de um processo histórico não nascido com ele, mas que encontrou a culminância em sua obra. A forma épica foi a que melhor se prestou à concretização de uma dramaturgia de crítica marxista da sociedade, ainda que Paul Claudel se servisse de recursos a ela aparentados para exprimir sua visão cristã do mundo.¹²⁰

No que se refere à relação intelectual entre Rosenfeld e Magaldi, é importante ressaltar as características singulares do primeiro, as quais estão todas relacionadas à sua formação. O ensaísta alemão escrevia suas críticas, ministrava aulas e edificava seu pensamento desconfiando de padrões interpretativos amplos, como o marxismo e a psicanálise. O desejo de mostrar os elementos sociais nas obras artísticas parecia-lhe reducionista, por isso dava valor à complexidade das obras, ao lugar que elas ocupam no interior das discussões sobre a tradição artística, realizando análises profundas em termos de

¹¹⁹ MAGALDI, Sábat. Prefácio a esta edição. In: ROSENFELD, Anatol. **O Teatro Épico**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 08.

¹²⁰ Ibid., p. 10.

conteúdo e forma.¹²¹ Sábato Magaldi, ao tratar sobre a obra de Rosenfeld, percebe essas singularidades e, além disso, reconhece o peso delas na formação de um dado entendimento sobre o teatro brasileiro. Sem dúvida, havia nesse processo um caminho que enriquecia os estudos teatrais e, especificamente, a compreensão de Brecht no Brasil.

Como se vê, se tomarmos como fonte de análise a entrada de Brecht no Brasil pela via francesa, após a célebre excursão do Berliner Ensemble por Paris em 1954, assim como a presença de ensaístas em nosso país que fugiram das tropas nazistas, esses dois caminhos foram importantes, se cruzaram e, paulatinamente, foram fundamentando as nossas primeiras compreensões sobre Brecht. Nesse contexto, os textos de Magaldi demonstram a formação de seu autor e o espaço que ele ocupou na divulgação de ideias teatrais ao longo dos últimos anos. Com isso, a estruturação do teatro épico por aqui foi possível inicialmente como um campo de debates, de forma muito parecida com o que se deu na França. No Brasil, pelo menos não há notícias em um primeiro momento de estilização de Brecht “a la Vilar”, mas existiam entre nós nomes importantes que foram capazes de recuperar o dramaturgo alemão como fonte de debate, como alguém que renovou as artes cênicas por meio da convergência entre preceitos estéticos e temáticos e que, aos poucos, abriu o repertório do engajamento brechtiano para que dramaturgos e encenadores brasileiros pudessem pensar na realidade em que estavam inseridos e, a partir daí, promover criações cênicas importantes. Sendo assim, se for possível delimitar um caminho para Brecht no Brasil, ele se inicia pelo viés do debate e, aos poucos, assume o palco.

Qual a importância dessa constatação em uma pesquisa que tem como objetivo a análise do trabalho da Companhia do Latão? Esse grupo teatral brasileiro, formado no final da década de 1990, faz parte de uma dada geração teatral que não viveu obviamente os mesmos impasses dos primeiros encenadores brasileiros interessados no engajamento brechtiano, o que não quer dizer que ele à parte da tradição teatral brasileira. Falar que ele se insere em um dado espaço é essencial, assim como entender que a formação de seus integrantes não está separada das múltiplas referências anteriores. Esse intercâmbio entre os impasses do presente e as formas como Brecht surgiu como resposta é relevante para que se esclareçam as variações históricas.

¹²¹ Essas ideias foram expostas por Roberto Schwarz em:

SCHWARZ, Roberto. Anatol Rosenfeld, um intelectual estrangeiro. In: _____. **Cultura e Política**. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2009. p. 137-154.

Pensando em tais questões, porém no espaço da teoria literária, especificamente a interessada em discutir as formulações de Brecht, é também indispensável considerar os textos de Roberto Schwarz, ensaísta que certamente é um dos maiores responsáveis por ligar as discussões sobre o épico e o engajamento brechtiano com a Companhia do Latão. Schwarz, filho de exilados judeus, desde a infância teve contato com Rosenfeld, formou-se em Ciências Sociais pela Universidade de São Paulo, onde se tornou professor e participou do *Seminário Marx*, desenvolveu pesquisas sobre a obra de Machado de Assis, traduziu peças de Brecht para o português e escreveu inúmeros ensaios sobre temas variados, porém sempre relacionados com a produção artística brasileira. Entre os textos em que trata especificamente sobre Brecht, destaca-se *Altos e baixos da atualidade de Brecht*,¹²² palestra proferida no Teatro de Arena Eugênio Kusnet, em 1997, após a leitura pública de *A Santa Joana dos Matadouros* pela Companhia do Latão. Esse contato inicial entre o Latão e Schwarz influenciará, em grande medida, diversos trabalhos do grupo, o que permite perceber o caminho interpretativo utilizado pelo Latão para promover o seu teatro épico-dialético. No espectro variado da entrada de Brecht no Brasil, percebe-se, então, pouco a pouco, a linha interpretativa da qual o grupo paulistano faz parte.

As reflexões de Schwarz são marcadas obviamente pelas considerações teóricas advindas de Rosenfeld, em especial no que se refere às relações entre forma e conteúdo, e provavelmente de maneira mais profunda pelos escritos de Marx. Reforçando essas referências, que não são poucas, alguns pesquisadores ligam o trabalho de Schwarz a um segundo momento do desenvolvimento da crítica literária na USP, no qual ficam mais claros os referenciais manuseados por ele para refletir sobre o espaço da produção artística.

De acordo com Maria Elisa Cevasco, o grupo de pesquisadores que se formou na década de 1940 em torno da revista *Clima* e que tinha como expoentes Antônio Cândido e Paulo Emílio Salles Gomes, foi capaz de refletir de maneira bastante lúcida sobre a perspectiva de que os projetos culturais não se desvinculam de um conteúdo e contexto histórico-social. Com isso, esse grupo, que leu com cuidado os trabalhos de Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda e Caio Prado Júnior, “[...] teve o mérito de desmistificar a retórica liberal e apontar novos caminhos para pensar a mudança social no Brasil”.¹²³ Em consequência, permitiu a formação de uma outra geração de pesquisadores na USP, da qual

¹²² SCHWARZ, Roberto. Altos e baixos da atualidade de Brecht. In: _____. *Sequências Brasileiras: ensaios*. São Paulo: Cia. das Letras, 1999. p. 113-148.

¹²³ CEVASCO, Maria Elisa. **Dez lições sobre Estudos Culturais**. São Paulo: Boitempo, 2003, p. 179.

fez parte Roberto Schwarz. A formação intelectual de Schwarz, portanto, passa por vários caminhos, que vão desde o contato frequente com Rosenfeld, que conhecia Brecht na Alemanha e suas discussões estéticas mais aprofundadas; a aproximação com a obra de Antonio Cândido, preocupada com as idiossincrasias da formação cultural e literária brasileira¹²⁴ e, por fim, os *Seminários Marx*, que proporcionaram a esse intérprete de Brecht uma visão peculiar sobre o contexto e as possibilidades de recuperação das obras do dramaturgo em solo brasileiro.¹²⁵

Ao comentar a formação, o desenvolvimento e as falhas dos *Seminários Marx*, Schwarz destaca a importância das obras de seus participantes, em especial Fernando Henrique Cardoso e Fernando Novais, não somente devido às inovações analíticas que traziam, mas, sobretudo, como que no final da década de 1950 – os seminários tiveram início em 1958 – a situação social e intelectual no Brasil permitia um tipo de leitura da obra marxista. Em outros termos, o crítico literário destaca que o grupo do qual fez parte começou a ler a obra de Marx distanciando-se dos dogmatismos de todos os tipos, inclusive os advindos do PCB e principalmente daqueles do stalinismo, pois afinal, em 1956, a divulgação dos crimes de Stálin trouxera inúmeras dissensões intelectuais por todo o mundo.¹²⁶ Isso permitiu um novo momento da pesquisa acadêmica no Brasil, cujas influências no ambiente intelectual brasileiro são, de acordo com o autor, visíveis:

Os jovens professores tinham pela frente o trabalho da tese e o desafio de firmar o bom nome da dialética no terreno da ciência. De modo geral escolheram assunto brasileiro, alinhados com a opção pelos de baixo que era própria à escola, onde se desenvolviam pesquisas sobre o negro, o caipira, o imigrante, o folclore, a religião popular. Comentando o deslocamento ideológico dos anos 30 e 40, a que a Faculdade se filiava, Antonio Cândido apontou a novidade democrática e antioligárquica de um tal elenco de temas.

¹²⁴ Alguns dos textos de Roberto Schwarz sobre Antonio Cândido podem ser encontrados na primeira parte do livro *Sequências Brasileiras*. (SCHWARZ, Robert. **Sequências Brasileiras**: ensaios. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.)

¹²⁵ Sobre Roberto Schwarz, consultar:

CEVASCO, Maria Elisa; OHATA, Milton. **Um crítico na periferia do capitalismo**: reflexões sobre a obra de Roberto Schwarz. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.

¹²⁶ Devido a esses aspectos, Maria Elisa Cevasco liga os trabalhos dos integrantes dos *Seminários*, em especial os de Roberto Schwarz, com a *New left* inglesa: “Essa geração, como a da *New Left*, formaria uma ‘República das Letras’ que tem poucos paralelos na história intelectual do país. De cunho claramente marxista, foi formada, de novo [em relação ao grupo da revista *Clima*], em torno da Universidade de São Paulo. O grupo que iria escrever as mais instigantes obras de interpretação da realidade nacional surgiu de uma iniciativa entre estudantes e jovens assistentes. O projeto era rigorosamente simétrico ao da *New Left*. Aqui como lá a questão central era voltar a Marx como forma de se afastar da burocratização cada vez mais evidente da União Soviética”. (Id. **Dez lições sobre Estudos Culturais**. São Paulo: Boitempo, 2003, p. 180-181.)

Este o quadro em que a ruminação intensa de *O capital* e do *18 Brumário*, ajudada pela leitura dos recém-publicados *História e consciência de classe*, de Lukács, e *Questão de método*, de Sartre, dois clássicos do marxismo heterodoxo, iria se mostrar produtiva. O fato é que a certa altura despontou no seminário uma ideia que não é exagero chamar de intuição nova do Brasil, a qual organizou os principais trabalhos do grupo e teve repercussão considerável. Sumariamente, a novidade consistiu em juntar o que andava separado, ou melhor, em articular a peculiaridade sociológica e política do país à história contemporânea do capital, cuja órbita era de outra ordem.¹²⁷

Os elementos que surgem das palavras de Schwarz e que nos chamam a atenção dizem respeito à peculiaridade social brasileira diante do ritmo diferenciado da “história contemporânea do capital”. Assim, o crítico relaciona à leitura de Marx a possibilidade de pensar de maneira mais consistente a sociedade brasileira, ideia que permeia todos os seus estudos, desde os vários ensaios publicados até a pesquisa mais ampla sobre a obra de Machado de Assis, onde se percebem as divergências e convergências do liberalismo importado com o sistema de escravidão, presentes na sociedade brasileira retratada pelo romancista. Não é demais afirmar que esses estudos carregam toda a dimensão do pensamento de Schwarz, inclusive as que se referem aos textos e discussões sobre Bertolt Brecht. No fundo, percebemos no crítico a necessidade urgente de pensar a produção artística a partir de nossas necessidades sem desconsiderar o contexto em que elas foram produzidas e as expectativas que carregam. Considerando esse o pressuposto geral de seu trabalho, as comparações de Cevasco entre Schwarz e os Estudos Culturais ingleses têm sentido, principalmente porque a necessidade de valorizar leituras marxistas heterodoxas despertou em ambos os grupos de pesquisa a importância de valorização do processo histórico longe de qualquer tipo de determinismo ou complacência dogmática.

Diante disso, as considerações de Raymond Williams em *Drama em Cena* demonstram um procedimento de análise que visa a entender e focalizar as obras artísticas, no caso o teatro, como o campo de pesquisa, pois elas já trazem implícitas e explícitas as marcas de seu tempo. As apreciações intelectuais de Schwarz têm o mérito, entre vários outros, de reforçar que as obras artísticas são fruto de seu próprio tempo e, em consequência, de interpretá-las como resultado de um amplo intercâmbio de ideias, o qual toma forma variável de acordo com o espaço em que é realizado. Ao tratar de autores brasileiros, como Machado de Assis e José de Alencar, Schwarz demonstra os impasses que envolvem os referenciais

¹²⁷ SCHWARZ, Robert. Um seminário de Marx. In: _____. **Sequências Brasileiras**: ensaios. São Paulo: Cia. das Letras, 1999, p. 93.

políticos e ideológicos forjados em outros espaços e importados e adaptados a uma realidade política e social bastante diversa, que era a brasileira, em especial a vivenciada pelos dois escritores, na qual conviviam liberalismo e escravidão.¹²⁸ Ao tratar de autores que não viveram no Brasil, como Brecht, o procedimento do crítico é o mesmo, uma vez que entende que a sua releitura em outros espaços sociais faz parte de um novo processo criativo, no qual ideias, conceitos e perspectivas ideológicas assumem novos caracteres. Refletir sobre esses impasses significa recuperar as obras artísticas como produção social, procedimento que Raymond Williams valoriza em todos os seus estudos e, no caso de *Drama em cena*, como pressuposto de pesquisa da relação entre texto e cena, não distanciando-os, mas essencialmente unindo-os.

Se existem convergências entre os dois críticos no que se refere aos procedimentos epistemológicos forjados a partir das releituras de Marx em um momento histórico específico, também o interesse pela obra de Brecht pode aproxima-los. Tal interesse certamente advém da heterodoxia da interpretação marxista realizada pelo dramaturgo. Esse é um fator preponderante para se compreender a amplitude que as encenações do Berliner Ensemble tomaram em toda a Europa, em especial na França de Roland Barthes e Bernard Dort e lembrada por Sábatu Magaldi, assim como o interesse de pesquisadores da *New Left* inglesa, como Williams. Além desses elementos, é importante ressaltar que Schwarz tomou contato

¹²⁸ Cf. SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas**: Forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. 5. ed. São Paulo: Duas Cidades / Ed. 34, 2000;

_____. **Um mestre na periferia do capitalismo**: Machado de Assis. 4. ed. São Paulo: Duas Cidades / Ed. 34, 2000.

Em *Ao vencedor as batatas* há importante reflexão do autor tratando do descompasso entre as ideias forjadas no exterior e sua integração à realidade social brasileira: “As ideias fora do lugar”. Esse texto abre as reflexões de Schwarz sobre Machado de Assis e se torna uma referência para todo o seu pensamento e crítica literária. Os elementos peculiares à formação histórica brasileira, Schwarz percebe no interior das obras de Machado de Assis, pois para ele os mecanismos sociais se tornam elementos internos e ativos da cultura. Além disso, essa reflexão traz seus nexos com o que foi dito sobre os *Seminários Marx*, tendo em vista que reflete sobre a sociedade brasileira a partir de sua ligação com a história do desenvolvimento do capital em nível mundial. Em outros termos, para tratar especificamente da produção literária brasileira, o autor reflete sobre as variações da colonização portuguesa na América, processo cujo corpo ideológico e econômico se configura, de acordo com o autor, em nível internacional e, assim, aquilo que é “resultado histórico, pode ser origem artística”. Essas ponderações estão presentes em todas as considerações de Schwarz sobre Brecht e serão amplamente retomadas ao longo dos vários processos criativos desenvolvidos pela Companhia do Latão. Os debates acadêmicos que envolvem a formulação e divulgação das análises de Schwarz, bem como o seu uso pela Companhia do Latão, serão discutidos especialmente no capítulo 4 deste estudo, momento em que se fará a análise das peças produzidas pelo grupo. Cabe ainda lembrar que parte do raciocínio do crítico literário sobre a contradição entre a realidade nacional e o prestígio ideológico advindo de outros países foi desenvolvido sob outro viés, no texto “Nacional por subtração”.

Cf. Id. Nacional por subtração. In: _____. **Que horas são?** Ensaios. 2. ed. São Paulo: Cia. das Letras, 1987. p. 29-48.

com a obra brechtiana em meio aos diversos debates que ela proporcionou no Brasil nos anos de 1950, em especial por meio dos escritos, aulas e contatos com Anatol Rosenfeld. Não é por acaso que, ao retomar o trabalho do mestre alemão radicado no Brasil, Schwarz ressaltava que o interesse de Rosenfeld por Brecht se iniciou por meio da heterodoxia marxista do dramaturgo, uma vez que ele desconfiava de qualquer tipo de pensamento ortodoxo. Assim, o teatro épico surgiu para ele como forma de refletir sobre o lugar das artes naquele momento, como retorno às convenções artísticas e, acima de tudo, prefiguração da dúvida, elemento ausente de diversos espaços políticos, inclusive de várias análises marxistas. Essa percepção foi expressa no texto “Anatol Rosenfeld, um intelectual estrangeiro”.¹²⁹ Desse ponto de vista, Schwarz olha para Brecht pelo mesmo viés utilizado por todos aqueles que, com o desenvolvimento do socialismo real e as injunções intelectuais dos vários PCs espalhados pelo mundo, viram no dramaturgo a possibilidade de discutir o desenvolvimento histórico livre de formulações interpretativas engessadas. Sob esse aspecto, os anos de 1950 foram emblemáticos para Brecht, o que não seria possível sem o investimento intelectual de muitos pensadores da época, contexto do qual o Brasil não esteve desvinculado.

Os estudos sobre Marx permitiram a Schwarz um amálgama interpretativo bastante contundente para a reflexão sobre Bertolt Brecht. Se Rosenfeld desconfiava do marxismo e de qualquer tipo de ortodoxia, inseria a obra do dramaturgo alemão em amplas análises que envolvem toda uma tradição literária e, além disso, ressaltava como as expectativas levantadas por ele fizeram com que utilizasse de maneira mais efetiva que seus antecessores os elementos narrativos nos palcos, Schwarz, com olhar atento para as características próprias do Brasil, ou para “as ideias fora do lugar”, traduziu e interpretou Brecht ressaltando a necessidade de compreender a peculiaridade social brasileira diante do ritmo diferenciado da “história contemporânea do capital”.¹³⁰ Por meio da crítica do pesquisador brasileiro, o dramaturgo nos servia não como um “modismo” literário que os palcos europeus legavam ao Brasil, mas sim como proposta de discussão de nossas próprias características.

¹²⁹ SCHWARZ, Roberto. Anatol Rosenfeld, um intelectual estrangeiro. In: _____. **Cultura e Política**. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2009. p. 137-154.

¹³⁰ Schwarz traduziu *A vida de Galileu*, *A exceção e a regra* e *A Santa Joana dos Matadouros*, cuja edição é acompanhada de significativa apresentação do tradutor – publicada pela primeira vez em *Novos Estudos CEBRAP*, n. 4 de 1982, encontra-se também em:

Id. *A Santa Joana dos Matadouros*. In: _____. **Que horas são?** Ensaios. 2. ed. São Paulo: Cia. das Letras, 1987. p. 87-105.

Nessa perspectiva, no campo da crítica literária consolidava-se uma ampla discussão e contribuição no que se refere a Bertolt Brecht no Brasil. Rosenfeld permitiu um estudo rico e aprofundado sobre as questões formais e temáticas que Brecht utilizou na confecção de seu projeto cênico, ao passo que Schwarz legou aos interessados na obra brechtiana questionamentos profundos que focavam prioritariamente o nosso contexto social, formado por concepções políticas “importadas” diante de uma realidade social divergente. Frente a essa produção, os artistas e encenadores que recorrem aos textos de Brecht têm a possibilidade de interpretá-los com referenciais intelectuais bastantes sólidos, forjados em um dado momento da reflexão sobre o papel da esquerda não só brasileira, mas também mundial. A Companhia do Latão partilha desse ambiente ao tomar o dramaturgo alemão como companheiro de trabalho, no entanto esse referencial não chegou ao grupo desvinculado de um amplo processo de recepção. Ou seja, do momento em que as três vias de entrada de Brecht no Brasil começam a ser efetivas até a formação do grupo em 1996, a proposta cênica brechtiana por um teatro engajado já havia sido amplamente discutida e, assim, tomado características intelectuais específicas, ficando claro que o grupo dirigido por Sérgio de Carvalho conhecia esse debate e fez suas escolhas interpretativas. Nesse contexto, as formulações de Schwarz seriam preponderantes, em especial a partir da montagem de *A Santa Joana dos Matadouros*, que contou, em seu processo de formação, com a presença de Roberto Schwarz no teatro discutindo os “altos e baixos da atualidade de Brecht”.

RELEITURAS CÊNICAS: O TEATRO ÉPICO NOS PALCOS BRASILEIROS

ALÉM DA DISCUSSÃO relacionada à crítica, quando tratamos dos primeiros elementos que se referem à entrada do teatro engajado de cunho brechtiano no Brasil, não se pode deixar de reforçar novamente a importância da relação entre texto e cena, tal qual tratada por Raymond Williams. Se no campo da crítica muito se discutiu sobre a obra brechtiana, levando em consideração suas características formais, os diálogos que estabeleceu com diferentes vertentes ideológicas e com o momento em que foi forjada e recuperada entre nós, cabe, nesse momento, pensar em como Brecht assumiu características importantes nos nossos palcos. É evidente que essa perspectiva de debate é bastante ampla e ultrapassa os limites desta pesquisa, por isso o foco de discussão se dirigirá especialmente à importância do encenador italiano Ruggero Jacobbi em solo brasileiro e serão apontadas, de maneira geral, as múltiplas formas de criação teatral engajada que se desenvolveram pela ótica da releitura de Brecht.

Esse apanhado é importante devido ao fato de a Companhia do Latão ter-se consolidado no cenário teatral brasileiro utilizando o discurso do teatro engajado, mais especificamente do teatro épico-dialético, e assim ter lidado, ao longo de suas múltiplas criações cênicas, não só com os caracteres interpretativos advindos de Brecht e da crítica literária que tratou do assunto, mas também com a reflexão sobre as muitas produções teatrais de esquerda no Brasil. Por isso, em alguns espetáculos do Latão, é possível perceber com clareza que muitas questões tratadas no presente vêm para o palco por meio da recuperação de temas e diálogos travados no seio de grupos como o CPC da UNE. Portanto, apresentar, mesmo que de maneira sucinta, as obras de inspiração brechtiana que se desenvolveram em nosso teatro torna-se relevante.

Aliando-se à tradição da crítica alavancada sobretudo por nomes como os de Anatol Rosenfeld, Sábato Magaldi e Roberto Schwarz, o trabalho desenvolvido por Ruggero Jacobbi no período de 1946 a 1960 não pode ser esquecido. Como um homem dos palcos, o italiano Jacobbi foi capaz de trazer elementos novos e rediscutir os parâmetros da arte teatral no Brasil, deixando um legado a toda a produção teatral nacional, não só no que diz respeito à dramaturgia, mas também à composição cênica e à direção. É evidente que uma contribuição desse porte toca na questão do engajamento e, sob esse aspecto, a presença do teatrólogo italiano no Brasil foi fundamental.

As funções assumidas por Jacobbi em solo brasileiro foram múltiplas e com atuação no teatro, no cinema e na literatura. Dirigiu vários espetáculos, escreveu diversas críticas teatrais e alguns textos dramáticos, foi professor de história do teatro e dramaturgia, tradutor em italiano, português, francês e espanhol, poeta, romancista e diretor de filmes de curta e longa metragem e de programas de televisão, entre outras funções. Toda essa ampla atividade profissional foi marcada por uma formação intelectual bastante erudita e, sobretudo, centrada nas relações entre teoria e prática artística. Não surgiram trabalhos das mãos de Jacobbi que não tenham sido elaborados com esmero teórico, portanto a sua contribuição é bastante significativa, principalmente no que se refere à formação de vários profissionais do teatro brasileiro.¹³¹

¹³¹ Sobre Ruggero Jacobbi, consultar:

RAULINO, Berenice. **Ruggero Jacobbi**: presença italiana no teatro brasileiro. São Paulo: Perspectiva/Fapesp, 2002.

Relativamente ao engajamento artístico ou às relações entre arte e atuação política nos trabalhos desenvolvidos por Ruggero Jacobbi no Brasil, é preciso considerar, minimamente, três projetos diferentes do qual o encenador italiano foi figura chave: a encenação de *A Ronda do Malandro*, em 1950, no teatro Brasileiro de Comédia, a fundação do Teatro Paulista do Estudante, em 1955, e a formação do Curso de Estudos Teatrais na Universidade do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre, em 1960.

De acordo com Berenice Raulino, o objetivo de Jacobbi, em 1950, era montar a *Ópera de três vinténs*, de Bertolt Brecht, no TBC, no entanto, devido a problemas internos, o diretor decidiu refazer o procedimento brechtiano e realizou a adaptação do texto *The Beggar's Opera*, escrito por John Gay, em 1728. É preciso mencionar que o texto de Brecht havia sido encenado duas vezes na Itália antes desse projeto desenvolvido no TBC, portanto Jacobbi já tinha contato, ou pelo menos notícias, da encenação da *Ópera* em seu próprio país, o que lhe permitiu realizar um espetáculo de inspiração brechtiana no Brasil de 1950.¹³² É importante frisar que alguns elementos das técnicas do distanciamento brechtiano são usados no palco do TBC, como o uso de faixas ou cartazes como fontes de narração da cena. Discutir em que medida esse espetáculo foi importante para o público da época no que se refere ao contato com uma apresentação de Brecht nos palcos do Teatro Brasileiro de Comédia, ou tentar avaliar se o objetivo da encenação era construir uma cena épica tendo por princípio de trabalho os posicionamentos brechtianos não vem ao caso no contexto desta pesquisa. Porém, perceber a configuração de uma cena engajada de cunho brechtiano em 1950 é importante quando se procura avaliar o peso do engajamento teatral no Brasil dos últimos anos. O que importa, no caso da encenação de *A Ronda dos Malandros*, é o fato de que um profissional do teatro recuperava no Brasil o mesmo procedimento de adaptação realizado por Brecht em 1928 e construía uma narrativa cênica em que alguns elementos da teoria brechtiana estavam presentes. Mais do que ser, ou não, uma encenação engajada, que se colocava frontalmente contra a exploração do homem e chamava seu público para a reflexão, *A Ronda* permitiu um processo de aprendizagem para as pessoas que participaram daquele projeto. E, nesse caso, é

¹³² As duas oportunidades em que *A Ópera de três vinténs* foi encenada na Itália foram: em 1930, sob a direção de Anton Giulio Bragaglia, e em 1943, por Vito Pandolfi. Berenice Raulino afirma que *A Ronda dos Malandros*, encenada no TBC, possuía elementos dessas duas produções italianas. No programa do espetáculo brasileiro, o encenador comentava a encenação de Pandolfi. Já Bragaglia, por ter sido professor de Ruggero Jacobbi, muito influenciou em sua formação e, consequentemente, na apresentação do TBC.

preciso considerar não somente os atores e as demais pessoas envolvidas na encenação, mas ampliar o olhar em direção aos críticos e ao público de uma maneira geral.¹³³

À luz dessas considerações, é preciso afirmar que Ruggero Jacobbi, sendo homem da prática e da teoria teatral, se colocou como diretor, estabeleceu o contato de alguns profissionais do teatro brasileiro com as propostas brechtianas e, evidentemente, com suas noções de arte engajada, num momento em que a discussão teórica sobre Brecht ainda não tinha ganhado amplas dimensões. O procedimento realizado pelo encenador italiano é carregado de sentido, uma vez que utilizou os mesmos recursos de adaptação experimentados por Brecht, em vez de encenar um texto já traduzido para o português, e o fez no espaço do TBC, que, na época, era considerado o maior empreendimento teatral de São Paulo. Há, aqui, como elemento preponderante de ser ressaltado, o processo de aprendizagem promovido por Jacobbi, pois, independentemente de a encenação carregar ou não um alto teor de engajamento, o que interessa é perceber que, pela primeira vez, os ensinamentos brechtianos chegavam aos palcos brasileiros como algo a se construir. Enfim, o engajamento aparecia para os profissionais de teatro próximos de Jacobbi como um projeto que carregava possibilidades de efetivação, Brecht não era “camisa de força”, mas inspiração.¹³⁴

Além disso, o projeto de Ruggero Jacobbi foi marcado por intensas polêmicas, uma vez que a peça foi retirada de cartaz duas semanas após a estreia por decisão do próprio diretor do TBC, Franco Zampari, que alegou falta de público. Como consequência, o encenador italiano afastou-se do teatro. Berenice Raulino ressalta que essa situação foi vista por críticos e observadores a partir de dois pontos de vista: o daqueles que trataram o afastamento de Jacobbi como uma censura política por parte de Zampari, que era representante da elite burguesa de São Paulo e, por isso, não tolerou uma encenação de

¹³³ Berenice Raulino constata que o espetáculo provocou expectativas entre o público do TBC e foi mal recebido pela crítica especializada: “Vários críticos conceituados da época consideraram a montagem bastante fraca, o que reforçou a decisão de Franco Zampari de interromper a sua temporada. Décio de Almeida Prado situa o principal problema na atuação do texto. Carla Civelli e Maurício Barroso, segundo ele [Almeida Prado] ‘pessoas inteligentes e conheedadoras do teatro, mas que não eram então e não se tornaram depois dramaturgos ou comediógrafos’ e que ‘fizeram o que estava ao seu alcance fazer: Uma adaptação’. Almeida Prado considera o texto ‘meio descosido’ e não lhe agrada também a inserção de elementos nacionais. Em seu comentário: ‘puseram coisas brasileiras no meio’, deixa transparecer um certo preconceito em relação à proposta de policulturalismo”. (RAULINO, Berenice. **Ruggero Jacobbi**: presença italiana no teatro brasileiro. São Paulo: Perspectiva/Fapesp, 2002, p. 136.) Os “elementos nacionais” a que a autora faz referência advêm das adaptações de Jacobbi, em especial do poema *Litania dos Pobres*, de Cruz e Sousa, dito ao final do espetáculo pelo personagem Macheath.

¹³⁴ Mais de vinte atores trabalharam nessa encenação, o que demonstra a amplitude do projeto capitaneado por Ruggero Jacobbi. Entre eles destacam-se importantes nomes do teatro brasileiro, como Nydia Lícia, Cacilda Becker e Sérgio Cardoso.

inspiração brechtiana em seus palcos e, por outro lado o dos que diziam que o diretor agiu no sentido de preservar a qualidade dos espetáculos do TBC. Pelo menos fica uma dúvida: se qualquer discussão que passe pelo pressuposto da qualidade de uma dada obra se estabelece de acordo com parâmetros que são variáveis, caberia, no caso, questionar a que pressuposto se relacionava a falta de qualidade. Certamente o público alvo do TBC não estava acostumado àquele tipo de trabalho, o que pode ter influenciado todos os elementos da crítica, porém não explica o impasse. Independente da polêmica, a possibilidade do engajamento estava lançada e sob esse aspecto cabe recuperar as palavras de Raulino:

O fato é que o espetáculo é retirado de cartaz e de concreto permanece o manifesto desagrado de Franco Zampari motivado seja por um espetáculo “de esquerda”, por um espetáculo *mal-acabado*, ou por desentendimentos com seu diretor. Mas não existe a alegada falta de público, pois os números desmentem tal hipótese. Em dezenove apresentações *A Ronda dos Malandros* é assistida por cerca de seis mil pessoas, com uma média de 294 espectadores por sessão, quase a lotação completa do teatro. De modo que o argumento de Zampari para encerrar a temporada não tem fundamento. Talvez pudéssemos pensar em uma mudança de público, ou seja, que o espetáculo atrai espectadores que não são o público alvo de Zampari; não são aquelas pessoas que, no dizer de Jacobbi, vão ao TBC, apreciar espetáculos de *arte*, sem qualquer conotação política. Se aceitasse a transformação esboçada por Jacobbi nesse espetáculo, Zampari teria que alterar o rumo do TBC, o que não está nos seus planos. A ruptura [de Ruggero] é inevitável, mas não definitiva.¹³⁵

Esse campo de possibilidades que envolve o afastamento de Jacobbi do TBC só se abriu devido ao fato de que algo diferente foi lançado naquele teatro no período em questão. Certamente, esse elemento é a possibilidade de se pensar e, principalmente, se fazer teatro engajado no Brasil. Os ensinamentos brechtianos começavam a ser lançados nos palcos pelas mãos de um intelectual italiano, o que não quer dizer que a recepção em todos os seus níveis, da direção do teatro ao público pagante, estivesse disponível a perceber e discutir as inovações que o teatro épico trazia.

No Teatro Paulista do Estudante, criado em 1955 sob a coordenação de Ruggero Jacobbi, a questão do engajamento apareceria de maneira mais evidente, em especial quando os jovens alunos do encenador italiano se juntaram ao Teatro de Arena, de José Renato, em 1956. O projeto de desenvolver um teatro de estudantes era fundamental para Jacobbi, uma vez que o seu objetivo primordial sempre foi formar profissionais do teatro a partir de uma

¹³⁵ RAULINO, Berenice. **Ruggero Jacobbi**: presença italiana no teatro brasileiro. São Paulo: Perspectiva/Fapesp, 2002, p. 140-141.

base intelectual e artística sólida, daí a importância desse intelectual para a formação do teatro brasileiro moderno. Sendo assim, por sugestão de Paschoal Carlos Magno – desde 1953 Jacobbi alimentava essa ideia – em 1954 ministrou um breve curso de teatro, patrocinado pelas comemorações do IV Centenário da cidade de São Paulo, que foi “[...] frequentado por estudantes de esquerda, em sua maioria, comunistas, bastante mobilizados politicamente, como Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Vianna Filho. Jacobbi intui que aqueles jovens poderão efetivar o projeto de criação do TPE”.¹³⁶ Os trabalhos desenvolvidos posteriormente pelo Arena e pelos artistas que participaram do TPE demonstram que o engajamento e as relações entre arte e sociedade eram pontos fortes do processo de aprendizagem desse grupo que se formou pelas mãos de Ruggero Jacobbi.¹³⁷ Se dois anos antes *A Ronda dos Malandros* permitiu tratar do engajamento nos palcos a partir de uma atualização cênica inspirada em Bertolt Brecht, agora, com o grupo de estudantes, o encenador italiano o retomava em conjunto com um grupo jovem e disposto a discutir e produzir uma nova cena para o teatro brasileiro, colocando-o como proposta e, principalmente, como formação artística e intelectual, processo que renderia frutos no futuro. Distante dos palcos consagrados pelos “grandes espetáculos” do TBC, Jacobbi lançava novamente a proposta da arte engajada, porém em um terreno bem mais propício para seu florescimento.

¹³⁶ RAULINO, Berenice. **Ruggero Jacobbi**: presença italiana no teatro brasileiro. São Paulo: Perspectiva/Fapesp, 2002, p. 159-160.

¹³⁷ É amplamente conhecido o fato de que o Teatro de Arena, bem como o Teatro Oficina, nos anos de 1960 ocupou importante papel na formação de um teatro brasileiro crítico, sempre relacionando as suas produções com os embates sociais da época e sendo inovador do ponto de vista cênico e estético. No âmbito das suas múltiplas conquistas cênicas, sempre estiveram presentes as propostas de Bertolt Brecht. Os textos dramáticos escritos por Guarnieri e Vianinha, fora e dentro do Arena, trazem elementos que podem ser relacionados à releitura do dramaturgo e teórico alemão. Além disso, toda a ação do Arena e seus integrantes se fundamentou pela compreensão das relações entre arte e política, o que certamente se deve à influência de Ruggero Jacobbi na formação intelectual de importantes nomes do grupo, aos longos debates sobre arte engajada aqui já mencionados quando tratamos dos críticos que interpretaram a obra de Brecht e ao contexto histórico pelo qual o Brasil passava na época. Sobre as influências brechtianas no trabalho de significativos expoentes do Arena, consultar:

SARTINGEN, Kathrin. **Brecht no teatro brasileiro**. Tradução de José Pedro Antunes. São Paulo: Hucitec, 1998.

_____. (Org.). **Mosaicos de Brecht**: estudos de recepção literária. São Paulo: Arte & Ciência, 1996.

Sobre o trabalho de Vianinha:

PATRIOTA, Rosangela. **Vianinha**: um dramaturgo no coração do seu tempo. São Paulo: Hucitec, 1999.

Para uma análise ampla sobre os grupos teatrais mais atuantes dos anos de 1960, ver:

MOSTAÇO, Edélcio. **Teatro e política**: Arena, Oficina e Opinião. Uma interpretação da cultura de esquerda. São Paulo: Proposta Editorial, 1982.

Antes mesmo de ver concretizados os resultados dos trabalhos desenvolvidos com o Teatro Paulista do Estudante, Ruggero Jacobbi se transferiu para Porto Alegre para tornar-se diretor e professor do Curso de Estudos Teatrais da Universidade do Rio Grande do Sul, em 1958. Ali desenvolveu trabalhos significativos novamente com a formação de jovens estudantes, o que estimulou a criação de companhias teatrais na capital gaúcha. Cabe destacar que, novamente, nomes de peso que atuaram no teatro paulista nas décadas de 1960 e 1970, até mesmo respondendo às arbitrariedades dos militares, começaram suas carreiras com Jacobbi em Porto Alegre. Nesse contexto, cabe realçar o nome do diretor, ator e tradutor Fernando Peixoto, que, além de aluno, se tornou seu assistente e desenvolveu um amplo trabalho de teatro engajado durante o período da Ditadura Militar brasileira.¹³⁸

Em vários depoimentos Peixoto ressalta a importância de Jacobbi para sua formação e para a edificação das bases do teatro brasileiro:

Ruggero foi um sujeito essencial para todos nós. A presença dele em Porto Alegre dirigindo o curso de teatro da Universidade, em 1958-1959, ao menos para mim, pessoalmente, foi tudo. Eu já tinha 4 ou 5 anos de teatro amador e tempo igual de ideias erradas na cabeça. Ruggero me fez abrir os olhos, não tenho a menor dúvida disso. Ele me fez pensar, encontrar o meu caminho e inclusive foi quem me situou dentro de minha geração, foi através dele, em certo sentido, que consegui me definir, em nível de proposta ideológica de

¹³⁸ Parte do trabalho desenvolvido por Fernando Peixoto na década de 1970 foi por mim analisado em pesquisa de mestrado, em especial a partir da encenação da peça *Tambores na Noite*, de Bertolt Brecht, realizada em 1972, no Studio São Pedro, segunda sala do Theatro São Pedro, em São Paulo. Nesse trabalho procurei focar as relações intelectuais e artísticas entre Bertolt Brecht e Fernando Peixoto durante o autoritarismo militar brasileiro. (Cf. COSTA, Rodrigo de Freitas. *Tambores na Noite*: a dramaturgia de Brecht na cena de Fernando Peixoto. São Paulo: Hucitec, 2010.)

Além de meu trabalho sobre Peixoto, outros em nível de mestrado foram orientados pela Prof. Dra. Rosangela Patriota Ramos, todos eles tratando das encenações e projetos desenvolvidos pelo diretor durante a década de 1970. Sobre esse tema conferir:

CARDOSO, Maria Abadia. *Mortos sem Sepultura*: diálogos cênicos entre Sartre e Fernando Peixoto. São Paulo: Hucitec, 2011.

FREITAS, Ludmila Sá de. **Momentos da década de 1970 na dramaturgia de Gianfrancesco Guarneri: o “caso Vladimir Herzog” (1975) (re)significado em “Ponto de Partida” (1976).** 2007. 127 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de pós-graduação, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2007.

RODRIGUES, Victor Miranda Macedo. **Fernando Peixoto como crítico teatral na imprensa alternativa: jornais Opinião (1973-1975) e Movimento (1975-1979).** 2008. 258 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de pós-graduação, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2008.

LEAL, Eliana Alves. **Sedução e Rebeldia em Dom Juan:** a recriação do mito por Fernando Peixoto (1970) para a cena brasileira. 2010. 211 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de pós-graduação, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2010.

Há que se destacar que todos esses trabalhos surgiram de um projeto maior, coordenado pela Prof. Dra. Rosangela Patriota Ramos e financiado pelo CNPq: *O Brasil da Resistência Democrática: O espaço cênico, político e intelectual de Fernando Peixoto (1970-1981)*.

trabalho dentro do teatro que eu já havia escolhido como campo de ação, pelo Arena e não pelo TBC. Justamente ele que, para mim, naquele instante, era uma espécie de representante do próprio TBC em Porto Alegre, um dos italianos importados pela indústria teatral paulista.¹³⁹

O diretor inicia seu discurso falando em nome de uma pluralidade, denominada por ele de “nós”, contrapondo as contribuições de Ruggero Jacobbi a sua formação pessoal e assim estabelece uma diferença entre os trabalhos desenvolvidos pelo Arena e o TBC. Tal diferença demonstra raios de ação diversos sobre os quais o professor italiano exerceu papel preponderante. Para Peixoto, apesar de o encenador ter sido “importado” pelo TBC, ele conseguiu formar uma geração com uma “proposta ideológica” diferente daquela do grupo de Franco Zampari, proposta que, evidentemente, caminhava pela noção de arte engajada e, principalmente, formou uma geração de profissionais do teatro que se colocaram de início próximos das propostas do Teatro de Arena. A noção de geração encaminha o discurso e evidencia o papel formador assumido pelo teatrólogo italiano no Brasil. Em outro depoimento, Peixoto foi claro quanto às características ideológicas do processo de ensino empreendido por Jacobbi:

O Ruggero foi a pessoa que formou a minha cabeça em todos os sentidos. [...] Foi quem me formou artisticamente, culturalmente, quem me formou inclusive politicamente. Ele me deu para ler pela primeira vez Marx, Engels, a *Estética* de Hegel, me deu Brecht pela primeira vez, me explicou o que era teatro político, Piscator...¹⁴⁰

As referências relembradas por Peixoto são importantes por deixarem perceber o peso da contribuição de Jacobbi. Afinal, a formação que ele empreendia não era algo simples, mas passava por um processo de conhecimento filosófico, político e estético mediado por uma noção de arte ancorada na ação social. Fica claro, pelas palavras de Peixoto, que Jacobbi teve uma função singular no que se refere à formação artística de jovens brasileiros e também quanto às noções de engajamento. Sendo assim, podemos afirmar que o palco brasileiro se viu diante desse tema a partir de referenciais trazidos pelo encenador italiano. O mais importante é que Ruggero inseriu entre nós, com a possibilidade de sua construção, o engajamento brechtiano, também pelas mãos do encenador, não como um modelo a ser seguido, mas uma

¹³⁹ PEIXOTO, Fernando. **Teatro em Movimento**. 3. ed. São Paulo: Hucitec, 1989, p. 46.

¹⁴⁰ Id. Mesa III – Fernando Peixoto e Sérgio Carvalho. In: GARCIA, Silvana. (Org.). **Odisseia do teatro brasileiro**. São Paulo: Ed. Senac São Paulo, 2002, p. 78.

noção a ser discutida, revista e edificada de acordo com as necessidades de cada época.¹⁴¹ Como o trabalho de Brecht já era uma realidade na Europa e pouco a pouco se apresentava ao Brasil a partir de discussões diversas e profundas, os jovens formados por Jacobbi tinham a possibilidade de tomá-lo como companheiro de trabalho e não como uma referência estática pronta para ser aplicada a qualquer contexto, até porque as inconstâncias históricas que surgiram nos anos de 1960 e seguintes foram bastante específicas e exigiram deles posicionamentos diferenciados.

A formação intelectual de Ruggero Jacobbi influenciou bastante sua postura como formador de profissionais do teatro. Era um homem aberto a diferentes tendências e propostas, capaz de olhar para a frente, de perceber a riqueza da aprendizagem e de não se fechar em dogmas ou em ideias rígidas sobre a arte e sua relação com a sociedade. Berenice Raulino resume bem sua postura intelectual:

Jacobbi se autoproclama *surrealista-trotskista-anárquico-libertário*. E mesmo se compartilha com os comunistas as suas teorias, não se filiará nunca ao Partido Comunista. No seu percurso pessoal ou artístico, Jacobbi não segue normas rígidas. Ama a liberdade acima de qualquer circunstância e paga, no transcurso de sua vida, o alto preço de assumi-la sem restrições. Ruggero Jacobbi é um homem de esquerda, não de matriz marxista, mas surrealista. Não se deixa capturar em armadilhas de uma ideologia institucionalizada; não se torna instrumento. O seu comunismo provém do surrealismo de Breton.¹⁴²

Aproximar o engajamento dos profissionais do teatro brasileiro sem normas rígidas foi provavelmente a maior contribuição de Ruggero Jacobbi, pois isso deixa espaço para a elaboração de outras experimentações. Além disso, representou, também ele, no contexto de recuperação de Brecht, uma visão livre de dogmatismos ou ortodoxias. Portanto, não só os caminhos de entrada de Brecht no Brasil, mas sobretudo a compreensão e valorização de suas

¹⁴¹ Devido à sua extensão e importância, o trabalho desenvolvido por Jacobbi foi ressaltado pelo crítico Sábato Magaldi sob diversos aspectos, que vão desde a formação de jovens profissionais do teatro brasileiro até a de divulgador da literatura brasileira na Itália, pois, quando retornou ao seu país de origem em 1960, se tornou catedrático de Literatura Brasileira na Universidade Magistério de Roma, onde teve a oportunidade de transpor para o italiano autores como Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Murilo Mendes, Cecília Meirelles, Carlos Drummond de Andrade, entre outros, e escrever análises significativas sobre Martins Pena e Gonçalves Dias. Assim Magaldi conclui: “Nos quatorze anos que viveu entre nós, Ruggero Jacobbi, aprofundou, como poucos, o conhecimento do País. E teve oportunidade de realizar uma ensaística situada ao lado dos mais significativos trabalhos assinados por brasileiros, sobretudo no campo do teatro. No exterior, talvez nenhum estrangeiro tenha contribuído, como ele, para a divulgação da melhor literatura brasileira”. (MAGALDI, Sábato. *Ruggero Jacobbi*. In: _____. **Depois do espetáculo**. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 208-211.) É grande, portanto, a importância desse nome italiano para o teatro brasileiro, o que não deixou de ser uma referência também para se pensar o épico em nossos palcos.

¹⁴² RAULINO, Berenice. **Ruggero Jacobbi**: presença italiana no teatro brasileiro. São Paulo: Perspectiva/Fapesp, 2002, p. 49.

propostas e ideias entre nós foram mediados pelas várias crises do marxismo, o que possibilitou perceber o dramaturgo como um caminho possível entre a determinação partidária e a cópia pura e simples de inovações estéticas exteriores. Claro que esse processo não foi tão simples nem mesmo automático como parece, mas a vivacidade criativa que dele surgiu deve-se aos nomes de importantes intelectuais, brasileiros ou não, que perceberam na obra de Brecht a sutileza da crítica a toda forma de determinismo, abrindo a possibilidade para o debate e, acima de tudo, para a produção constante da dúvida, elemento que o dramaturgo tão bem promoveu em seu trabalho. A partir desse ponto havia, portanto, a possibilidade de um projeto a ser edificado se efetivou, porém marcado pelas vicissitudes sociais brasileiras.

O ENGAJAMENTO TEATRAL COMO FONTE DE CRIAÇÃO

COMO JÁ FOI visto aqui, no período que se refere à década de 1950 e primeiros anos da de 1960, as noções de teatro engajado em solo brasileiro estavam presentes na crítica jornalística e também nos ensinamentos de diretores como Ruggero Jacobbi. É preciso considerar que esse quadro, aos poucos, foi sendo alterado e se aproximou cada vez mais das composições cênicas e da dramaturgia. Sob esse aspecto, não se pode deixar de considerar os trabalhos desenvolvidos pelo Movimento de Cultura Popular (MCP), pelo Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC da UNE), pelo Teatro de Arena e pelo Teatro Oficina, grupos que contribuíram de maneira bastante forte, e com características próprias, para a constituição de uma dada noção de engajamento teatral no Brasil.

Não nos interessa fazer um retrospecto da constituição e desenvolvimento daqueles grupos, mas sim perceber como o tema do engajamento se edificou em torno dos projetos deles e se tornou uma possibilidade de trabalho em fins dos anos de 1950 e durante a década de 1960. É amplo o debate que envolve a produção teatral e artística realizada nesse período, sobretudo devido ao peso do golpe militar de 1964 e suas consequências, no que se refere à reflexão sobre as causas e os efeitos da derrota de um dado projeto de ação cultural. Desse ponto de vista, é lícito recuperar em partes os embates políticos e ideológicos que embasavam as ações e produções estéticas dos anos anteriores ao golpe.

Guardando as devidas proporções e características de cada grupo, pode-se dizer que havia um campo comum que marcava a produção da arte engajada no MCP, no CPC e nos primeiros anos do Teatro de Arena: o “pacto policlassista”, que reforçava a crença na

existência de um processo que tinha como fim a “revolução democrático-burguesa”. Assim, o trabalho artístico desenvolvido por esses coletivos tinha como escopo a conscientização da sociedade brasileira, com ênfase para os grupos trabalhadores, com o objetivo final de possibilitar as transformações que se faziam necessárias e, claro, que se concretizariam por meio da união entre diferentes grupos sociais.

Existia, portanto, um projeto político definido pelas esquerdas e, com base nele, se construíaam as ações a serem empreendidas no campo das artes e, especificamente, no campo teatral. Na época, realizavam-se calorosos debates em torno de noções como “nacionalismo” e “desenvolvimentismo”, capitaneados pelo Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), e também sobre as transformações nas linhas de ação do Partido Comunista Brasileiro (PCB), que a partir de 1958 estabeleceu como tática política a formação de uma frente única nacionalista e democrática, integrada pelo proletariado, o campesinato e a pequena-burguesia interessada no desenvolvimento livre e progressista da economia nacional. Assim, torna-se perceptível a construção de um clima intelectual e artístico, próximo do PCB, dentro do qual a transformação da sociedade brasileira estava a caminho e, portanto, configurava-se como uma possibilidade executável e tangível em um futuro próximo.

A partir dessas bases é que os grupos citados realizaram seus trabalhos e direcionaram suas ações, portanto o teatro engajado que se construiu nessa época pautou-se em novos pressupostos, se comparados com aqueles dos anos de 1950. Nesse momento, a crença na transformação fazia parte do ambiente artístico desses grupos e, para alcançá-la, um caminho se apresentava. Diante de certezas prévias e de busca de resultados, nada seria mais lógico do que direcionar o engajamento teatral para o fortalecimento daquele projeto que tinha como base o PCB e o ISEB. Se, nos anos anteriores, o engajamento teatral de cunho brechtiano fora amplamente discutido, inclusive com forte tendência de crítica aos determinismos de todas as sortes, a arte engajada aparecia, no início da década de 1960, para alguns grupos políticos e artísticos, como uma importante possibilidades para fortalecer as ações da esquerda.

No que se refere ao Teatro de Arena, é preciso considerar pelo menos três momentos específicos: a aproximação com o Teatro Paulista de Estudante (TPE),¹⁴³ em 1957, estando o

¹⁴³ É preciso relembrar que o processo de formação do TPE está ligado à trajetória intelectual de Ruggero Jacobbi. Sob esse aspecto o pesquisador Edélcio Mostaço faz a seguinte ponderação: “O TPE, originado no meio estudantil mais conscientizado da época, reunia vários integrantes decididamente empenhados nas lutas políticas e não escondia suas ligações com a esquerda. Em poucos anos de existência conseguiu reunir um bom elenco, onde se destacavam Gianfrancesco Guarneri, Oduvaldo Vianna Filho, Vera Gertel, entre outros

Arena dirigido por José Renato; a encenação de *Eles não usam black-tie*, em 1958, e, em seguida, a formação dos Seminários de Dramaturgia. Esses momentos foram marcados pela necessidade e a ânsia de se discutir a composição de uma arte teatral preocupada com questões nacionais e que atingissem um público diverso daquele que frequentava as salas da maioria dos teatros, principalmente do Teatro Brasileiro de Comédia. O engajamento tomava então novos rumos e se aproximava de debates variados que surgiam como propulsores para novos questionamentos e revisões artísticas.

A pesquisadora Rosangela Patriota, ao analisar as encenações de *Eles não usam black-tie* (1958) e *O rei da vela* (1967), aponta para questões pertinentes e que permitem perceber em que nível se davam as configurações do engajamento teatral no período correspondente ao pré e pós golpe militar de 1964. Ao tratar especificamente da encenação do Arena, a autora é clara:

A criação do ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros), a perspectiva de alianças com os setores “nacionais” e progressistas, por parte do PCB, com o intuito de viabilizar a revolução democrático-burguesa, estimularam projetos que se dispunham a discutir o Brasil e os brasileiros. Em meio a estas reflexões, *Black-tie* tornou-se não somente a representação de um país, que deveria ser discutido e analisado, mas uma força social que aglutinou em torno de si projetos e perspectiva de intervenções nos debates políticos e culturais. Estas motivações, aliadas à ideia de uma dramaturgia “nacional” e “crítica”, possibilitaram a constituição de um eixo a partir do qual o Teatro de Arena deveria nortear-se, para intervir nos debates daquele período. Esta opção fez com que o grupo obtivesse, tanto no nível da crítica, quanto em relação ao público, aprovação de suas expectativas estéticas, estimulando a confecção de novos espetáculos. O sucesso de *Black-tie* fundamentou a criação dos Seminários de Dramaturgia, bem como justificou a ênfase em trabalhos que traduzissem a realidade brasileira, articulando-os à ideia de que, por meio da mobilização das massas, o país seria transformado.¹⁴⁴

A existência da crença na transformação social e política do Brasil é evidente nos primeiros trabalhos do Arena. Era um grupo teatral que se configurava no ato de sua própria

que logo estrearam no Arena. Guarnieri, em 1955, vencia o I Festival de Teatro Amador, ganhando o prêmio Arlequim como melhor ator do certame, pela sua interpretação de *Está lá fora o Inspetor*, de B. Priestley. O contato com Carla Civelli e Ruggero Jacobbi em muito auxiliou o grupo estudantil fundado na FFCL-USP a adquirir uma visão cultural mais profunda da função do teatro”. (MOSTAÇO, Edélcio. **Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião**. Uma interpretação da cultura de esquerda. São Paulo: Proposta Editorial, 1982, p. 28.) A função do teatro a que o autor faz referência está relacionada à produção de um tipo de arte voltada para as discussões sociais da realidade brasileira. Desse ponto de vista, como já tratamos anteriormente, o projeto inicialmente desenvolvido por Jacobbi rende frutos e esses, por sua vez, permitem novas experiências teatrais pautadas pelo engajamento.

¹⁴⁴ PATRIOTA, Rosangela. Apontamentos acerca da recepção no teatro brasileiro contemporâneo: diálogos entre história e estética. **Nuevo Mundo, Mundos Nuevos**, Debates, p. 04, 2006. Disponível em: <<http://www.nuevomundo.revues.org/1528>> Acesso em: 28 fev. 2011.

formação como catalisador de específicas noções de arte e, sobretudo, de ação política. Fora do pequeno teatro da Rua Teodoro Baima, em alguns círculos, pululava um forte projeto de transformação do país, e isso proporcionava ao grupo de artistas e intelectuais que ali trabalhavam novas possibilidades de atividades estéticas. O debate que estava posto em nível social encontrava ressonância nos jovens advindos do TPE, provocando a reflexão sobre o fazer teatral e, principalmente, sobre o alcance que tal atividade teria no âmbito da transformação que se esperava.¹⁴⁵

Assim, nos primeiros trabalhos do Teatro de Arena, em especial após a encenação de *Black-tie*, se configurava uma noção de engajamento teatral próxima dos apontamentos da esquerda brasileira da época, para a qual a união de forças rumo à “revolução democrático-burguesa” se fazia necessária. Se, no período anterior à formação do grupo, o engajamento teatral havia sido discutido amplamente pela crítica jornalística, que percebia e tratava da importância dos escritos de Brecht para as artes cênicas a partir de um forte vetor crítico em relação ao dogmatismo, com o surgimento da percepção de que um “pacto policlassista” poderia transformar a realidade brasileira, o engajamento teatral mais efetivo se aproximou da produção dramatúrgica e propiciou uma série de debates no interior do Arena com o objetivo de produzir textos teatrais nacionais e atingir um amplo público. Favorecendo isso, a prática cênica desenvolvida pelo Arena, pautada pelas discussões políticas da época, permitia a recuperação dos apontamentos do engajamento brechtiano por meio de pressupostos políticos definidos. O movimento das ideias, nesse caso, é bastante interessante, pois se em nível internacional Brecht despontou para a cena mundial como um dramaturgo e teórico do teatro capaz de instituir a dúvida e o questionamento em uma época em que as certezas partidárias foram abaladas – para perceber isso basta retomar as considerações de Roland Barthes e Bernard Dort e, no caso brasileiro, os escritos de Rosenfeld e Magaldi –, diante das “certezas” táticas elaboradas nos anos de 1960 o engajamento brechtiano foi visto como um caminho para se alcançar previsões. É claro que há nesse contexto todo um processo de recepção de

¹⁴⁵ Para que o leitor possa perceber o peso desta discussão para o grupo naquele momento, é interessante transcrever uma passagem de Izáfas Almada, ator e escritor que fez parte do Arena: “Toda atividade política, em particular aquela que se alimentava de utopias para a construção de uma nova sociedade e de um novo ser humano, alicerçada teoricamente em sentimentos de igualdade, procura extrair do momento de sua própria ação a seiva com que se nutre. Isso é bom e é mau, como nos ensina a dialética. A arte com propósitos políticos não foge à regra. A história do Teatro de Arena atravessou vinte anos da história do Brasil e era natural que nesse período buscassem a cada momento orientar-se estéticamente e politicamente de acordo com os ideais de seus principais integrantes, homens e mulheres de esquerda, de origem pequeno-burguesa, alguns dos quais ligados ao Partido Comunista Brasileiro”. (ALMADA, Izáfas. **Teatro de Arena: uma estética da resistência**. São Paulo: Boitempo, 2004, p. 94.)

Brecht, que precisa ser visto no interior das necessidades políticas e culturais brasileiras,¹⁴⁶ o que demonstra as possibilidades sempre vivas do engajamento brechtiano.

Ainda tratando do período que antecede o golpe militar de 1964 e as noções de arte teatral engajada que aí se constituíam, é importante reportar aos trabalhos do CPC da UNE e do MCP, de Pernambuco. A partir dos Seminários de Dramaturgia do Arena, novos debates foram promovidos e as contradições internas do grupo foram se acirrando. Entre tais debates destacou-se a necessidade de a arte teatral atingir um público mais amplo do que aquele que frequentava a sala de espetáculo na cidade de São Paulo. Capitaneado por Oduvaldo Vianna Filho e com apoio de Flávio Migliaccio, Chico de Assis, Vera Gertel, entre outros, o grupo propôs a criação de um elenco que, com esse objetivo, pudesse percorrer espaços alternativos, como favelas, sindicatos, escolas e organizações de bairros. Tal projeto recebeu o apoio de Carlos Estevam Martins, economista do ISEB e da União Nacional dos Estudantes. Em 1961, o primeiro Centro Popular de Cultura foi instalado na sede da UNE do Rio de Janeiro e se desdobrou em várias vertentes ligadas não só ao teatro, mas também às outras linguagens artísticas, como o cinema, a literatura, a música etc.

Foram vários os espetáculos produzidos pelos CPCs, com destaque para as produções de Vianinha, como *A mais valia vai acabar seu Edgar, Auto dos 99% e Brasil, versão brasileira*.¹⁴⁷ Aqui interessa refletir sobre qual noção de engajamento embasava o processo de criação e atuação política das pessoas que compunham esse projeto. Há que se considerar que um projeto como o do CPC não seria possível sem um específico entendimento sobre a função social da arte e, nesse caso, os integrantes do grupo eram claros em estabelecer que as linguagens artísticas deveriam voltar-se para a ação revolucionária, a

¹⁴⁶ A pesquisadora Iná Camargo Costa, por exemplo, ao mensurar o teor épico no texto dramático *Eles não usam black-tie*, argumenta que nessa produção há uma inconsistência entre a forma dramática, expressa pela própria peça, e o assunto épico, relacionado ao tema da greve de operários que permeia a narrativa cênica. Discordando da existência de uma “hora do teatro épico no Brasil”, acreditamos que Guarnieri, assim como vários outros jovens nomes do teatro brasileiro naquela ocasião, tomava ainda os primeiros contatos com os apontamentos do teatro épico por meios múltiplos – seja através das críticas publicadas nos jornais da época, seja pelas mãos do mestre Ruggero Jacobbi –, o que significa também que tais notações eram interpretadas de acordo com as expectativas daquela geração que via nas teses do PCB a possibilidade de transformação social, diferentemente, por exemplo, dos críticos mencionados anteriormente, que retomavam os escritos de Brecht procurando se distanciar de qualquer determinismo. Isso demonstra que o espaço da recepção é múltiplo e está ligado aos interesses e perspectivas daqueles que recuperam, reforçando a possibilidade constante da existência do teatro épico, desde que se percebam os interesses que embasam a recuperação de Brecht. (Cf. COSTA, Iná Camargo. **A hora do teatro épico no Brasil**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.)

¹⁴⁷ Sobre essa peça consultar:

VIEIRA, Thaís Leão. **Vianinha no Centro Popular de Cultura (CPC da UNE)**: nacionalismo e militância política em *Brasil – versão brasileira* (1961). 2005. 154 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de pós-graduação, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2005.

qual poderia ser efetivada se as artes permitissem ao “povo” compreender suas capacidades revolucionárias. Essa percepção sobre as artes e suas relações com o público estava naturalmente fundamentada em uma noção genérica e estática de “povo” e, além disso, na crença de que o processo revolucionário estava a caminho, bastando às artes cumprir seu papel de conscientização.¹⁴⁸ É claro que diante de um projeto como esse surge uma noção de engajamento em que prevalece o contato direto do público com os problemas sociais da época. Desse ponto de vista, pode-se dizer que a arte engajada se apresentava aos integrantes do CPC muito próxima das propostas do teatro de *agit-prop*¹⁴⁹ e do teatro de Erwin Piscator, com menor intensidade para os apontamentos brechtianos, o que demonstra mais uma vez que as necessidades históricas de um dado momento e grupo social proporcionavam a produção do teatro engajado com características específicas.

Por sua vez, o Movimento de Cultura Popular, fundado em 1962 em Pernambuco, contava com o apoio cultural dos dramaturgos Ariano Suassuna e Hermilo Borba Filho e com o trabalho efetivo de alfabetização promovido desde 1959 por Paulo Freire. No que se refere especificamente ao trabalho teatral, o MCP construiu um teatro ao ar livre em Recife onde reforçava a ideia de edificação de uma arte popular e transformadora. Não cabe aqui aproximar a proposta artística do MCP à do CPC, no entanto a característica que se destaca no trabalho daquele é a necessidade de fazer chegar a arte teatral a um público mais amplo e com novas temáticas, o que também significa engajamento a questões que faziam parte da

¹⁴⁸ Uma importante crítica a esse processo do CPC foi realizada no início da década de 1980 pela pesquisadora Marilena Chauí, ao tratar da concepção do intelectual preconizada no *Anteprojeto do Manifesto do CPC*, escrito em 1962, por Carlos Estevam Martins: “Entre duas alienações – a da arte superior e a da arte do povo – e entre dois alienados – o artista superior e o artista do povo – insere-se a figura extraordinária do novo mediador, o novo artista que possui os recursos da arte superior e o encargo de fazer arte inferior sem correr o risco da alienação presente em ambas. Assim, através da representação triplamente fantástica – do artista alienado, do artista do povo e do artista popular revolucionário em missão – é construída a única imagem que interessa, pois é ela *que se manifesta no Manifesto*: o jovem herói do CPC”. (CHAUÍ, Marilena. **Seminários: o nacional e o popular na cultura brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 42.) Há que se destacar que esse tipo de avaliação não leva em conta as produções artísticas que, por sua vez, são capazes de redimensionar esse debate, inclusive demonstrando a preocupação dos intelectuais do CPC com questões formais, e não somente com o conteúdo de sua produção.

¹⁴⁹ O teatro de agitação e propaganda surgiu na Rússia revolucionária e se tornou um importante meio para estimular a participação política de trabalhadores e associações culturais em nome da revolução. Após esse período se espalhou por toda a Europa e, na década de 1960, se aproximou da América Latina. Sobre as relações entre *agit-prop* e o CPC, a pesquisadora Silvana Garcia considera que “O CPC legou-nos a novidade de um ativismo cultural de rua, misturando ao ambicioso projeto de arte popular uma prática diversificada entre *agit-prop* e o teatro nos moldes profissionais. Embora tenha ficado mais ou menos restrito ao meio estudantil, mais politizado que outros segmentos da população, cumpriu ali seus propósitos de agitação, respaldado em uma entidade da categoria, a UNE, e mantendo vínculos com organizações políticas, como a Ação Popular, que garantiam o ânimo da mobilização”. (GARCIA, Silvana. *Agit-prop (teatro de)*. In: GUISNBURG, Jacó; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de. (Orgs.). **Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos**. São Paulo: Perspectiva / Sesc São Paulo, 2006, p. 18.)

realidade nacional e, de maneira específica, da realidade nordestina.¹⁵⁰ Sob esse aspecto, Roberto Schwarz destaca que o trabalho desenvolvido pelo MCP se distanciava das formulações teóricas do PC devido ao fato de estar diretamente enraizado nas necessidades nordestinas:

[...] como os ‘grupos de 11’ e as ligas camponesas escapavam à máquina populista [referência às alianças do PC com o governo Goulart], que entretanto era a sua atmosfera, a cultura dispersava por vezes, em obras isoladas ou mesmo em experimentos coletivos, a fumaceira teórica do PC, que era também o clima que lhe garantia audiência e importância imediata. Finalmente, para um exemplo mais complexo desta disparidade entre a prática reformista e seus resultados culturais, veja-se o Movimento de Cultura Popular de Pernambuco.¹⁵¹

Nota-se novamente a preocupação do autor, ao assinalar as características que julga pertinentes no MCP, em relação ao distanciamento das teses partidárias e sua política de alianças. Aqui o engajamento surge de necessidades vivenciadas diretamente pela população do nordeste e, devido a isso, rompe com as certezas prévias que muitos intérpretes daquele momento carregavam.

Ao levar em conta os trabalhos produzidos pelo Arena e o CPC no período que antecede ao Golpe Militar, é possível ver neles uma noção ampla de arte engajada que fortalece a ação de seus integrantes e os leva a confluir para um mesmo processo: as ações de grande parte da esquerda brasileira aglutinadas em torno da crença da “revolução democrático-burguesa” e do “pacto policlassista”. Percebe-se então que, quando o engajamento se aproximava de maneira efetiva da produção teatral, ultrapassando os círculos mais intelectualizados da crítica jornalística, existia uma ação política claramente construída que direcionava a função social da arte e o papel que o engajamento deveria assumir naquele ambiente. Sem dúvida, esse momento específico de nossa produção teatral foi marcado por amplos debates, mas em sua maioria prevaleciam as proposições do ISEB e do PCB, o que permitiu ao engajamento assumir ares próprios, voltados para a conscientização do público e a união de forças na construção de um país que se transformava a partir de “forças progressistas”.

¹⁵⁰ Em comemoração aos 90 anos de nascimento de Hermilo Borba Filho, a Funarte trouxe a público, em 2007, uma coleção em três volumes com 12 textos dramáticos do escritor nordestino. (Cf. ALVES, Leda; REIS, Luis Augusto (Orgs.). **Hermilo Borba Filho: teatro selecionado**. Rio de Janeiro: Funarte, 2007.)

¹⁵¹ SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. In: _____. **Cultura e Política**. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2009, p. 18.

Já o recém-formado Teatro Oficina, em fins da década de 1950, apresentava anseios intelectuais próximos aos do existencialismo sartriano e se organizava como um coletivo de trabalho cujas preocupações sociais estavam amparadas em noções de libertação nacional. O grupo articulado em torno de José Celso foi bastante influenciado por discussões socialistas em diferentes partes do mundo e também pela visita de Sartre e Simone de Beauvoir ao Brasil, em 1960. A presença do intelectual francês significava para vários pensadores brasileiros muito mais que um simples momento acadêmico. Era na verdade a possibilidade do contato com alguém que se colocava integralmente em nome de causas políticas, fugia de ortodoxias variadas e fazia de seu ofício uma forma de luta. Há que se ressaltar que naquele momento o escritor francês acabara de se engajar integralmente na causa da libertação da Argélia e também visitara Cuba de Fidel Castro. Apesar de nessa época o Oficina ainda ser um grupo em formação, se comparado com o Arena apresentava características próprias de produção artística, o que demonstrava uma noção de engajamento próxima dos apontamentos sartreanos e levou o grupo à busca pela profissionalização.¹⁵² Ao tratar as encenações de Sartre no Brasil, Patriota ressalta o forte impacto das suas ideias existencialistas para a formação do Oficina, o que teve importante consequência na consolidação da arte engajada daquele grupo, que passou a refletir primeiramente sobre as suas próprias condições de existência primeiramente como indivíduos e, em um segundo estágio, como seres sociais.¹⁵³ Sob esse aspecto, se comparados com os do Arena, os integrantes do Oficina apresentavam uma outra forma de enxergar as ações do teatro e suas possibilidades de engajamento, pois

¹⁵² Na época da visita de Sartre ao Brasil, o Oficina encenou *A Engrenagem*, roteiro cinematográfico produzido por Sartre e adaptado por Augusto Boal e José Celso, cuja temática estava toda centrada na denúncia ao imperialismo. Em suas memórias, Ítala Nandi assim se referiu a esse período: “A *Engrenagem* marca um período de definições internas importantes, como a questão da libertação revolucionária na América Latina. O grupo quer intervir ativamente no processo-sócio político através da atividade teatral”. (NANDI, Ítala. **Teatro Oficina**: onde a arte não dormia. Rio de Janeiro: Faculdade da Cidade Editora, 1997, p. 69.) O processo de intervenção proposto pelo Oficina e do qual a atriz fazia parte passava prioritariamente pelas noções de arte engajada propostas por Jean-Paul Sartre. Caminhando nessa mesma direção, José Celso também expôs o peso do filósofo para seu processo de formação: “Eu já lia Sartre e já conseguia localizar nos textos dele certos pontos de identificação com a gente. Por exemplo, a minha geração sentia que tinha que se virar por ela mesma. Aí entrava a noção sartriana de ‘liberdade’, de que não tem desculpa, de que você tem que se tirar nas coisas mesmo. Não tem pai, não tem mãe, não tem ditadura que lhe justifique, não tem opressão, não tem nada! Ou você age ou você se fode. Você tem que se virar? Se vire! [...] Com o Sartre eu fui descobrindo o que a minha geração descobriu principalmente com Cuba: a ideia de que não tem ‘jeito’, a gente tem é que se virar. Se você não acontece, não acontece nada. ‘O dever do revolucionário é fazer a revolução’: essa frase, essa noção da filosofia sartriana não batia com o *slogan*, não! Ela te entregava à vida”. (CORRÊA, José Celso Martinez. Romper com a família, quebrar os clichês. In: STAAL, Ana Helena Camargo. (Org.). **José Celso Martinez Corrêa – Primeiro Ato**: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974). São Paulo: Ed. 34, 1998, p. 27; 30-31.)

¹⁵³ Cf. PATRIOTA, Rosangela. História, cena, dramaturgia: Sartre e o teatro brasileiro. **Nuevo Mundo, Mundos Nuevos**, Debates, p. 1-19, 2007. Disponível em: <<http://www.nuevomundo.revues.org/3307>> Acesso em: 27 de fev. 2011.

O impacto das ideias existencialistas de Sartre os mobilizava para refletirem acerca de suas próprias condições como indivíduos e, posteriormente, em uma extensão maior, como seres sociais. A isso, acrescente-se o *neo-realismo italiano, a nouvelle vague*, o cinema de Eisenstein, a descoberta de Marx, Brecht e Antonio Gramsci. Apesar de todos esses referenciais, foi o *intelectual engajado*, Jean-Paul Sartre, admirador de Fidel Castro e defensor do fim da opressão, postura materializada no apoio à Revolução Cubana e à Independência da Argélia, que se tornou o amálgama da atuação do teatro engajado no Brasil: uma prática artística que buscou romper com os limites estabelecidos e assumir a causa da *transformação social*.¹⁵⁴

As referências intelectuais eram amplas, envolvendo desde o cinema de Eisenstein até as leituras de Marx e Brecht, no entanto, despontou para o grupo a figura de Sartre. Por mais que o engajamento sartreano apresente características diferentes das propostas brechtianas – como foi tratado no primeiro capítulo – a marca da revisão crítica fundamentada pela necessidade de se pensar as ações culturais fora de um espectro dogmático estava próxima da formação do grupo dirigido por José Celso. Em outros termos, o pensamento dos autores ressaltados por Patriota caminha no sentido da revisão crítica, da instalação da dúvida e da importância do questionamento. Sendo assim, não houve no Oficina o mesmo direcionamento político presente no Arena, o que mais tarde permitiu ao grupo desenvolver propostas cênicas múltiplas com referenciais teóricos também variados e, acima de tudo, capazes de dialogar com vertentes artísticas diversas.

Forte cisão nesse contexto se deu com o Golpe Militar de 1964, que deixou grande parte da esquerda brasileira estremecida, pois na verdade as discussões internas dos agrupamentos políticos próximos ao ISEB e ao PCB não perceberam que o conservadorismo político se organizaria em torno de um golpe de Estado. O texto *Cultura e política, 1964-1969*, escrito por Roberto Schwarz em 1970 e publicado na revista francesa *Les Temps Modernes*, procurava naquele momento refletir sobre os impasses políticos que se deram no Brasil avaliando os equívocos das alianças políticas anteriores ao golpe e a dificuldade de revisão crítica da esquerda no momento em que os militares chegaram ao poder. Sob esse aspecto, merece ser recuperada a forma como a historiadora Rosangela Patriota tratou desse momento de nossa recente história e percebeu as suas relações com a produção artística da época:

¹⁵⁴ PATRIOTA, Rosangela. História, cena, dramaturgia: Sartre e o teatro brasileiro. **Nuevo Mundo, Mundos Nuevos**, Debates, p. 06, 2007. Disponível em: <<http://www.nuevomundo.revues.org/3307>> Acesso em: 27 de fev. 2011.

O golpe de 64 encerrou [a] fase de otimismo. A partir daí, as manifestações artísticas, que clamavam a população a se organizar, passaram a ter uma conduta de resistência, isto é, se os acontecimentos de 1964 haviam desferido um terrível golpe contra as classes trabalhadoras, então, caberia, neste momento, aos setores comprometidos com a luta democrática atuarem em favor do retorno do Estado de Direito. Dessa maneira, espetáculos como o show *Opinião*, musicais como *Arena conta Zumbi* e *Arena conta Tiradentes* começaram a consolidar uma prática de oposição na esfera cultural.

No entanto, a constituição de uma resistência democrática, que deveria atuar nos limites da legalidade institucional, não foi uma tese aceita integralmente pelos setores de esquerda. Pelo contrário, o Partido Comunista Brasileiro, que já havia sofrido várias dissidências, obteve severas críticas, fosse por sua política de alianças, fosse por suas análises sobre a conjuntura brasileira. Nestas circunstâncias, a perspectiva de resistência “pacífica” foi duramente combatida por grupos que optaram por respostas mais radicais ao Estado de Arbítrio.¹⁵⁵

Por essa ótica, o Golpe de 1964 teve significados profundos sobre a atuação da esquerda brasileira e a produção cultural da época, abrindo-se então um espaço que não se via em anos anteriores: o da revisão de ações e da produção de novas formas de atuação artística. Se a “resistência democrática” apresentava-se como uma forma de ação, ela não seria a única, uma vez que a derrota aguçou os olhares e permitiu, às pessoas interessadas em discutir o Brasil, rever seus posicionamentos. Comparado com o período anterior, podemos dizer que o ano de 1964 significou, para a esquerda e para os grupos artísticos, um momento de reflexão que abriu flancos diversos, permitindo, mais uma vez, repensar sobre as noções de arte engajada. A partir daquele momento, o que significava ser engajado? O Golpe, que surpreendeu amplos setores, permitiu que novas possibilidades de engajamento artístico surgissem e dessa forma colocou em questão noções centradas em ideais partidários e reviu posicionamentos estéticos. Diante de um ambiente novo e hostil ao livre fluxo de ideias, novas formas de se engajar foram construídas.¹⁵⁶

¹⁵⁵ PATRIOTA, Rosangela. O texto e a cena – aspectos da história da recepção: *O Rei da Vela* (Oswald de Andrade) em 1967 e no ano 2000. **Cultura Vozes**, Petrópolis/RJ, n. 04, ano 95, v. 95, p. 06-07, jul.-ago. 2011.

¹⁵⁶ Sobre esse momento destacamos as produções conhecidas como “tropicalistas”, em especial o filme *Terra em transe*, de Glauber Rocha e o espetáculo *O Rei da Vela*, do Teatro Oficina, de 1967. Ao tratar especificamente sobre a produção da Companhia do Latão, será discutido o significado dessas produções para o grupo. Além desses trabalhos, precisamos ressaltar que as ações de artistas e intelectuais como Gianfrancesco Guarneri, Oduvaldo Vianna Filho, Augusto Boal, assim como o diretor teatral Fernando Peixoto, entre outros, foram importantes no sentido de desenvolver diversas propostas cênicas ao longo dos anos de 1960 e 1970, todas elas marcadas pelas concepções épicas de viés brechtiano e que deixaram importantes contribuições para a recepção de Brecht no Brasil. Abordar essas produções de maneira pontual transcende os limites desta pesquisa, porém não se podemos esquecer que elas tiveram importante papel para a cena engajada brasileira. Sendo assim, nos próximos capítulos, à medida que se analisar o trabalho do Latão e seus possíveis diálogos com as produções artísticas engajadas do passado, o trabalho desses

Não há dúvida de que o caminho da “resistência democrática” foi seguido por diversos grupos e artistas do teatro, mas outras possibilidades surgiram, sem menosprezar a importância das relações entre arte e transformação social. Não é por acaso que, no período da Ditadura Militar, as peças de Brecht foram amplamente encenadas e seus escritos teóricos passaram a ser mais discutidos e utilizados maneiras variadas. O palco brasileiro abria-se de vez para o teatro engajado de Brecht, no entanto marcado pelo peso de uma ditadura e pelos equívocos de uma esquerda que confiou amplamente na capacidade de uma “revolução democrática”. O redimensionamento da arte engajada a partir de novas circunstâncias foi uma constante na história do teatro brasileiro e, evidentemente, também no período da Ditadura Militar. Com isso, podemos dizer que, com o desenrolar do arbítrio imposto pelos militares, as ações da arte engajada se tornaram cada vez mais complexas e foram adquirindo novos ares.

Após a retomada de alguns pontos significativos sobre a noção de engajamento em nível nacional, fica claro que não existe uma definição única e *a priori* sobre essa temática. Ao contrário, ela se apresenta múltipla, complexa e, acima de tudo, sujeita a alterações de acordo com o momento histórico em que é recuperada. Desse ponto de vista, não é possível falar em singularidade do engajamento teatral e seria temerário tomar como fonte de análise a produção de qualquer grupo, inclusive da Companhia do Latão, de acordo com modelos preestabelecidos. Valorizar a historicidade dos conceitos, nesse caso, é o caminho a percorrer.

Por mais que exista uma noção prévia do que é ser engajado, o Latão realiza seu trabalho a partir de novas bases sociais, culturais e políticas, diferentes daquelas em que se encontravam os outros grupos teatrais brasileiros, como o Arena, o Oficina, ou qualquer outro. O Latão “fala” de um lugar particular, ocupa uma posição própria e estabelece relações socioculturais específicas, o que deve ser respeitado quando se tem por princípio a análise histórica e, ao mesmo tempo, não retira do grupo a possibilidade de diálogo com as produções teatrais do passado. Sendo assim, por mais que Sérgio de Carvalho tente demarcar uma memória específica para o Latão, falando em “engajamento de um novo jeito”, ele sempre estará produzindo um tipo de arte que expresse esse “novo jeito”. Em fins da década de 1990, as questões políticas e sociais que se faziam presentes, obviamente, não eram as mesmas dos períodos anteriores, por isso só se poderia construir um teatro engajado a partir de “um novo jeito”. É interessante perceber que, ao demarcar seu espaço de atuação, Carvalho tenta

múltiplos homens do teatro será retomado. Até aqui elas proporcionam perceber, novamente, que os anos de 1960 e seguintes permitiram várias criações engajadas.

realocar as lutas políticas e as ações de seu grupo para um espaço novo. Em certo sentido, parece falar de um espaço privilegiado que lhe permite avaliar aquilo que não deu certo em lutas políticas outrora travadas e, com isso, redirecionar suas ações. No entanto, cabe mais uma vez afirmar que as incertezas do presente sempre marcarão um dado espaço de ação. Desse ponto de vista, cabe a nós perceber de maneira mais próxima quais as possibilidades e lutas que foram travadas em fins dos anos de 1990 e como a Companhia do Latão se organizou nesse embate.

Sob esse aspecto, retoma-se aqui o estímulo intelectual que deu ensejo para a abertura deste capítulo: as considerações de Raymond Williams. O teatro épico, embora sempre esteja possível ao presente como arte, não está disponível da mesma forma como foi forjado por Bertolt Brecht. O seu uso é apenas aparente, na verdade ele se caracteriza por uma mudança substancial que, para ser compreendida, precisa ser pensada em uma extensão mais ampla, da qual não se pode elidir as conquistas cênicas do passado e as possibilidades do presente. Por isso, os caminhos percorridos por Brecht no Brasil devem ser vistos como processos ricos de significações que permitiram diálogos específicos com a múltipla realidade brasileira. O que não quer dizer que houve um momento mais propício que outro para o épico no País, pois a sua configuração não provém de modelos a serem seguidos, mas sim de interesses do presente marcados por condições históricas específicas. Brecht e seu teatro podem muito bem viver entre nós, e isso depende de nossas condições de recuperação. Compreender essas condições no trabalho de recepção desenvolvido pela Companhia do Latão é o próximo passo deste estudo, não esquecendo que o grupo partilha de uma dada tradição de teatro engajado no Brasil e, a partir daí, faz suas escolhas e compõe seu trabalho cênico.

Capítulo 3

A composição de um projeto de trabalho dialético: inspirações para o teatro brechtiano

Todos sabemos que hoje quem acumula forças, corre riscos, pula os mares, agoniza, aprende, morde o pó etc. é o capital, de quem os empresários e governantes são os pálidos executivos, e os demais — com algum exagero — as vítimas perplexas, atuais ou potenciais. Conforme o termo de Marx, trata-se de fetichismo da mercadoria, que faz com que as coisas adquiram atributos humanos, e que os humanos se relacionem com coisas. Noutras palavras, o capital chamou a si as alternativas e os destinos que eram o assunto da literatura e, correlativamente, transformou em mentira barata a literatura que insistia em desconhecer esse esraziamento dos pobres-diabos que somos. Ao encharcar de clássicos o mundo dos negociatas, Brecht prefere ficar na penúltima etapa da fetichização, um passo aquém da delegação completa da energia social do mercado.

Roberto Schwarz

ATÉ ESSE MOMENTO foi possível perceber que as discussões em torno do engajamento teatral possuem variações e, por isso, características próprias, conforme a época em que são construídas e também de acordo com a formação dos intelectuais que lançam mão dos dispositivos artísticos para empreender debates que têm por pressuposto a intervenção social. A Companhia do Latão, como grupo teatral surgido em fins da década de 1990, que tem como princípio de trabalho o teatro épico-dialético, publicamente de cunho brechtiano, obviamente se insere no amplo debate que envolve a formulação das propostas em torno do engajamento e da recepção de Brecht no Brasil. Sendo assim, o objetivo deste capítulo é discutir o processo de formação do grupo revisitando as suas bases teóricas, bem como os diálogos que daí decorrem, com vistas a perceber a vinculação da cena teatral construída pelo Latão com uma dada recepção de Brecht e, além disso, proporcionar a reflexão sobre a especificidade interpretativa que a múltipla realidade brasileira proporciona às pessoas interessadas em retomar os escritos brechtianos na atualidade.

É evidente que o interesse pela obra de um autor não surge aleatoriamente. No fundo, ele está vinculado a uma rede de ideias que ultrapassa, sem excluir, o próprio campo artístico e alcança inclusive aspectos sociais mais amplos. O interesse do Latão por Brecht, em sua configuração inicial, está ligado ao seu próprio momento e, sobretudo, à figura de Sérgio de Carvalho, diretor do grupo. Refletir sobre a mediação entre Carvalho, em fins da década de 1990, e Brecht torna-se, portanto, o ponto inicial de nossas reflexões direcionadas especificamente ao grupo teatral paulistano. Afinal, o que aqui realmente se busca é perceber como nasceu a ideia de um teatro engajado no seio da Companhia do Latão, quais os repertórios e contatos intelectuais mobilizados para empreender o projeto de um teatro “épico-dialético” e, finalmente, como o grupo se insere hoje no cenário teatral brasileiro.

Sérgio de Carvalho é graduado em Jornalismo pela Faculdade Cásper Líbero, mestre em Artes Cênicas, pela Escola de Comunicações e Artes da USP, com dissertação sobre Anatol Rosenfeld, intitulada *A metamorfose do ator em personagem: breve introdução a uma crítica estética do espetáculo teatral*, defendida em 1995 e doutor em Literatura Brasileira também pela USP, com a tese *O drama impossível: o teatro modernista de Antonio de Alcântara Machado, Oswald de Andrade e Mário de Andrade*, defendida em 2003. Além de fundador, dramaturgo e encenador da Companhia do Latão, desde 2005 atua como professor de Dramaturgia e Crítica na Escola de Comunicações e Artes da USP. Antes de trabalhar nessa Instituição, foi professor de Teoria do Teatro na Unicamp e, de 1991 a 1993, professor

visitante da Escola Livre de Teatro de Santo André. No que se refere especificamente ao jornalismo, Carvalho foi colaborador em colunas de cultura de grandes jornais de São Paulo.

De maneira geral, a estrutura da carreira de Carvalho sempre esteve ligada ao mundo das artes cênicas, o que lhe proporcionou, antes da consolidação da Companhia do Latão, um trabalho de dramaturgia que deu origem ao texto *O Paraíso Perdido*, roteirizado por ele e Antonio Aráujo, sendo o primeiro espetáculo do Teatro da Vertigem, estreado no dia 05 de novembro de 1992 na igreja de Santa Efigênia, em São Paulo.¹⁵⁷ Além disso, o interesse pelo trabalho de Anatol Rosenfeld, configurado em torno da pesquisa de mestrado, proporcionou, evidentemente, o contato mais aprofundado com as questões formais do teatro. Tais questões envolvem um amplo leque que recobre a amplitude dos escritos de Rosenfeld, especialmente os que tratam do teatro alemão e da obra de Bertolt Brecht. Esse viés interpretativo marcará não só a construção da Companhia, mas também o desenvolvimento de todo o trabalho do grupo. Percebemos inicialmente que, devido à formação acadêmica do diretor do Latão, um dos caminhos de entrada de Brecht no Brasil, aquele propiciado pelo intelectual que fugira do nazismo, serve de fundamentação ao trabalho da Companhia. É claro que no momento de formação do grupo Carvalho dialoga não exclusivamente com os textos de Rosenfeld, mas na verdade eles permitem ao diretor a consolidação de uma dada vertente interpretativa sobre a obra de Brecht e toda a sua consequente reinterpretação no Brasil.

Sendo assim, pode-se afirmar que no momento em que o diretor começa a organizar o grupo que logo em seguida formaria a Companhia, as suas leituras de Brecht são realizadas tendo por pressuposto os ensinamentos de Rosenfeld, com especial destaque para a teoria dos gêneros literários – bastante discutidas em *O Teatro Épico* – e o conhecimento formal dos principais aspectos do teatro alemão – presente em *Teatro Moderno* –, o que provavelmente distancia possíveis interpretações ortodoxas das propostas brechtianas e marca o caminho que o grupo trilhará, principalmente no que se refere à pesquisa de linguagens. Levar em conta o peso das análises de Rosenfeld é essencial para refletir sobre o teatro engajado produzido pelo Latão, em especial no que se refere ao momento de formação do grupo, fins da década de 1990, época em que as questões em torno do engajamento teatral estavam sendo redimensionadas e perspectivas interpretativas variadas, valorizadas. Sob esse aspecto, os textos de Rosenfeld permitiam, para a formação acadêmica de Carvalho, uma discussão não

¹⁵⁷ Sobre esse tema consultar:

ARAÚJO, Antonio. **A gênese da vertigem:** o processo de criação de *O Paraíso Perdido*. São Paulo: Perspectiva / Fapesp, 2011.

determinista no que se refere às interpretações sobre Brecht, além da possibilidade criativa tendo as discussões sobre o teatro épico como elemento mediador, o que pode ser mensurado por meio de análises sobre as produções do Latão.

O viés interpretativo que parte de Rosenfeld não se prende somente à pesquisa de mestrado de Sérgio de Carvalho, mas também pode ser relacionado ao trabalho de doutorado sobre o teatro modernista, uma vez que, além da relação temática entre o modernismo no teatro e as considerações do crítico, a sua pesquisa foi orientada por José Antônio Pasta, autor de *Trabalho de Brecht*, livro publicado pela primeira vez em 1986 e que, entre várias discussões singulares, tem o mérito de analisar longamente as relações intelectuais entre o dramaturgo e os principais autores do classicismo alemão: Goethe e Schiller, quebrando possíveis interpretações da obra brechtiana pautadas somente pelo viés marxista. Se acompanharmos atentamente o desenrolar dos argumentos de Pasta, será possível perceber a preponderância das discussões de Rosenfeld também para o orientador de Carvalho, em especial quando discute de maneira pormenorizada a elaboração de uma “classicidade contemporânea” em Brecht.¹⁵⁸ Nesse caso, não é demais afirmar que provavelmente sem o contato com os textos do exilado alemão seria mais difícil para o pesquisador brasileiro construir suas elaborações acadêmicas. Isso tudo quer dizer que existe uma raiz interpretativa bastante consistente no que se refere a Brecht e que alcança a formação acadêmica de Sérgio de Carvalho e, em consequência, a Companhia do Latão.

Em entrevista de 2008 concedida à pesquisadora Iná Camargo Costa, Carvalho avalia o processo de formação do grupo e seus referenciais teóricos:

A abordagem marxista foi uma conquista gradativa do grupo a partir da experimentação estética. Foi no trabalho de ensaios do *Danton* que comecei a observar melhor a dimensão ideológica das construções culturais. Logo depois, quando convidei diversos artistas para o Projeto Pesquisa em Teatro Dialético (entre eles o Márcio Marciano, principal companheiro de dramaturgia na história do grupo) esse interesse crítico, que já estava apontado, assume primeiro plano. [...] É evidente que a militância política do Márcio no passado, ou a vitalidade do pensamento comunista da Helena Albergaria, que já estava por perto desde o início, contribuíram para a aceleração do processo. Mas eu próprio tinha uma sensibilidade materialista, o que ficou claro quando, no mestrado, trabalhei com a obra crítica de Anatol Rosenfeld. Já o contato com o ‘marxismo ocidental versão brasileira’

¹⁵⁸ É importante mencionar que José Antônio Pasta foi orientado por Boris Schnaiderman, nascido na Ucrânia, que se instalou no Brasil, foi o primeiro professor de letras russas na Universidade de São Paulo, tradutor de grandes nomes da literatura russa para o português, autor de estudos sobre o poeta Vladimir Maiakovski e um dos integrantes do grupo de pessoas que participava dos cursos particulares ministrados por Anatol Rosenfeld em São Paulo.

se deve à influência de intelectuais como o crítico literário José Antônio Pasta Jr. e à leitura da obra incrível de Roberto Schwarz.¹⁵⁹

Acreditamos que a aproximação do “marxismo ocidental versão brasileira” se deve muito mais à influência de Schwarz que de Pasta, mas, por hora, deixemos essa questão e olhemos com mais cuidado para as conexões interpretativas entre Rosenfeld, Pasta e Carvalho. A “sensibilidade materialista” a que o diretor faz referência está ligada à sua formação em nível de mestrado, o que denota duas questões. Uma relacionada às interpretações que têm o ensaísta alemão como referência para se pensar o épico e outra, de caráter contraditório, que diz respeito ao fato de Rosenfeld ter permitido, por meio de seus textos, uma análise mais aprofundada do ponto de vista formal do que do ponto de vista “materialista” da obra brechtiana. Porém, não há dúvida que esse referencial está na base dos argumentos de Pasta, que, por sua vez, estabelece discussões no sentido de esclarecer que os apontamentos teóricos de Brecht partiram de grandes troncos interpretativos, com destaque para o classicismo alemão e o marxismo. Decorre daí a influência sobre Carvalho e a importância do realce sobre a noção de uma “sensibilidade materialista”.

Por outro lado, é importante perceber, pelo discurso do diretor, que ele procura deixar claro que, apesar de os outros integrantes do grupo possuírem evidente formação de esquerda, já existia nele a “sensibilidade materialista” que advém de suas pesquisas acadêmicas, o que vincula a Companhia do Latão a uma dada tradição de pensamento próxima, ou até mesmo interna, a alguns grupos da Universidade de São Paulo. Se Rosenfeld não se institucionalizou, as pessoas que dele se aproximou desenvolveu suas pesquisas acadêmicas e, com isso, ocupou funções docentes na USP e formou uma geração de pesquisadores e promotores do teatro brasileiro. A própria carreira de Sérgio de Carvalho demonstra esse itinerário.

Além dessas questões, há elementos significativos nas reflexões de Pasta que são caros ao Latão e nos permitem entender a configuração epistemológica que engendrou os primeiros trabalhos do grupo e se fez presente nos diversos projetos desenvolvidos por Sérgio de Carvalho.

Pasta destaca configurações significativas para a compreensão da obra de Brecht. Em primeiro lugar é preciso ressaltar que o dramaturgo tinha plena consciência do espaço do

¹⁵⁹ CARVALHO, Sérgio de. A contribuição do teatro para a luta de classes: a experiência da Companhia do Latão. Entrevista com Sérgio de Carvalho por Iná Camargo Costa. In: _____. (Org.). **Introdução ao Teatro Dialético**: experimentos da Companhia do Latão. São Paulo: Expressão Popular, 2009, p. 204-205.

teatro em meio às outras produções artísticas – de acordo com o autor, “Encontrando sua especificidade justamente numa combinatória múltipla e complexa de linguagens diferentes, o teatro é uma espécie de lugar de todos os lugares – *O Lugar*, por excelência”¹⁶⁰ –, a confluência entre música, encenação, cenário, figurinos, entre outros, trazia a Brecht a percepção de conjunto e o resultado de seu trabalho sempre como produto coletivo, seja do ponto de vista da linguagem ou em relação ao trabalho. Conceber uma obra com fins de intervenção social nesse ambiente traz diversas dificuldades, porém possibilita o debate constante e um necessário refazer-se, recolocando, inclusive, a própria noção de cultura, valorizando-a como construção constante, elemento que o diálogo com Marx permitiu ao dramaturgo aprofundar.¹⁶¹ Assim, Pasta afirma que a obra de Brecht “[...] é mais que tudo um trabalho, porque ao deslocar-se a si mesma desloca a tudo quanto toca – realiza uma operação exemplar na organização da cultura”.¹⁶²

Essas considerações interferiram na formação da Companhia, a ideia de um produto coletivizado capaz de dialogar com outras linguagens e com um grupo de pessoas diversas se apresenta no discurso rememorador de Sérgio de Carvalho. O que aponta que a recuperação de Brecht pelo Latão não surge de um impulso criativo neutro, mas de um interesse advindo de uma formação intelectual específica de releitura de Brecht no Brasil, à qual está vinculado José Antonio Pasta e o momento em que ele retoma a obra brechtiana como fonte de pesquisa.

Ainda seguindo as considerações do intérprete brasileiro, o tema da “classicidade” peculiar de Brecht é significativo, pois o dramaturgo, em seu processo de trabalho, procurou tornar sua obra “clássica” no sentido de ela ser construída e reconstruída cotidianamente, com o objetivo de estabelecer o diálogo constante com as forças sociais de seu tempo e, com isso, alçar uma dada noção de transformação social. Tudo isso lhe permitiu “uma agudíssima

¹⁶⁰ PASTA, José Antônio. **Trabalho de Brecht**: breve introdução ao estudo de uma classicidade contemporânea. São Paulo: Duas Cidades / Ed. 34, 2010, p. 25.

¹⁶¹ O último capítulo do livro de Pasta – *Aere perennius* – traz importantes considerações sobre a leitura de Marx por Brecht, entre as quais ressaltamos: “Compreende-se [...] que o conhecimento do marxismo não tenha transformado a experiência própria de Brecht numa ‘demonstração’ empalidecida, ou em mero desdobramento lógico de um princípio oni-explicativo que de antemão se conhecesse, assim como se comprehende que seu marxismo resulte heterodoxo e muito diverso do marxismo escolar. Tendo ele próprio, no bojo de um desenvolvimento interno e pela potência da perplexidade, chegado à leitura do marxismo, dá-se, antes, entre ambos, uma espécie de colaboração ou ‘afinidade eletiva’. Assim como desde seu próprio interior o trabalho de Brecht desemboca no marxismo, ao encontrar nele uma oportunidade e um instrumento de compreensão e desenvolvimento de suas próprias tendências, o marxismo provoca no trabalho de Brecht o seu primeiro grande refluxo, em que ele reexamina em seu conjunto as suas produções anteriores. (Cf. Ibid., p. 279-280.) Poderemos refletir sobre o peso de considerações acadêmicas como essas para o Latão quando estivermos analisando suas produções dramatúrgicas.

¹⁶² Ibid., p. 29.

autoconsciência do fazer político”, o que assume uma dupla consequência: em primeiro lugar, redefinir o fazer poético, dotando-o de uma intencionalidade histórica, percebendo a linguagem de modo amplo, não encerrada em si mesma, mas capaz de carregar as incertezas sociais de uma época e de um povo. Ou seja, perceber que a composição poética está relacionada ao ato que o liga a um espaço e tempo. A segunda consequência diz respeito ao campo de luta e aos interlocutores que o artista elege para dialogar com seu próprio tempo. Nesse ponto merecem ser recuperadas as palavras de Antonio Pasta:

O campo de luta é o mais alto porque o que está em jogo (o que se objetiva) é uma posição basilar na organização da cultura – posição que, sob certos aspectos, é justamente a do *clássico*. Este campo, se não é jamais um campo neutro, mas sempre sacudido por tensões contraditórias, tampouco é um aglomerado caótico. Ele se organiza, na base, através de um sistema de referências privilegiadas, autores incontornáveis que, mesmo em estado de tensão e luta, encontram-se sempre em contínua homeostase. Este equilíbrio tampouco é neutro, mas sempre o produto de uma *triagem* complexa, que opera por conferir distinções e impor recalcamentos, por recuperar e obliterar. Para Brecht essa triagem é sempre operada por um sujeito coletivo e de classe, mais precisamente, pela classe dominante. Para ele, como para Walter Benjamin, esse campo aparecia como a *herança*, cujo recorte, composição e organização – cujo equilíbrio – são definidos pela classe então dominante. Trata-se, no projeto de Brecht, de fazer de sua obra uma intervenção profunda nesse campo, que o obrigasse a refazer a sua ordem, a alterar a composição e o valor de seus elementos constitutivos, deslocados *todos* pela intromissão de um novo elemento. É evidente que, para alcançá-lo, não bastava impor a presença de um legado, mas era preciso construí-lo informado por outro ponto de vista que só pode ser o de outra classe.¹⁶³

O grupo de autores considerados “clássicos” passa a ser rediscutido, pois o acento questionador lançado por Brecht – e também por Benjamin, como bem lembra Pasta – recai sobre a formação de uma dada tradição. Afinal, o que define um autor como clássico, ou não, não é um processo neutro, ele carrega os interesses de grupos que buscam reforçar determinadas noções sociais. Portanto, o que alguns veem como “herança”, Brecht percebe como um elemento que configura também processos diversos de dominação. O dramaturgo via em seu trabalho a possibilidade de intervir nesse processo, alterando sua ordem e composição, claro que sem impor o seu legado, mas “escovando a história a contrapelo”, percebendo os mais sutis eixos de dominação existentes no processo de tornar autores e obras “clássicos”. Talvez a maior contribuição do trabalho de Pasta sobre Brecht tenha sido a de perceber esse movimento de “classicidade” no interior da composição teatral brechtiana. Com

¹⁶³ PASTA, José Antônio. **Trabalho de Brecht**: breve introdução ao estudo de uma classicidade contemporânea. São Paulo: Duas Cidades / Ed. 34, 2010, p. 40-41.

isso o autor oferece aos seus leitores o contato com o processo de confecção dessa obra, ressaltando com peculiaridade a forma como o dramaturgo recuperou os “clássicos” da literatura alemã e, a partir deles, se inseriu no “campo de lutas” e expôs os processos de dominação existentes nesse espaço.

Mais do que acompanhar as reflexões de Pasta, é importante ressaltar que sua análise sobre o trabalho de Brecht é singular entre pesquisadores brasileiros até o início da década de 1980, momento em que conclui sua pesquisa de mestrado. Poderíamos dizer que ela ocupa ainda hoje um lugar muito importante entre os intérpretes de Brecht no Brasil, em especial pelo fato de transcender uma explanação de viés exclusivamente marxista sobre a obra brechtiana. Para um coletivo de teatro que se formava com intenções produtivas voltadas ao engajamento, o livro de Pasta era, para dizer o mínimo, um estímulo bastante inteligente, o que significava a necessidade de compreender Brecht como um autor que estabeleceu diálogos profundos com a composição literária de sua época e país e, principalmente, com a transformação social, não fazendo dos palcos um espaço somente destinado à exposição de ideias, mas também entendendo a própria produção artística como parte do processo de dominação ou libertação crítica. Mais uma vez é preciso afirmar que a reflexão desenvolvida por José Antonio Pasta não seria possível sem o contato com os trabalhos de Anatol Rosenfeld, uma vez que, como apontamos no capítulo anterior, foi ele o responsável pela aproximação dos pesquisadores brasileiros com o teatro alemão, o que permitiu a interlocução efetivada pela obra do crítico. Do ponto de vista acadêmico, a pesquisa de Pasta representa um fruto importante das contribuições de Rosenfeld,¹⁶⁴ o que reforça a vinculação da Companhia formada e dirigida por Sérgio de Carvalho à releitura de Brecht no Brasil pelo viés construído por Rosenfeld.

Ainda no que se refere às influências do grupo, cabe analisar a importância de Roberto Schwarz, como o diretor ressaltou na passagem citada anteriormente, porém antes de tratar desse crítico da “periferia do capitalismo”, acreditamos ser necessário refletir sobre a formação inicial da Companhia ainda como um grupo que tinha influência mais incisiva do próprio Rosenfeld e das reflexões de Pasta, pois acreditamos que o peso mais significativo da obra de Schwarz para o grupo se dará após o processo de montagem de *Ensaio sobre o Latão*

¹⁶⁴ Em *Teatro Moderno*, livro publicado pela primeira vez em 1977, Rosenfeld reflete sobre autores da dramaturgia moderna de repertório alemão, onde dedica, além de um longo capítulo a Bertolt Brecht, um a Goethe e outro a Schiller.

e, principalmente, durante as leituras públicas e posterior montagem de *A santa Joana dos Matadouros*, em 1998.

DANTON DE GEORG BÜCHNER: RELEITURA CÊNICA DE UM “CLÁSSICO” DO TEATRO ALEMÃO

O PROJETO QUE deu início à posterior formação da Companhia do Latão principiou-se em 1996, quando Sérgio de Carvalho e um grupo de atores adotaram como proposta cênica a releitura do texto dramático *A Morte de Danton*, de Georg Büchner. Tal empreendimento resultou no espetáculo *Ensaio para Danton*, apresentado na FAAP em São Paulo. Três anos mais tarde, em 1999, uma segunda versão do espetáculo foi preparada pela Companhia e apresentada ao público no Instituto Goethe. Inicialmente é preciso chamar a atenção para a relevância de Büchner no cenário teatral dos últimos anos de forma a perceber em que medida o diálogo entre arte e sociedade permitiu ao Latão recuperar a temática da Revolução Francesa pela ótica do dramaturgo alemão, projeto que também representa a influência de Rosenfeld, que dedicou um capítulo de seu *Teatro Moderno* ao dramaturgo.

Büchner viveu em um período fortemente significativo não só para a Alemanha, mas também para todo o desenvolvimento das ciências humanas. De 1813, quando nasceu, até o seu falecimento em 1837, antes mesmo de completar 24 anos de idade, o dramaturgo vivenciou momentos cruciais relacionados à dinâmica das ciências humanas. Anatol Rosenfeld considera que uma de suas marcas, talvez a mais significativa, é o trauma por ele vivenciado pela falência do idealismo devido ao fortalecimento do materialismo e do mecanicismo das ciências naturais da época. Durante a infância, Büchner fora educado de acordo com as concepções idealistas advindas de Kant e Hegel e da literatura romântica alemã. Já como estudante de medicina, ele pôde perceber a precariedade das concepções idealistas de anos anteriores.¹⁶⁵ Vivendo em um momento de conflito relacionado à sua própria formação pessoal e intelectual, o dramaturgo foi recolhendo percepções da sociedade à sua volta e configurando sua rápida carreira como escritor.¹⁶⁶ Construiu, assim, uma obra

¹⁶⁵ Cf. ROSENFELD, Anatol. A comédia do niilismo. In: GUINSBURG, Jacó; KOUDELA, Ingrid D. (Orgs.). *Büchner: na pena e na cena*. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 343-349.

¹⁶⁶ Büchner escreveu cinco obras: um panfleto político, *O Mensageiro de Essen* (1834), uma novela, *Lenz* (1835), uma comédia, *Leonce e Lena* (1836) e dois textos dramáticos: *A morte de Danton* (1835) e *Woyzeck* (1836, inacabado).

altamente contundente no que se refere ao questionamento da sociedade de sua época e abriu espaço para leituras múltiplas de artistas e intelectuais pôsteros.

O texto *A morte de Danton* é dividido em quatro atos não lineares do ponto de vista da narrativa e ambientado nas últimas semanas que antecedem a execução de Danton em 1794 em Paris. Trata, portanto, exatamente do período da Revolução Francesa que ficou conhecido como Terror e traz para a cena, além daquele que dá título ao texto, os nomes mais significativos do processo revolucionário francês, como Robespierre, Saint-Just, entre outros. Além disso, a peça está ambientada em vários espaços, que vão desde as ruas da capital francesa, passando pelo interior da Convenção Nacional e do Comitê de Salvação Pública até residências particulares. É composta por várias personagens, entre elas Homens e Mulheres do povo, Deputados, Membros do Comitê de Salvação Pública e do Comitê de Segurança, Presidentes do Tribunal Revolucionário. Büchner retoma o jacobinismo num momento em que a Gironda já havia sido liquidada e, entre os jacobinos, o grupo mais radical já havia sido calado devido à execução de Hébert, seu maior expoente. E por meio de diálogos, discursos e outros expedientes cênicos, realça as divergências entre a moderação de Danton e o ímpeto do terror capitaneado por Robespierre. Enfim, o momento retratado pelo dramaturgo é bastante específico e carrega expressões consideráveis, uma vez que o que estava em jogo naquele período eram as nuances do processo revolucionário. Portanto, Büchner foca sua atenção sobre o significado da revolução e seus desdobramentos históricos.

Como o escopo desta análise é perceber a leitura cênica que a Companhia do Latão realizou a partir do texto dramático de Büchner, e não um estudo detalhado sobre a obra do dramaturgo, cabe recuperar o texto *Ensaio para Danton* no sentido de aproximá-lo das propostas bûchnerianas e perceber em que medida podemos tratar de convergências e divergências e quais questionamentos presentes no Brasil de fins da década de 1990 levaram o grupo a recuperar um texto dramático de meados do século XIX.

*Ensaio para Danton*¹⁶⁷ é composto por várias cenas que, dispersas, conduzem o leitor/espectador por um ambiente convulsionado pela revolução, com pessoas pobres e que

¹⁶⁷ A primeira encenação dessa peça ocorreu no Teatro Cacilda Becker, em 1996, com direção e dramaturgia de Sérgio de Carvalho, co-direção de Kil Abreu, direção musical de Lincoln Antonio, preparação corporal de Lelê Ancona e elenco integrado por: Georgette Fadel (posteriormente Amazyles de Almeida), Gustavo Bayer, Gustavo Machado, Maria Tendlau, Marilza Batista, Nelli Sampaio e Otávio Martins. A segunda versão foi apresentada no Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro, em 1999, com direção musical de Lincoln Antonio, cenografia e figurino de Márcio Medina, direção e dramaturgia de Sérgio de Carvalho e Márcio Marciano, iluminação de Paulo Heise e elenco integrado por: Alessandra Fernandez, André Lopes,

sentem fome espalhadas pelas ruas e, claro, com os problemas políticos que envolvem os jacobinos Danton e Robespierre. São vinte e duas cenas curtas que se alternam em vários espaços e abrangem desde o momento da execução de Hébert até a de Robespierre. O Latão amplia o tempo originalmente retratado na peça por Büchner, incluindo a morte dos dois líderes além da de Danton. Outras importantes alterações são realizadas, como a redução significativa do número de personagens, a inserção de elementos explicitamente narrativos no interior do texto dramático, a existência de um prólogo e, principalmente, a forma como é retratada a personagem título. Contudo, isso não significa que a peça de Büchner tenha sido utilizada como uma inspiração “vaga” e pouco tenha influenciado a cena do Latão. São inúmeros os momentos em que a fala de determinadas personagens é recuperada de forma literal do texto alemão e os ambientes em que se desenvolve o enredo da peça são praticamente os mesmos de *A morte de Danton*: ruas e praças de Paris e diversos outros locais, como as residências de alguns jacobinos, o espaço da Convenção Nacional etc.

Pelo discurso de Sérgio de Carvalho, a forma e a temática realçadas em meados do século XIX levaram o grupo teatral paulistano a se interessar pelo assunto e a confeccionar seu próprio texto dramático e espetáculo. Obviamente essa recuperação não é total, por isso, guardadas as possíveis e necessárias mediações, Büchner é recuperado como inspiração para o coletivo de trabalho:

O grupo de atores que constitui a Companhia do Latão começou a trabalhar em 1996 na montagem de *A morte de Danton*, de Georg Büchner. Inicialmente tínhamos apenas a vontade de encenar aquele texto que nos parecia admirável por dois aspectos: sua forma aberta, fragmentária, descontínua, que dava conta não apenas do retrato de um indivíduo mas de movimentos do conjunto de uma época; e seu sentimento de melancolia diante dos desacertos do tempo. No começo do processo nós tínhamos uma certeza: só seria possível conseguir que os oito atores representassem os mais de 30 personagens do texto se nós partíssemos do pressuposto de um “fracasso fundamental” da representação.¹⁶⁸

Débora Lobo, Georgette Fadel, Gustavo Bayer, Heitor Goldflus, Maria Tendlau, Ney Piacentini e Otávio Martins.

¹⁶⁸ CARVALHO, Sérgio de. A transformação pela experiência. Entrevista com Sérgio de Carvalho por Uta Atzpodien. In: _____. (Org.). **Introdução ao teatro dialético**: experimentos da Companhia do Latão. São Paulo: Expressão Popular, 2009, p. 171.

Seguindo o mesmo raciocínio a respeito do espetáculo, o dramaturgo Márcio Marciano considera: “[...] ela [a Companhia do Latão] surgiu de uma iniciativa do diretor Sérgio de Carvalho, que reuniu um grupo de artistas para fazer um espetáculo chamado *Ensaio para Danton*, criado a partir de um estudo do autor alemão, Georg Büchner. A peça *A morte de Danton*. Por coincidência, esse espetáculo estreou no teatro Cacilda Becker. Eram oito atores em cena e o tema da peça é o fracasso da representação política. Se passa durante a Revolução Francesa, no momento em que se instaura o terror e existe um combate entre Robespierre e Danton. Danton se afasta da luta política nesse instante. A peça retrata exatamente esse momento. A idéia foi fazer um paralelo entre o fracasso da representação política e o fracasso da representação teatral, uma vez que

À luz desses apontamentos, defendemos a ideia de que o dramaturgo aparece na cena do Latão como uma proposta para se discutir aquele presente e também como um autor que, entendido por uma tradição acadêmica que o aproxima dos expressionistas e dos primeiros escritos dramáticos de Bertolt Brecht, traz o épico e as propostas brechtianas para a Companhia do Latão. Ao tomar o processo histórico a partir das possibilidades múltiplas que ele abarca no decorrer do tempo, certamente poderemos perceber o retorno a Büchner como uma proposta de entendimento sobre as lutas do momento que se configurava em fins da década de 1990. Por outro lado, não se pode negar que o dramaturgo é lido e compreendido como alguém que, vivendo em um período bastante recuado em relação ao de Bertolt Brecht, trazia para suas cenas elementos que mais tarde seriam utilizados por esse último. Certamente, tendo como fito principal discutir o seu próprio momento histórico, o Latão não se desvincilhou de um olhar brechtiano para Büchner. Portanto, nesse caso, há uma aproximação temática e política que não se distancia de uma interpretação literária relacionada à própria historicidade do teatro épico. Não é por mera coincidência que, em *O Teatro Épico*, Anatol Rosenfeld dedica todo um capítulo ao dramaturgo do século XIX e, em determinado momento de sua análise, considera:

Particularmente *Woyzeck* é exemplo de uma dramaturgia de fortes traços épicos. Verdadeiro “drama de farrapos”, é um fragmento que só como fragmento poderia completar-se. Como tal, cumpre sua lei específica de composição pela sucessão descontínua de cenas sem rigoroso encadeamento causal. Cada cena, ao invés de funcionar como elo de uma ação linear, representa em si um momento substancial, que encerra toda a situação dramática ou, melhor, variados aspectos do mesmo tema central – o desamparo do homem num mundo absurdo. A unidade é alcançada não só pelo personagem central, mas também pela atmosfera de angústia e opressão que impregna as cenas, assim como de *leitmotiv*: o do sangue e da cor rubra, o da faca e de outros momentos lírico-associativos que criam uma espécie de coerência baladesca.¹⁶⁹

eram poucos atores para representar um universo gigantesco, que era o que Büchner propunha”. (MARCIANO, Márcio. Trabalhadores do teatro. Entrevista com Márcio Marciano por Kelly Monteiro. In: CARVALHO, Sérgio de. (Org.). **Introdução ao teatro dialético**: experimentos da Companhia do Latão. São Paulo: Expressão Popular, 2009, p. 183.) É importante ressaltar que a memória do grupo, quando recuperada pelos dois dramaturgos, apresenta traços de homogeneidade, decorrente da preocupação dos seus integrantes de consolidar uma dada visão na história do coletivo teatral. Referindo-se especificamente ao *Ensaio para Danton*, em todas as entrevistas em que trata sobre o assunto Carvalho faz referência a praticamente os mesmos elementos: forma fragmentária, relação entre número de personagens e atores etc. Nesse sentido, podemos avaliar o discurso dos dois diretores também pelo pressuposto da dúvida, pois os elementos ressaltados sobre a peça de Büchner podem ter feito parte do resultado do trabalho e não do projeto direcionado à sua escolha, porém precisamos considerar que o elemento fragmentário advém das formulações teóricas de Anatol Rosenfeld.

¹⁶⁹ ROSENFELD, Anatol. **O Teatro Épico**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 80.

É difícil imaginar que a recuperação do criador de *Woyzeck* em fins da década de 1990 não passasse por considerações como as do crítico, em que o épico era percebido em Büchner devido à existência de várias cenas em “fragmento”. Em outros termos, a reflexão de Rosenfeld parte do princípio formal, o que representa para o Latão a possibilidade da reescrita dramática do texto alemão. No processo de rememoração de Sérgio de Carvalho, a “forma aberta, fragmentária e descontínua” vem para o centro e é justamente isso que congrega os atores no sentido de um “fracasso fundamental” da representação. Se olharmos mais de perto, esse seria o fundamento da formação do grupo, o que pode nos levar a questionar em que medida o discurso pôstero do diretor busca relacionar o surgimento da Companhia a uma específica interpretação sobre o teatro moderno. Por mais que possa existir uma alocação de significados históricos sobre as palavras de Carvalho, e isso deve ser considerado, acreditamos que a influência de Rosenfeld também foi essencial na configuração do primeiro trabalho desenvolvido pelo grupo que no ano seguinte formaria a Companhia do Latão. Naquele momento existiam oito atores que se reuniram por convite de um estudante da obra de Rosenfeld, promover uma encenação de caráter engajado significava, sobretudo, pensar as condições para elaborar tal obra e, nesse contexto, o Büchner do “drama de farrapos” funcionaria como estímulo.

Os elementos apontados por Carvalho como justificativa da escolha por *A morte de Danton* são dois: a forma fragmentária e descontínua do texto e o sentimento de melancolia causado pelos desacertos históricos. A questão formal aí aparece como força justificadora e desafiadora diante de um texto que exigia mais de trinta personagens. Se a proposta era discutir as questões sociais de fins dos anos de 1990, isso não poderia ser feito sem levar em consideração uma revisão mais profunda que envolvia uma referência temática e, sobretudo, formal. Büchner é retomado não somente devido à temática que aborda, mas também pelos elementos formais que mobiliza para tratar da Revolução Francesa. Podemos dizer ainda que aquele texto dramático colocava em prova a própria capacidade interpretativa e inventiva do grupo que estava se formando. A questão de viabilizar um espetáculo que exigia maior número de intérpretes do que se dispunha trazia ao grupo a necessidade de refletir fundamentalmente sobre a formação de seus atores e os caminhos que seriam trilhados dali em diante. No âmbito geral, a escolha de *A morte de Danton* foi definindo a estruturação da futura Companhia do Latão, portanto tomar como referência a percepção de que o grupo já

surgia com um viés brechtiano claro significaria encerrar o processo histórico em um campo limitado, o que, em consequência, pode barrar as potencialidades de uma época.

Sabemos que as ações humanas são múltiplas e o presente se abre aos agentes históricos sempre como possibilidade e não como força delimitadora. Assim sendo, é preciso ainda lembrar que a releitura da Revolução Francesa feita por Büchner não se separa de uma tradição literária que toma esse escritor como um dos dramaturgos do século XIX que integrou elementos épicos em sua cena.¹⁷⁰ O Latão, também herdeiro dessa tradição, reescreve cenicamente *A morte de Danton* pelo viés da crítica e, diante das questões colocadas pelo seu próprio presente e da realidade do grupo, abre-se para o estudo da dramaturgia brechtiana e para as suas considerações teóricas, inclusive no que se refere à prática de encenação e à formação de atores. Levando tudo isso em consideração, cabe novamente dar voz ao diretor do grupo:

Resolvemos, então, chamar esse espetáculo de *Ensaio para Danton*, porque nele deveria aparecer sobretudo a explicitação de um processo teatral. Evidentemente, isso não era apenas um jogo de metalinguagem. Aos poucos fomos percebendo as implicações críticas disso. Ao refletir sobre o processo teatral, nós estávamos, de certa forma, discutindo também a questão das representações políticas. E de seu “fracasso fundamental” quando fingem atender à totalidade dos interesses da sociedade. Mesmo antes de estrear o espetáculo, ficou claro para nós que estudar Brecht seria o passo seguinte. Precisávamos de um modelo mais complexo para compreender as relações entre forma artística e matéria social.¹⁷¹

A “explicitação do processo teatral” era evidentemente necessária diante de um texto que exigia diversos atores e, conforme o projeto de quem se propõe a encená-lo, uma grande composição cênica, pois os espaços onde ocorrem as cenas são diversos. É claro que a proposta do Latão nunca foi de uma transposição direta e fiel do texto para o palco, o que exige leitura, estudo, revisão e até mesmo a explicitação apontada por Carvalho,

¹⁷⁰ No que diz respeito às relações entre Büchner e Brecht muito foi escrito, porém Jacó Guinsburg, em uma rápida passagem, resume com clareza os meandros que envolvem o épico nesses dois dramaturgos: “A teoria brechtiana [...] só pôde surgir num determinado contexto histórico e não em outro. Porém, quando vem à tona, remontamos à história teatral e vamos encontrar antepassados. Na verdade, cada concepção tem seus antepassados. É assim que vamos a Aristófanes e encontramos Brecht, vamos à farsa medieval e encontramos Brecht, vamos a Büchner e encontramos a teorização e quase a efetivação do procedimento brechtiano. Mas isto é feito *a posteriori*. É preciso que antes surja certa formalização e consciência, a fim de que estas possam servir de crivo e pólo, e que tais processos, assim se abram e nós tenhamos, em relação a esta questão específica, uma visão, critérios capazes de nos informar a respeito. Por isso, citamos o caso de Brecht”. (GUISNBURG, Jacó; PATRIOTA, Rosangela. **J. Guinsburg, a Cena em Aula: itinerários de um professor em devir**. São Paulo: Edusp, 2009, p. 47.)

¹⁷¹ CARVALHO, Sérgio de. A transformação pela experiência. Entrevista com Sérgio de Carvalho por Uta Atzpodien. In: _____. (Org.). **Introdução ao teatro dialético**: experimentos da Companhia do Latão. São Paulo: Expressão Popular, 2009, p. 172.

principalmente pelo fato de o grupo não ser formado por um número de atores suficientes para atender às características do texto dramático. Abre-se assim a possibilidade não para a encenação de Büchner, mas para sua reescrita, que mais tarde deu origem ao texto *Ensaio para Danton*. O termo “ensaio” expresso no título já demonstra a preocupação em apontar ao seu possível leitor/espectador o elemento da reescrita e da necessidade de tomar o presente como foco privilegiado de discussão e da composição de análises e visões por meio do teatro.

A relação entre “explicitação do processo teatral” e “implicações críticas”, tal qual apontada por Carvalho, direciona o discurso do diretor para a referência a Bertolt Brecht. Não se pode negar que, ao tratar dessa forma o processo de formação da Companhia, existe nesse discurso o peso de um processo histórico já encerrado – a entrevista é de 1999 – e que naquele momento o Latão já era reconhecido como um grupo brasileiro que tinha como pressuposto de trabalho as indicações teóricas de Bertolt Brecht, o que já o colocava como praticante do teatro épico-dialético em fins do século XX e início do XXI. Pode haver nesse caso o direcionamento de significados posteriores, por parte do depoente, ao espetáculo de 1996 e aos elementos que deram origem à Companhia, o que não invalida a ideia de que o texto de Büchner significou uma opção formal para discutir no palco as inquietações daquela época e, principalmente, a possível influência de Rosenfeld. De toda maneira, o teor da tradição literária que se formou em torno daquele dramaturgo, aliado à realidade do grupo, naquele momento direcionou os seus integrantes à leitura de Brecht. Podemos, portanto, reafirmar que o teatro épico-dialético não é uma referência fortuita que surgiu para o grupo que se formou em torno de Sérgio de Carvalho, mas diz respeito a um processo de formação intelectual do próprio diretor e ao interesse político, artístico e cultural daquele agrupamento de artistas, portanto conjugam-se, nesse caso, elementos característicos do momento histórico, das incertezas estruturais do grupo e de seus interesses.

Levando em consideração todas essas questões, podemos olhar mais de perto para o texto dramático produzido pela Companhia do Latão, estabelecendo análises que digam respeito às características do grupo, ao seu projeto intelectual e às configurações formais que se concretizaram em *Ensaio para Danton*. O texto dramático apresenta antes das cenas um “prólogo na rua” que, por si só, já demonstra envolvimento com as proposta de Brecht:

Uma atriz com uma lanterna na mão vem chamar os espectadores. O cortejo segue até a porta dos fundos do teatro, onde está o restante do elenco. O público irá se acomodar dentro do palco. Ali acontece a encenação.

ATRIZ [Ao público] Os senhores poderiam me acompanhar, por favor? [Na porta dos fundos.] À luz dos tempos que correm, tempos sangrentos e tenebrosos; à luz de uma desconfiança generalizada da razão, da qual continuamente se abusa, nós acreditamos que esta história pode ser contada da seguinte forma: primeiro ato, “a felicidade é uma idéia nova na Europa.”

*Os espectadores entram no palco, onde alguns atores já estão em posição de iniciar as cenas. A caixa cênica do teatro será, portanto, vista de trás. De início, a cortina está fechada. Não se vê o espaço da platéia vazia. Toda a encenação revela procedimentos teatrais. Por vezes os atores interrompem suas cenas para refazê-las, como num ensaio.*¹⁷²

Elementos como a atriz se dirigindo diretamente ao público, a permanência dos espectadores no palco juntamente com os atores enquanto desenvolvem as ações dramáticas e a explicitação dos procedimentos teatrais são apenas os primeiros e claros elementos que mostram a preocupação do grupo em quebrar toda e qualquer forma de ilusão cênica e, além disso, ressaltar o caráter narrativo do que se verá no palco. Estão apresentados desde o início do texto e da encenação caracteres principais advindos de Bertolt Brecht. No entanto, há que se considerar que o texto dramático escrito e publicado pelo Latão se refere ao resultado da segunda encenação de *Danton*, em 1999. Portanto, existe um espaço temporal em torno de três anos entre a formação da Companhia e a estruturação dramática do *Ensaio*. Isso significa que a segunda encenação já carrega explicitamente o peso de estudos e ponderações sobre Brecht. Portanto, há que se considerar que as reflexões aqui desenvolvidas se referem ao texto dramático consolidado durante a encenação de 1999.¹⁷³

Tomando essa ressalva como referência, podemos perceber, já no prólogo, que a escolha de um teor estético brechtiano pelo grupo é visível, o que significa a delimitação de um espaço a ser trilhado. Diante disso, breves questões podem ser ressaltadas: O interesse inicial do grupo por Brecht advém de um estudo mais aprofundado da proposta de Büchner? Por que motivo, antes de se dedicar ao estudo de Brecht, o grupo se interessou pelo dramaturgo do século XIX? Essas questões levam a considerações mais pontuais, principalmente aquelas que dizem respeito à leitura de Rosenfeld, que via o épico não como

¹⁷² CARVALHO, Sérgio de; MARCIANO, Márcio. *Ensaio para Danton*. In: _____. (Orgs.). **Companhia do Latão 7 peças**. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 334.

¹⁷³ No site da Companhia do Latão encontra-se a seguinte nota sobre *Ensaio para Danton*: “Na versão de 1999, apresentada no Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro, no Centro Cultural São Paulo, a dramaturgia se distanciou ainda mais da peça original. Nela apareceram novas personagens que ampliam a visão sobre o processo revolucionário. Na busca de maior ressonância social, as modificações fortaleceram a perspectiva coletiva em relação à tragédia pessoal do herói”. Disponível em: <http://www.companhiadolatao.com.br/html/espetaculo/e_danton/apresenta_danton.htm>. Acesso em: 12 de agosto de 2011.

uma exclusividade do teatro brechtiano. Afinal, a “forma aberta” do texto, assim como “seu sentimento de melancolia diante dos desacertos do tempo”, são interpretações muito próximas dos escritos do crítico alemão. O caminho até o estudo de Brecht pode ter seguido o itinerário sugerido em *O Teatro Épico*, no entanto é preciso considerar o momento vivenciado pelo grupo. Alguns discursos de Sérgio de Carvalho ressaltam a necessidade do “[...] engajamento de um novo jeito” contraposto a um “teatro voltado para seu próprio umbigo, apenas interessado em questões de linguagem, com espetáculos quase sempre cifrados e herméticos”.¹⁷⁴ Considerando o lugar do qual Carvalho expõe seu pensamento e as formulações em torno de *Ensaio para Danton*, a noção de um “fracasso fundamental da representação” podia funcionar como um meio de refletir sobre as condições para se produzir espetáculos com viés engajado, em que Büchner assumia a função de promover o diálogo entre tempos diferentes, e, principalmente, com a potencialidade de refletir sobre o lugar do teatro em fins dos anos de 1990, abrindo assim um caminho possível, entre vários outros, para a recepção de Brecht no Brasil daquele momento.

Voltando ao prólogo, é preciso ressaltar que a fala da atriz foi escrita a partir de uma passagem do *Pequeno Organon para o Teatro*, quando Brecht discutia a relevância de encenar *Hamlet* no seu momento histórico, por volta de 1949, ano em que o *Organon* foi publicado pela primeira vez e época em que o autor estava exilado na Suíça.¹⁷⁵ O sentido de um clássico não está na obra em si, mas nas apropriações que o presente faz do texto. De maneira geral, essa seria a ressalva que o dramaturgo procurava fazer e que, certamente, o Latão aproximou de sua proposta ao rever Büchner, percebendo-se, portanto, do ponto de vista de construção cênica, a influência das considerações de José Antonio Pasta. Além dos apontamentos sobre as palavras daquela que recepciona o público, o espetáculo, ao ser acompanhado pelos espectadores no próprio espaço da encenação, permite, de maneira efetiva, a quebra de todo processo ilusório que possa ocorrer e reforça o ponto de vista narrativo apontado desde o início pela atriz, elemento que será retomado com êxito na montagem de *Ensaio sobre o Latão*. Os espectadores não assistem ao desenrolar de

¹⁷⁴ CARVALHO, Sérgio de. A transformação pela experiência. Entrevista com Sérgio de Carvalho por Uta Atzpodien. In: _____. (Org.). **Introdução ao teatro dialético**: experimentos da Companhia do Latão. São Paulo: Expressão Popular, 2009, p. 173.

¹⁷⁵ Em caráter de informação, para que o leitor perceba o teor das aproximações do Latão com os escritos de Brecht, segue a passagem do *Pequeno Organon para o Teatro* que serviu de inspiração ao grupo: “À luz dos tempos sangrentos e nebulosos em que estou escrevendo estas linhas – as criminosas classes dominantes, o abuso constante de uma desconfiança generalizada da razão – creio poder ler essa peça [Hamlet] da seguinte maneira: está-se em tempos de guerreiros”. (BRECHT, Bertolt. Pequeno Organon para o teatro. In: _____. **Teatro Dialético**: ensaios.. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967, p. 215.)

específicos momentos da Revolução Francesa, na verdade partilham com os atores um processo narrativo em que as cenas compõem o quadro reflexivo. Não há, portanto, a pretensão de tornar o espetáculo uma simples forma de conhecimento do passado, mas há o sopro de proposições, pois, como estão no palco, todos formam um grupo de “atores”. Na vida que se desenvolve fora dos tablados, são agentes sociais, sujeitos a questionamentos e impulsionados por forças diversas. Poderíamos parafrasear Brecht quando ressalta a importância de uma forma nova de aliar aprendizagem e diversão. Assistir ao espetáculo do palco e ter consciência plena de que a cena teatral faz parte de um contexto narrativo pode significar a recusa da ausência de reflexão, e na verdade é uma forma de intercambiar experiências, percepções e possibilidades. Embora aqueles que assistem não sejam chamados diretamente a opinar ou interferir no espaço da cena, eles fazem parte dela e, por outro lado, a cena não escamoteia os elementos teatrais, portanto se coloca como uma possibilidade, entre várias, de enxergar o processo histórico que naquele instante, pela ótica do Latão, clama pela referência das lutas entre os jacobinos do século XVIII.

É interessante perceber que a “quebra” dos limites convencionais entre atores e espectadores faz parte de diversas propostas cênicas da década de 1990, o que ocorre por interesses variados. O Latão, como grupo que se forma naquele momento, não perde esse viés criativo, porém o utiliza no sentido de dar materialidade para suas propostas estéticas. Sendo assim, esse recurso presente em *Ensaio para Danton* será retomado em outras encenações do grupo, com destaque para *Ensaio sobre o Latão*, em que o público também se situa no palco, e para *A Santa Joana dos Matadouros*, na qual o espaço cênico foi todo redimensionado de acordo com a localização do público. É interessante perceber, portanto, como o grupo começa a configurar a sua noção de arte teatral, ao mesmo tempo que não se desvincula dos eventos mais amplos do teatro brasileiro na época. Büchner permite leituras formais importantes e, em seguida, Brecht assume feições singulares nesse contexto.

Ainda em relação ao prólogo, é preciso lembrar que a frase citada pela atriz ao final de sua fala denominando o primeiro ato do texto – “a felicidade é uma ideia nova na Europa” – foi pronunciada pelo jacobino Saint-Just, em 1794, da tribuna da Convenção Nacional, no sentido de fortalecer o espírito das possibilidades que o processo revolucionário levou à população francesa da época. O que se desenrola a seguir é uma contraposição a essa fala.

No meio de uma praça, onde a multidão aguarda para assistir à execução de Hébert, duas personagens iniciam o desenrolar da trama: Cristininha e Gauché, chamados no texto

dramático de “mulher e homem do povo”. Os dois percorrem toda a estrutura dramática, fazem o contraponto entre as convulsões sociais e individuais, tendo, assim, um caráter narrativo no interior do texto. Além dessas características formais, é significativo ressaltar que essas personagens recebem tratamento singular na peça. Como “mulher e homem do povo”, eles abrem e fecham o espetáculo, em vários momentos são ingênuos e explicitam as incertezas provocadas pela luta revolucionária de um ponto de vista cotidiano. Em outros termos, eles trazem para a cena elementos como a fome e a miséria de parte da população francesa, a violência como ação corriqueira nas ruas e as incertezas que tornam os limites das leis frágeis ou mesmo inexistentes. A forma como essas personagens são construídas e a importância que assumem no texto produzido pelo Latão demonstram que o foco de discussão do grupo não está centralizado nos destinos pessoais dos expoentes líderes jacobinos, ou exclusivamente nas lutas internas daquele grupo. Ele se localiza em outro espaço e abarca um processo mais complexo e amplo, que é a própria noção de revolução e as condições de sua efetividade.

Hébert, o líder radical dos jacobinos, é executado no início do espetáculo e, ao longo do enredo, os outros dirigentes partilham do mesmo destino. Se o processo revolucionário passa pelo olhar de seus líderes, a população não deixa de sentir, possivelmente de maneira mais pungente, as agruras inerentes a ele. Como tal, Cristininha e Gauché simbolizam diante dos leitores/espectadores não um olhar revolucionário, mas sim a forma como a revolução foi sentida e interpretada pela população. Os grupos populares e suas variadas relações políticas e sociais constituem elementos frequentes nos espetáculos e nos textos do Latão, vindo sempre para o centro do palco e ocupando funções primordiais, “inauguradas” aqui por Cristininha e Gauché. Seguindo esse raciocínio, vejamos algumas características mais pontuais das personagens. Em meio às brigas de um casal cuja causa é a prostituição da filha, promovida e apoiada pela mãe que sustenta a casa com o dinheiro daquele negócio, ocorre um saque num açougue:

CRISTININHA Gauché, o açougue, escancarado.

GAUCHÉ Eu não vou bater no açougueiro, detesto violência.

CRISTININHA Costelas, lingüiças, músculo, chã de dentro, chã de fora...
eles estão levando tudo, é um saque!

GAUCHÉ Saque? De política eu não participo.

CRISTINHA Não é política, Gauché, é carne.¹⁷⁶

Em meio aos problemas gerados pela Revolução, o que aciona a ação das personagens é a necessidade de comida. Gauché pensa em seus atos, nega-se a participar do saque porque relaciona tal atitude a uma ação política. Cristininha, sem ouvir e enxergar os outros problemas à sua volta, tem olhos somente para a carne que retiram do açougue. Podemos nos questionar: o que leva as pessoas a assumir posições e pegar em armas em nome de uma causa? Ultrapassando as questões postas no âmbito de atuação dos grandes líderes revolucionários, o olhar aqui volta-se para a população que, assim como suas lideranças, tem interesses específicos para empreender suas lutas e promover ações. O que está em jogo em cenas como essa não é um olhar contrário ao processo revolucionário, mas a crítica ao ideal da Revolução Francesa: “Liberdade, Igualdade e Fraternidade”. Até que ponto a liberdade das pessoas que estão em torno de Cristinha e Gauché significa uma relação fraterna e sobretudo igualitária? Os dois não pensam e não agem por ideais, mas, trilhando um caminho contrário, se movem por interesses imediatos e precisos: no caso, a necessidade de alimentação diária. No contexto da década de 1990, o elemento épico que envolve o espetáculo permitia colocar em questionamento o lugar dos ideais naquela sociedade, o lema da Revolução Francesa era recuperado pelo viés da dúvida, num processo muito parecido com que Pasta chamou de “classicidade contemporânea”.

Momentos depois daquela discussão, Cristininha e Gauché voltam a ocupar a cena e ela discursa sobre um tablado:

GAUCHÉ Desce daí Cristininha, eu não quero ter que bater nessa gente.

CRISTINHA Não esqueçam que o casaco de vocês é furado, e eles têm a bunda quente. Vocês têm calos nas mãos e eles nunca trabalham. A nossa barriga vazia e eles arrotam pernil. Não me venham dizer que somos iguais a eles: eu nunca vi um pobre mastigar um bife que não fosse a própria gengiva. [Exalta-se] Por isso vamos derreter a gordura deles e fazer a nossa sopa. Por isso levem tudo e não deixem nada, nem uma linguiça para contar história. Morte aos que não têm buraco nas roupas.

GAUCHÉ [Toma coragem e sobe na plataforma] Esse é o nome da coisa, igualdade. Igualdade é o nome da coisa.

[...]

Cristininha e Gauché correm com um pedaço de carne na mão.

¹⁷⁶ CARVALHO, Sérgio de; MARCIANO, Márcio. Ensaio para Danton. In: _____. (Orgs.). **Companhia do Latão 7 peças**. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 342.

GAUCHÉ Eu dei um chute no açougueiro, você gostou?

CRISTININHA Gostei, mas também, com ele caído no chão, Gauché.¹⁷⁷

O que torna Cristininha uma defensora dos oprimidos? Os ideais revolucionários ou as convergências do momento aliadas às suas necessidades? Gauché, por conveniência da situação, deixa de lado momentaneamente sua covardia, sobe ao tablado, discursa e chama a atenção para o tema “igualdade” que o lema revolucionário legou à posteridade, chama a atenção do leitor/espectador para minimamente pensar sobre as condições em que se constrói a igualdade. Como promover a equidade entre as pessoas em meio a uma multidão de desvalidos?

Com o desenrolar da ação, Gauché é preso e levado para a mesma prisão em que estão alguns chefes jacobinos aprisionados por Robespierre. Nesse contexto, aproveitando-se da situação, ele se deixa passar por um valente revolucionário assassino de nobres. Do lado de fora da prisão, Cristininha se prostitui para ganhar dinheiro e tirar o companheiro do cárcere. Depois de conseguir a fiança, a personagem chega à prisão:

CRISTININHA Pode contar direitinho, aí tem metade. O resto eu dou quando ele sair. Conta mesmo. Cada moeda dessas foi uma esporrada que eu levei, às vezes dentro, às vezes fora, deu trabalho. Ainda bem que a Revolução não matou todos os ricos, sobram alguns para montar na gente. [Refere-se a Gauché.] Não vai se confundir: é Gauché, foi preso faz três dias, é um redondo, falador, me dá muito prejuízo, mas é o que eu tenho.¹⁷⁸

A situação da população pobre continua a mesma após o desenrolar do processo revolucionário – “a Revolução não matou todos os ricos, sobram alguns para montar na gente” – a exploração permanece e, sem ela, a fonte de renda de Cristininha, e de outros, poderia secar. Em que medida aí se estabelece não só uma relação entre distintos grupos sociais, mas sim uma situação de dependência difícil de ser compreendida pelos excluídos? Quantas vezes os discursos enfatizam a noção de igualdade por meio da desigualdade? As palavras de Gauché e Cristininha não são lamentos desprezíveis de pessoas pobres que vivem à margem do processo que naquele ambiente se desenvolve, são percepções complexas de um ponto de vista miúdo que precisa ser revisto, pois, afinal, o discurso da exclusão já está naturalizado em formulações que tomam a dependência entre ricos e pobres como essencial

¹⁷⁷ CARVALHO, Sérgio de; MARCIANO, Márcio. Ensaio para Danton. In: _____. (Orgs.). **Companhia do Latão 7 peças**. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 334-345.

¹⁷⁸ Ibid., p. 371.

para a sobrevivência desses últimos. No próximo capítulo será possível perceber como esse elemento se desenvolveu no processo de confecção das peças do grupo.

Gauché e Cristininha são os primeiros e os últimos a falar na peça, por isso merece ser recuperado o encerramento do texto dramático. Na praça onde Danton acabou de ser executado, poderosos líderes são mortos e os dois comentam aquela situação:

GAUCHÉ Para eles as coisas mudam depressa. Para nós é mais devagar.

CRISTININHA Quem vai morrer agora?

GAUCHÉ Robespierre. Quer subir para ver? [Elá se senta sobre os ombros de Gauché.]

CRISTININHA Aquele é o Robespierre?

GAUCHÉ Quem podia dizer que veríamos isso? [Grita] Ei, Robespierre, quem mandou mexer com os ricos?

CRISTININHA Cala a boca, Gauché. Se prenderem você de novo, é por sua conta.

GAUCHÉ Eu sou um homem livre, um cidadão.

CRISTININHA Livre, muito livre, livre mesmo não é Gauché? Livre para andar para lá, para cá, livre para fazer montes de coisas. Podia me comprar um sapato. Eu queria tanto um vermelho...

GAUCHÉ Cristininha, o carrasco fez o sinal, vai ser agora!

ATOR QUE REPRESENTA ROBESPIERRE “Artigo último da declaração do Direito do Homem e do Cidadão de 1793: Quando o governo viola os direitos do povo, a revolta é para o povo, e para cada parte do povo, o mais sagrado dos direitos e o mais indispensável dos deveres.”

O ruído indica a queda da lâmina. Cristininha fecha os olhos. Depois ergue a cabeça.

CRISTININHA Viva a República!

*Luz intensa.*¹⁷⁹

As transformações no seio da população pobre são mais lentas se comparadas com as que ocorrem entre os líderes revolucionários, que rapidamente são levados à guilhotina. Todos são iguais e livres? A aproximação entre cidadania e liberdade feita por Gauché rapidamente é questionada por Cristininha. A liberdade de “andar para lá e para cá” é, de fato,

¹⁷⁹ CARVALHO, Sérgio de; MARCIANO, Márcio. Ensaio para Danton. In: _____. (Orgs.). **Companhia do Latão 7 peças**. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 374.

a que se espera após um movimento de lutas que envolve toda a população de um país? Apesar de não revelar um posicionamento político durante toda a peça, Cristininha encerra o drama com o grito de “Viva a República!”. Tal manifestação parece muito mais uma expressão de conveniência do que um atestado de convicção. Qual o sentido dessas personagens para o Latão? A leitura de Büchner a partir de referenciais teóricos expressivos, como José Antonio Pasta, permite a dessacralização de lemas que se tornaram referência para a sociedade dita democrática. O fim da década de 1990 era lido nos palcos do Latão pela percepção da dúvida e, acima de tudo, pela necessidade de repensar aquilo que se convencionou como “clássico”. As palavras das personagens ressaltadas podem ser vistas a partir da perspectiva de que a naturalidade com que o processo de exploração é interpretado não deixa dúvidas de que a referência ao passado pode estar nas mãos de grupos dominantes.

Outros elementos consideráveis do encerramento da peça são a execução de Robespierre e a citação do último artigo da declaração do Direito do Homem e do Cidadão, fatos que não aparecem em *A morte de Danton*. O quadro que se desenha ao leitor/espectador é claro: os três líderes jacobinos estão mortos – Hébert, Danton e Robespierre –, a população continua espoliada assistindo aos espetáculos promovidos pela lâmina das guilhotinas e os direitos do Homem e do Cidadão são evocados para lembrar os “direitos do povo”. Sob o salve republicano bradado por Cristininha talvez fique uma dúvida: os direitos do cidadão são possíveis? O que é ser cidadão numa sociedade em que “sobram alguns [ricos] para montar na gente”?

Com base nessa reflexão podemos retomar o texto de Büchner e perceber que, no contexto de meados do século XIX, o dramaturgo já chamava a atenção para os temas da liberdade e da igualdade, portanto essa discussão não surge exclusivamente no interior do Latão, ela já estava inserida na proposta bühneriana. A pesquisadora Iná Camargo Costa, ao tratar de *Ensaio para Danton*, credita ao Latão o interesse pelas contradições da Revolução Francesa, em especial o fato de que a população pobre de Paris foi excluída das conquistas revolucionárias.¹⁸⁰ Porém, no próprio texto de Büchner existem momentos evidentes de rediscussão dos ideais revolucionários, não somente pelas personagens que caracterizam a população, mas também por meio das falas de Danton. Em uma cena de rua, um cidadão assim se refere aos jacobinos:

¹⁸⁰ Cf. COSTA, Iná Camargo. Prefácio. In: CARVALHO, Sérgio de; MARCIANO, Márcio. (Orgs.). **Companhia do Latão 7 peças**. São Paulo: Cosac Naify, 2008. p. 15-29.

TERCEIRO CIDADÃO – Eles não têm outro sangue nas veias além daquele que nos sugaram. Eles nos disseram – matem os aristocratas, são lobos! Nós penduramos os aristocratas nas lanternas. Eles disseram – o veto está devorando o vosso pão; nós matamos o Veto. Eles disseram – os Girondinos matam vocês de fome, nós guilhotinamos os Girondinos. Mas eles tiraram a roupa dos mortos e nós continuamos a andar como antes, de pernas nuas e tremendo de frio. Queremos arrancar a pele de suas coxas para fazer dela calças para nós; queremos derreter suas banhas para refogar a nossa sopa. Vamos! Morte aos que não têm nenhum buraco no casaco!¹⁸¹

Já Danton, pouco antes de ser executado, em conversa com seus companheiros de cárcere, trata diretamente da liberdade:

DANTON – E você sabe o que mais vamos fazer agora? A coisa ainda poderia andar se eu deixasse minhas prostitutas para Robespierre e as minhas panturrilhas para Couthon.

LACROIX – Teríamos transformado a liberdade numa prostituta!

DANTON – O que ela também é! A liberdade e uma prostituta são o que há de mais cosmopolita sob o sol. Agora ela há de prostituir-se decentemente no leito nupcial do advogado de Arras.¹⁸² Mas penso que irá desempenhar contra ele o papel de Clitemnestra; não lhe dou mais de seis meses de prazo; eu o arrasto comigo.¹⁸³

A igualdade e a liberdade também já estavam sendo questionadas por Büchner, e, nesse caso, o que a Companhia realiza é uma potencialização da proposta de colocar em exposição as contradições da Revolução Francesa, projeto que ocorre em todo o texto dramático, o que justifica a forte presença das personagens Gauché e Cristininha no decorrer do enredo. É relevante ressaltar que o Latão também coloca essa temática na boca dos líderes revolucionários, no entanto não é Danton que toca nessa questão, pois se assim fosse retiraria a força propulsora da “mulher e do homem do povo” no interior da trama. A personagem que toma essa função é Legendre, jacobino que, conforme o momento político, se aproximou de Danton, de Robespierre e até da reação termidoriana:

Abre-se, pela primeira vez, a cortina do teatro. Na platéia vazia, vários atores representam os deputados jacobinos em meio a um debate.

[...]

¹⁸¹ BÜCHNER, Georg. A morte de Danton. In: GUINSBURG, Jacó; KOUDELA, Ingrid D. (Orgs.). **Büchner: na pena e na cena**. Tradução de Ingrid D. Koudela. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 84-85.

¹⁸² Forma como Robespierre era chamado, devido ao local onde nascera: Arras.

¹⁸³ CARVALHO, Sérgio de; MARCIANO, Márcio. Ensaio para Danton. In: _____. (Orgs.). **Companhia do Latão 7 peças**. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 158.

LEGENDRE – Vamos falar às claras, senhores. Se cada cidadão francês fosse reclamar seu direito à propriedade, aonde iríamos chegar? A França inteira seria retalhada. Se cada filho de mulher do povo fosse exigir seu direito à igualdade, o que iríamos fazer? Passar o dia contando feijões para evitar que uns comessem mais do que os outros? O que está a nosso alcance é garantir um alimento mais vital do que o pão, uma riqueza mais fértil que a terra. Eu falo do direito à liberdade. Pergunto ao deputado Robespierre e aos demais membros do Comitê da Salvação Pública: por que a liberdade da França está sendo esmagada pelo Terror de uma guilhotina que nos torna tirânicos e brutais aos olhos da humanidade?¹⁸⁴

O direito à liberdade exclui o direito à igualdade. Obviamente essa temática não é exclusiva da Companhia do Latão, ela já aparecia em Georg Büchner, ou seja, o interesse pelas contradições da Revolução não é específico do grupo brasileiro. Em *A morte de Danton*, a última palavra do espetáculo é dada a um cidadão que encontra Lucile, esposa de Camille Desmoulins,¹⁸⁵ nos degraus da guilhotina onde acabara de ocorrer a execução de seu marido, dando vivas ao rei. Lucile é presa e um cidadão brada: “Em nome da República!”. Ao comparar os dois finais, o que o Latão diferencia é a ênfase dada à voz dos desvalidos, o que não significa que tal expressão não esteja presente no texto dramático do século XIX. Portanto, o ponto de vista realçado pelo grupo brasileiro, e lembrado pela pesquisadora Iná Camargo Costa, já fazia parte da estrutura dramática de Büchner e sua potencialização foi possível devido à leitura de Antonio Pasta.

Feitas essas considerações sobre *Ensaio para Danton*, merece ser retomado a personagem que dá título ao texto dramático. Em outro momento desta reflexão já ressaltamos que Anatol Rosenfeld, ao tratar de Büchner, toca no fato de que, para o dramaturgo, “o nada” tem um importante significado e está relacionado aos embates vividos por ele no período em que acompanhou o surto das ciências naturais e a derrocada do idealismo filosófico, no interior do qual fora educado – aqui é interessante relembrar as palavras de Sérgio de Carvalho ao justificar o trabalho com *Danton*: “[...] tínhamos apenas a vontade de encenar aquele texto que nos parecia admirável [devido ao] [...] seu sentimento de melancolia diante dos desacertos do tempo”. Em uma paisagem complexa, com significados de difícil apreensão, Büchner foi caracterizando suas personagens que, de acordo com Rosenfeld, chega até Danton. A última fala da personagem antes de ser levada para a execução é clara nesse

¹⁸⁴ CARVALHO, Sérgio de; MARCIANO, Márcio. *Ensaio para Danton*. In: _____. (Orgs.). **Companhia do Latão 7 peças**. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 345-346.

¹⁸⁵ Deputado jacobino, secretário de Danton quando esse se tornou Ministro da Justiça, combateu Girondinos e Hebertistas e se colocou favorável ao fim do Terror, por isso foi preso por Robespierre e executado no mesmo dia de Danton.

sentido: “DANTON – o mundo é o caos. O nada é o nascituro deus do mundo”.¹⁸⁶ O “nada” atinge Danton e outras personagens do mesmo autor. Seguindo o raciocínio de Rosenfeld, “[...] tal visão leva muitas vezes à redução da imagem do homem que se torna grotesca particularmente quando é oposta à imagem sublime do herói clássico”.¹⁸⁷ A proposta estética do dramaturgo do século XIX questionava a imagem do herói clássico, ou seja, com Danton o autor rompe com os códigos estéticos do classicismo vigentes em sua época. Ao tratar da modernidade extemporânea de Büchner, a pesquisadora Irene Aron é didática ao se referir às rupturas formais que a *A morte de Danton* carrega:

[...] é conveniente reiterar que o estudante de medicina e revolucionário social perseguido pelas autoridades percebeu, de maneira lúcida, o princípio da era industrial e o consequente domínio da técnica que leva à impotência e à automatização do ser humano e, necessariamente, à dissolução de padrões morais, religiosos e estéticos do classicismo alemão. A percepção das transformações que ocorriam à sua volta revela-se sobretudo em sua crítica à filosofia e à moral do idealismo alemão, representado particularmente pela obra e pensamento de Schiller, em sua época clássica [...]. É, pois, em *A morte de Danton* que Büchner torna patente a necessidade de ruptura de cânones estéticos vigentes, para comunicar que seu tempo faz a sua própria exigência em relação ao drama. Ou seja, para expressar as transições sociais e políticas de sua época, Büchner não lança mão da forma dramática tradicional, fechada. Dentro do processo de busca da inovação que pode negar, superar ou imitar aquilo que se estabelece como sendo sua oposição, ou seja, não-moderno, é importante mencionar que Büchner reatualiza uma forma dramática cuja tradição remonta à Idade Média européia, e que tinha sido retomada ainda recentemente no drama do *Sturm und Drang*. A forma nova denomina-se aberta, atectônica, não-aristotélica ou épica, em contraposição à tradicional, fechada, tectônica, clássica ou aristotélica. Em outras palavras, os conflitos da realidade social aparecem no drama de Büchner como informação, como parte integrante de sua forma, e, neste caso, a forma tradicional, fechada, representaria desinformação, retrocesso.¹⁸⁸

As considerações da autora se aproximam muito das análises de Rosenfeld que, por sua vez, foram recuperadas por Antonio Pasta e, por fim, aparecem nos discursos de Sérgio de Carvalho, o que demonstra um tronco interpretativo e de recepção do teatro épico bastante preciso.

Quando a Companhia do Latão reescreve *Danton* e realça na estrutura dramática personagens das ruas de Paris, há uma preocupação em refletir a partir de perspectivas

¹⁸⁶ BÜCHNER, Georg. *A morte de Danton*. In: GUINSBURG, Jacó; KOUDELA, Ingrid D. (Orgs.). *Büchner: na pena e na cena*. Tradução de Ingrid D. Koudela. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 160.

¹⁸⁷ ROSENFELD, Anatol. *A Atualidade de Büchner*. In: Ibid., p. 17.

¹⁸⁸ ARON, Irene. *Georg Büchner e a modernidade extemporânea*. In: Ibid., p. 360-361.

coletivas sobre a temática da peça. No DVD *Experimentos videográficos do Latão*, o diretor Sérgio de Carvalho afirma que o grupo teve a preocupação de elaborar o *Ensaio* valorizando perspectivas coletivas em detrimento da tragédia pessoal de Danton, o que fez, segundo ele, que Cristininha e Gauché chegassem a se aproximar dos protagonistas da peça. Se tomarmos as ponderações de Rosenfeld e Aron como pressuposto de análise, poderemos perceber que, de acordo com as vivências de Büchner, ele não tinha condições nem interesse de criar um “herói trágico”. Portanto, a crítica a um processo de heroicização da personagem já chega ao Latão pelo próprio texto dramático do século XIX. Em Büchner, Danton expressa “o nada”, já no palco do Latão, a personagem cede espaço para uma polifonia de vozes que vêm das ruas da capital francesa. Em ambas as ocasiões há a percepção de que o processo revolucionário não é homogêneo, porém o tratamento formal dado a essa visão da sociedade depende do momento em que é elaborado. Para o dramaturgo do século XIX, um mundo vazio de significados o aterrorizava, já para o Latão a presença da revolução e da transformação social é prioritária, o que não se promove sem pensar em termos coletivos de ação. O Danton do grupo paulistano é mais modesto, menos efusivo em seus discursos, o foco do grupo não era provocar a compaixão no espectador. Por isso Büchner surge como referência, uma vez que a “quebra” da heroicização já era uma preocupação para o autor, o que retira da Companhia do Latão qualquer ineditismo em termos de desconstrução do “herói” Danton.

Outro elemento formal importante dos escritos de Büchner e que a Companhia leva para o seu palco é o tema da “automatização do ser humano”, expresso por meio da construção de personagens que agem como marionetes. De acordo com Rosenfeld, nos escritos bühnerianos:

[...] origina-se o *topos* das marionetes e do automatismo, tradição grotesca haurida em Callot-Hoffmann (como revela o próprio Büchner), mas que agora se carrega de um pavor novo por exprimir “o horrendo fatalismo da história” de que se sente “aniquilado”, segundo documenta uma carta em que a própria supressão do verbo – tão freqüente nos seus escritos – antecipa um típico “gesto expressionista”: Encontro na natureza humana uma terrível igualdade [...] O indivíduo, só espuma na onda, a grandeza, mero acaso, o domínio do gênio, um jogo de títeres, uma luta ridícula contra uma lei ênea”. O automatismo será tema fundamental de *Danton* (“Somos bonecos, puxados no fio por poderes desconhecidos”), de *Leonce e Lena*, em que se manifesta até linguisticamente, na disparada saltitante dos trocadilhos, e sobretudo em *Woyzeck*.¹⁸⁹

¹⁸⁹ ROSENFELD, Anatol. A Atualidade de Büchner. In: GUINSBURG, Jacó; KOUDELA, Ingrid D. (Orgs.). **Büchner**: na pena e na cena. Tradução de Ingrid D. Koudela. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 18.

Como o próprio Danton se torna um autômato de todo o processo revolucionário e é conduzido à morte em um contexto que ele mesmo ajudou a construir, numa espécie de “horrendo fatalismo da história” que o aniquila, para a Companhia do Latão esse aniquilamento não vem para a cena por meio da personagem que dá título à peça. Como o intuito do grupo é realçar as propostas coletivas da ação política, os seus autômatos são pessoas do povo, que andam pelas ruas de Paris, assistem às execuções nas guilhotinas como espetáculo que ajuda a esquecer da fome, que saqueiam açougue e bradam morte aos que não têm buraco nas roupas. Para o Latão, esse seria o *locus* privilegiado para se mostrar indivíduos que “espumam na onda”, formando um jogo de títeres que trava uma luta ridícula contra a lei ênea. Vejamos a cena:

A disposição cênica sugere um pequeno teatro de marionetes. Cristininha de um lado e Susaninha, filha de Simon, de outro, são manipuladas por atores que controlam fios imaginários.

SUZANINHA [*Como marionete*] Ei, revolucionário! Você me acha bonita?

CRISTININHA [*Como marionete*] Ei, seu açougueiro! Me dá um pedaço de carne, por favor? Eu estou pedindo, por favor.

SUZANINHA [*Como marionete*] Quer ver o que eu tenho aqui debaixo da blusa? Quer ver mesmo?

CRISTININHA [*Como marionete*] O que vai acontecer se não me der a carne? Quer saber mesmo?

SUZANINHA [*Como marionete*] Minha mãe disse era pra eu mostrar. Debaixo da blusa, tenho dois botõezinhos e também uma florzinha.

CRISTININHA [*Como marionete*] Sem carne, eu vou retalhar o senhor com um caco de vidro e pendurar no gancho.¹⁹⁰

Vários são os focos de discussão realçados pelo Latão, muitos deles já dados na própria dramaturgia de Büchner, o que aponta para um processo de reescrita no qual o que torna possível um momento ser revisitado por outro são as inquietações do presente daqueles que tomam elementos do passado como passíveis de serem valorizados. Entre Büchner e a Companhia do Latão existe um espaço que não é só temporal, cuja mediação é marcada por referências intelectuais e pesquisas acadêmicas. São as peculiaridades múltiplas que envolvem essa relação que dão a tonalidade para uma discussão sobre as transformações políticas e

¹⁹⁰ CARVALHO, Sérgio de; MARCIANO, Márcio. Ensaio para Danton. In: _____. (Orgs.). **Companhia do Latão 7 peças**. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 342-343.

sociais em nosso tempo, portanto as mediações são primordiais, principalmente quando se tem como escopo a produção de significados políticos e estéticos no presente.

CONTATOS INICIAIS ENTRE BRECHT E A COMPANHIA DO LATÃO

APÓS A MONTAGEM de *Ensaio para Danton*, os integrantes daquele projeto verificaram a importância, para a continuidade de seu trabalho, de estudar os escritos de Bertolt Brecht. Assim, em 1997, por meio de um edital público, conseguem a ocupação do Teatro de Arena Eugênio Kusnet e dão início à proposta de pesquisa em Teatro Dialético, o que demonstra já terem como finalidade a recuperação das proposições brechtianas como fonte para suas atividades cênicas e que a leitura e influência de José Antonio Pasta era referendada pelo caminho que o grupo começava a trilhar.¹⁹¹ Nesse contexto, o grupo entra em contato com Fernando Peixoto, ator, diretor, tradutor e teórico reconhecido pelo seu amplo trabalho junto ao Teatro Oficina na década de 1960 e como diretor nos anos de 1970, além de tradutor, responsável pela edição completa das peças de Brecht pela editora Paz e Terra e profundo conhecedor da obra desse dramaturgo no Brasil.¹⁹² Desse contato, surge o interesse pela leitura e estudo de *A compra do Latão*, escrito por Bertolt Brecht entre 1937 e 1951.¹⁹³

¹⁹¹ Ao mesmo tempo em que o grupo se formava no Teatro de Arena em torno da pesquisa sobre o Teatro Dialético, surgia o projeto de publicação de uma revista que deu origem à *Vintém*, cujo primeiro número foi lançado em 1997. Nesse número, existem entrevistas e artigos que demonstram a vinculação das pesquisas do Latão a outros intérpretes da obra de Brecht, além de José Antonio Pasta. Dividida em seis partes, a seção “Teatrada”, que se dedicava à apresentação de estudos teatrais em geral, trouxe quatro textos, assinados respectivamente por Pasta, Fernando Peixoto, Márcio Aurélio e, por fim, Sérgio de Carvalho. De maneira geral, todos esses textos tratam das possibilidades de Brecht ser naquele momento um dramaturgo capaz de promover diálogos e debates. Além disso, na seção “Entrevista”, o leitor toma contato com uma significativa contribuição de Gerd Bornheim, destacado pesquisador da estética teatral e autor de um livro singular sobre Bertolt Brecht, publicado em 1992. Na entrevista realizada por Sérgio de Carvalho e Helena Albergaria, Bornheim trata de diversos temas relacionados ao teatro, em especial às formulações brechtianas. Entre os assuntos ali abordados destacamos as considerações de que Brecht recusa o sentido de conciliação expresso na tragédia grega, a necessidade de uma pesquisa formal profunda para se compreender o dramaturgo alemão e a importância de se pensar a relação entre subjetividade e objetividade na obra e nas propostas estéticas de Brecht. É evidente que a contribuição de Bornheim é ampla e ultrapassa esses breves apontamentos. Sua importância aqui se vincula ao fato de que em alguns textos e depoimentos de Sérgio de Carvalho figuram elementos que foram tratados por Bornheim, o que demonstra um repertório de leituras que vai além da obra de Pasta, que, apesar de ser bastante significativa, não foi a única referência do diretor. Bornheim era filósofo e foi professor de Estética e Poética da Encenação no curso de Arte Dramática criado na Universidade do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre, por Ruggero Jacobbi, de quem fora aluno. Bornheim construiu sua reflexão sobre Brecht tendo por referência uma ampla formação filosófica. (Cf. BORNHEIM, Gerd. Entrevista concedida a Sérgio de Carvalho e Helena Albergaria. In: CARVALHO, Sergio; (e colaboradores). **Atuação Crítica**: entrevistas da *Vintém* e outras conversas. São Paulo: Expressão Popular, 2009. p. 101-111; BORNHEIM, Gerd. **Brecht**: a estética do teatro. Rio de Janeiro: Graal, 1992.)

¹⁹² Sobre o trabalho de Fernando Peixoto na década de 1970, pesquisar:

A compra do Latão é um longo e inacabado escrito teórico organizado em forma de diálogos, em que cinco personagens tratam de vários elementos relacionados ao fazer teatral e possuem posições bastante específicas sobre o tema. Devido a isso, são apresentados pelo autor da seguinte forma: *O Filósofo* – acredita que o teatro deve apresentar um retrato fiel das relações sociais entre os homens e, em consequência, ambiciona utilizá-lo para seus fins; *O Ator* – deseja se expressar e se tornar um profissional admirado pelo público; *A Atriz* – possui ideias políticas definidas e deseja utilizar o teatro para educar a sociedade; *O Dramaturgo* – com a esperança de dar força revitalizadora ao teatro, coloca-se à disposição do Filósofo e oferece seus conhecimentos para transformar o palco em um espaço produtor das relações sociais entre os homens; *O Iluminador* – é um trabalhador que não está satisfeito com o mundo, representa o novo público teatral ambicionado por Brecht em seus escritos teóricos. Pela descrição das personagens, fica evidente que o que está em jogo nesse texto é a análise sobre a função social do teatro, por isso elas estão em um ambiente bastante sugestivo, um palco, onde acabara de se realizar determinado espetáculo. Enquanto ocorrem os diálogos, o cenário que compunha a encenação começa a ser retirado e daí decorrem as análises.

Todas as discussões giram em torno dos diálogos do Filósofo com as demais personagens. Numa espécie de contraponto de noções, ele vê o teatro como um espaço para se perceber as relações sociais, discuti-las e, em consequência, transformá-las. Em outros termos, um local de análise crítica. Tendo tais elementos como premissa, é de se esperar que vários debates ocorram e, obviamente, eles tocam em vários temas, como a relação entre palco e plateia, a historicidade das formas, a maneira de expressão que se busca no teatro em tempos recentes, a função do ator e demais pessoas que estão envolvidas no processo cênico, a inserção de um novo público trabalhador no teatro e, claro, a importância da relação entre diversão e aprendizagem. Todas essas noções foram caras a Bertolt Brecht e à formulação de

COSTA, Rodrigo de Freitas. *Tambores na noite*: a dramaturgia de Brecht na cena de Fernando Peixoto. São Paulo: Hucitec, 2010.

CARDOSO, Maria Abadia. *Mortos sem Sepultura*: diálogos cênicos entre Sartre e Fernando Peixoto. São Paulo: Hucitec, 2011.

¹⁹³ É importante ressaltar que Peixoto escreveu um livro em que se debruça sobre a análise desse texto teórico de Bertolt Brecht. (Cf. PEIXOTO, Fernando. **Brecht**: uma introdução ao teatro dialético. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.) No segundo capítulo de minha dissertação de mestrado analiso as proposições políticas, artísticas e intelectuais de Fernando Peixoto na década de 1970 a partir das considerações feitas pelo diretor nessa obra em que trata de Brecht e fundamenta os pressupostos teóricos de seu trabalho naquela época, em especial por meio de suas análises sobre as relações entre o “nacional e o popular”. O que, no âmbito desta pesquisa, aponta não só para um amplo conhecimento sobre o dramaturgo e teórico alemão por parte de Peixoto, mas, sobretudo para a importância de *A compra do Latão* como referência teórica do diretor brasileiro que, em fins da década de 1990, indicou justamente esse texto para os integrantes da Companhia do Latão, ainda em processo de desenvolvimento.

seu teatro épico, por isso *A compra do Latão* é considerado um texto importante, que aborda as principais formulações de seu autor durante toda uma vida dedicada ao teatro e à ação política por meio das artes.

Merece ser lembrado ainda que o ato de escritura desse texto atesta de maneira límpida uma das principais características de seu autor, o processo de revisão constante de seus escritos, tanto que ele foi produzido em um longo período e, mesmo assim, ficou inconcluso. Rever o que já tinha sido realizado, repropor questões e estar sempre disposto ao diálogo com a historicidade dos tempos são características marcantes em Brecht e não poderiam deixar de estar presentes em *A compra do Latão*. Sem dúvida, para um grupo que iniciava sua carreira revendo os parâmetros artísticos de seu tempo ao recuperar *A morte de Danton* e que também conseguira ocupar o simbólico Teatro de Arena, que possui toda uma trajetória política nos anos de 1960 dedicada ao engajamento artístico e ao debate social, a indicação de Fernando Peixoto não poderia ser mais pertinente. Se a proposta era conhecer, estudar e avaliar Brecht e, com isso, montar um teatro “épico-dialético”, como consta nos depoimentos dos integrantes da Companhia, Peixoto era uma referência importante e marcante e, por sua vez, o estudo de *A compra do Latão* demonstrava bem a imersão do coletivo de atores nas propostas escolhidas. Além disso, o texto de Brecht também é discutido em várias passagens no livro de José Antonio Pasta.

Face a essas questões, é pertinente retomar alguns pontos específicos do texto de Brecht para mostrar como temas primordiais para a estética brechtiana se apresentaram ao grupo paulistano e, ao mesmo tempo, para fazer as aproximações necessárias com a sua produção. Sendo assim, procuraremos apontar convergências e divergências das temáticas em foco e perceber como o grupo foi ressignificando os elementos expressos pelo dramaturgo alemão. Para tanto, é preciso considerar que o texto dramático *Ensaio sobre o Latão* foi escrito em 1997, com base nas improvisações dos atores Gustavo Bayer, Maria Tendlau, Ney Piacentini, Otávio Martins, Edgar Castro e Vicente Latorre. Além da distância temporal em relação à produção alemã, é significativo lembrar que a proposta da Companhia do Latão tinha como finalidade chegar ao palco, ou seja, o grupo recuperou *A compra* e elaborou uma peça cujo princípio não era somente discutir as questões teatrais do ponto de vista teórico, mas ao mesmo tempo tornar possível a confecção de um espetáculo que, por si mesmo, fosse capaz de repensar as suas próprias bases teatrais e demonstrar aos possíveis espectadores suas escolhas estéticas e prováveis caminhos formais. Se fizermos uma comparação entre Brecht e a Companhia, envolvendo *A compra do Latão*, perceberemos que, para o dramaturgo, o

objetivo era pensar a teoria teatral que envolvia a concepção de seus textos dramáticos e espetáculos, já para o Latão a concepção do texto está voltada também para a encenação, o que envolve, além da leitura e de estudos sobre Brecht, a realização de trabalhos cênicos, como improvisações e pesquisas de outros matizes que envolvem a questão puramente teórica, daí a importância de ressaltar a equipe envolvida no processo.¹⁹⁴

O texto da Companhia do Latão possui oito personagens que, instaladas no palco, desenvolvem ações relativas ao fazer teatral. No *Ensaio*, as personagens fazem referência explícita ao processo de montagem de *Hamlet*, de Shakespeare, daí a composição de três papéis: Ator-Hamlet, Atriz-Ofélia e Ator-Polônio. Além desses, há mais cinco: Dramaturgista, Diretor, Iluminador, Assistente de televisão e Sandra. O texto é rico em cenas que se desenvolvem no palco, todas com teor narrativo bastante expressivo, e um prólogo que se passa no saguão do teatro. A rubrica inicial é importante para que o leitor perceba como o enredo da peça irá se desenvolver e como estão expressos os elementos estéticos que o grupo partilha com Brecht:

*Algumas breves indicações sobre as personagens podem contribuir para que a dimensão pedagógica se realize pelo jogo entre os diversos pontos de vista contraditórios da peça. O Dramaturgista é uma figura que se apega às suas categorias mentais, mas tem a ingenuidade dos que gostam de aprender. O Diretor não deve ser professoral. É antes alguém que pensa em voz alta, às vezes siderado pelas próprias idéias complexas. O Ator-Hamlet tem a vaidade dos grandes artistas. Acostumado a papéis de protagonista, é perfeccionista e não tem facilidade de se relacionar com os outros. A Atriz-Ofélia é frágil, inteligente, feminista, e se esforça para não confundir ficção e realidade. O Ator-Polônio não tem papas na língua, é autocentrado, mas às vezes muito agudo na sua defesa de uma arte catártica. O Assistente de Televisão é um funcionário do capital porque nunca lhe ensinaram outra possibilidade, mas tem algum real interesse pela verdade das coisas.*¹⁹⁵

Os pontos de vista contraditórios relacionados às diferentes personagens formam a base do enredo do Latão, assim como do de Brecht, já que, em ambos os casos, se trata da realização de análise sobre o próprio fazer teatral. Isso ocorre pelas falas dos agentes que assumem papéis na peça e que, ao realçarem seus posicionamentos artísticos, deixam

¹⁹⁴ *Ensaio sobre o Latão* estreou no Teatro de Arena Eugênio Kusnet em agosto de 1997, com direção de Sérgio de Carvalho e Márcio Marciano, música de Walter Garcia, preparação musical de Fernando Rocha, iluminação de Wagner Pinto e Paulo Heise, cenografia e figurinos criados coletivamente, com os seguintes atores: Edgar Castro, Gustavo Bayer, Maria Tendlau, Ney Piacentini, Otávio Martins, Vicente Latorre. Participações eventuais de Deborah Lobo, Francisco Bruno e Georgette Fadel. Na temporada de 2000 houve participação de Heitor Goldflus.

¹⁹⁵ CARVALHO, Sérgio de; MARCIANO, Márcio. *Ensaio sobre o Latão*. In: CARVALHO, Sérgio de. (Org.). **Introdução ao Teatro Dialético: experimentos da Companhia do Latão**. São Paulo: Expressão Popular, 2009, p. 267.

evidenciar as questões políticas que referenciam suas ações. Como o grupo tem por preocupação colocar em cena tais questões para que os espectadores reflitam sobre elas, chama a atenção, por meio da rubrica, para o caráter didático da peça, o qual se concretizará principalmente se o leitor/espectador tiver consciência das personagens que se encontram naquele espaço. Somente a partir daí passa-se à apresentação das características das personagens.

Ligado à sua formação, o Dramaturgista é alguém que “gosta de aprender”, aprendizado que, nesse contexto, diz respeito à arte engajada. Em *A compra do Latão*, o Dramaturgo assume uma posição parecida, no entanto se coloca à disposição do Filósofo, que, na verdade, é alguém que não faz parte do espaço teatral e que leva ao agrupamento as inquietações por uma arte mais crítica e reflexiva. O Diretor, imerso em múltiplas ideias, vai contrapondo os vários pontos de vista que surgem ao longo do enredo. A vaidade dos atores, expressa no texto de Brecht pelo Ator, aparece nos escritos do grupo brasileiro por meio do Ator-Hamlet, numa menção a Shakespeare que terá papel importante ao longo da teia reflexiva que se formará. Não muito distante desse último, está o Ator-Polônio e sua defesa de uma arte catártica. Claro que, ao tomar como foco de análise o texto de um escritor que se coloca contrário à catarse e, ao mesmo tempo, recuperar os textos aristotélicos como fonte de estudos e contestação, a Companhia não poderia deixar de colocar em cena os embates que essa discussão pode gerar. Sem ter uma noção política definida, como a representada pela Atriz de Brecht, a Atriz-Ofélia preocupa-se em não confundir ficção e realidade, o que também demonstra uma forte aproximação com o dramaturgo alemão, uma vez que essa distinção era para ele um tema caro, principalmente no que se refere às relações entre palco e plateia. Já a personagem Sandra está relacionada aos estudos realizados pelos integrantes do grupo pelas ruas de São Paulo. No decorrer da trama ela terá um papel específico, o que permitirá aos leitores/espectadores perceber, entre outras coisas, o trabalho de composição de personagens pelo Latão. O Assistente de Televisão está relacionado ao próprio momento vivido pelos atores do grupo, que, na época de confecção do espetáculo, foram convidados para integrar o elenco de um filme. Os testes para esse filme ocorreram no próprio teatro, de acordo com Lia Urbini, responsável pelo setor de documentação da Companhia e “[...] revelavam, a quem os via de fora, a diferença entre o interesse funcional da equipe de cinema (fotogenia, aptidão física aos papéis, bons dentes etc.) e o esforço artístico de atores que

mostravam cenas de peças antigas”.¹⁹⁶ Cabe questionar em que medida essa situação pode ser relacionada diretamente ao fato de essa personagem ser “um funcionário do capital” e que tem algum interesse pela “verdade real das coisas”. Afinal, qual o viés interpretativo que leva um grupo falar em “verdade real das coisas”?

De maneira geral, a estrutura da peça é concebida pela mescla de cenas em que os atores discutem a arte teatral, seus traços e transformações nos últimos anos – se aproximando, nesse caso, do que aparece em *A compra do Latão* – e os ensaios de *Hamlet*, que são realizados no palco e, ao mesmo tempo, narrados ao público pelos atores. Portanto aqueles que assistem percebem o desenrolar de algumas cenas e ouvem os comentários dos atores, que se afastam das personagens do texto de Shakespeare, em um evidente processo de distanciamento. Os códigos que se aproximam do teatro épico, tal como proposto por Brecht, são visíveis no texto dramático por meio das rubricas, o que indica que no palco as ações dos atores sejam também realizadas do ponto de vista da quebra da quarta parede, proporcionando o efeito de distanciamento ao se dirigir diretamente ao público, que não deve ter a atitude de quem assiste passivamente, mas sim de quem observa com científicidade. Além disso, *Ensaio* acompanha o mesmo expediente de divisão do tempo de *A compra*. No texto de Brecht, as ações se desenvolvem durante quatro noites, em cada uma das quais vários temas são abordados. Já no texto do Latão, os ensaios de *Hamlet* também são divididos em noites, no caso cinco, sendo que a última seria a da estreia do espetáculo. Vale ressaltar ainda que essa divisão vem para a cena por meio da narração das personagens, enquanto que, no texto de Brecht, elas são subtítulos que dividem as discussões teóricas.

O texto é acompanhado de um “prólogo no saguão do teatro” que marca o encontro das personagens com o público. Dramaturgista e Diretor recebem os espectadores, que são acolhidos como um grupo de atores que farão parte do ensaio que se realiza na casa teatral. Ao entrarem no espaço, há a indicação na rubrica de que no palco um ator realiza um exercício de ensaio inspirado em *Hamlet*. O contraponto entre espectadores e atores está estabelecido, o objetivo de *Ensaio sobre o Latão* é discutir a composição cênica numa espécie de atividade metateatral e, para tanto, os recursos brechtianos são essenciais. Ocupando espaço no palco onde o Ator-*Hamlet* atua, o Diretor se dirige ao público:

DIRETOR [Quebra a atmosfera criada pelo exercício no auge da emoção da cena, para desgosto do Ator-*Hamlet*] Obrigado. [À cabine de luz no

¹⁹⁶ URBINI, Lia. Memória em processo. In: CARVALHO, Sérgio de. (Org.). **Introdução ao Teatro Dialético: experimentos da Companhia do Latão**. São Paulo: Expressão Popular, 2009, p. 141.

teatro.] Iluminador, um pouco mais de luz sobre o palco. [Ao público.] Senhores novos atores, bem vindos. Nesta primeira noite de ensaio espero que não estranhem nosso método de trabalho, embora deva ser estranhável. Dentro de algumas semanas, vamos estrear um espetáculo, baseado num texto clássico, empreitada para a qual necessitamos da colaboração dos senhores. Os experimentos que vamos realizar durante o período de ensaios diferem um pouco desse, que os senhores acabaram de presenciar, e serão nossa matéria de transformação até o dia da estréia.¹⁹⁷

Ao elaborar uma cena como essa, podemos dizer que a preocupação do grupo não é prioritariamente com o assunto que ocupa o palco, mas principalmente com as formas cênicas utilizadas para a construção do espetáculo. Desse ponto de vista, Brecht é um estímulo bastante forte, pois aliou as transformações temáticas às formais, uma vez que a relação forma-conteúdo é indissociável e, em consequência, as mudanças temáticas trazem as alterações estéticas e vice-versa. O público é chamado a estranhar o método de trabalho do grupo, que será explicitado por meio da contraposição entre os diálogos sobre a arte teatral e os ensaios de *Hamlet*. Quando se espera dos espectadores um posicionamento dessa natureza, procura-se valorizar dimensões reflexivas que estão relacionadas ao épico: o rompimento da narrativa tornaria aquele que assiste mais afeito à observação crítica, uma vez que ele não se envolve em uma trama de ações e, consequentemente, seria capaz de avaliar o que vê em cena, percebendo a si mesmo como sujeito histórico capaz de emitir juízos. Decorrente da ação anterior, o espectador seria capaz de refletir sobre o ato cênico no sentido de pensar como a cena se daria se a situação social em que ela se sustenta fosse diferente. Assim, a cena deixa de ter uma dimensão eminentemente dramática e toma características épicas, do que decorre a tensão teatral, baseada no conflito e na progressão da ação com vistas a atingir a reflexão, o que se configuraria como o “efeito de estranhamento” das propostas brechtianas. Se, desde o início do *Ensaio sobre o Latão*, o Diretor assume essa atitude de chamar a atenção do espectador para os elementos épicos, o que está em jogo não é somente uma questão temática, como já apontado, mas sim a rediscussão formal do texto dramático que se apresenta e também a tomada de posicionamento do grupo no sentido de estabelecer seu trabalho teatral tendo a premissa da crítica como proposta artística e reflexiva.

O *Hamlet* que se coloca em cena não é fortuito, é um “clássico” que, para o grupo que acabara de recuperar o *Danton* de Büchner, merece ser visto por outro viés, além daquele que assim convencionou classificá-lo. Antonio Pasta dedica parte considerável de seu texto

¹⁹⁷ CARVALHO, Sérgio de; MARCIANO, Márcio. Ensaio sobre o Latão. In: CARVALHO, Sérgio de. (Org.). **Introdução ao Teatro Dialético:** experimentos da Companhia do Latão. São Paulo: Expressão Popular, 2009, p. 269.

para a reflexão sobre o significado de Shakespeare no teatro brechtiano e, em suma, o que se percebe é a necessidade rever a edificação dos clássicos pelos grupos dominantes, como já tratamos no início deste capítulo. Como consequência dessa discussão, ao tratar dos “clássicos”, Brecht chama a atenção para a contraposição entre trabalho coletivo e individual – elemento que perpassa todo o texto de *A compra do latão* e outros escritos do dramaturgo. Pasta, ao tratar processo movido por Brecht contra a produtora do filme *Ópera de três vinténs*,¹⁹⁸ comenta:

[...] não diferem, para Brecht, glória e escândalo, não obstante seu diverso *tonus* social. Uma e outra, pelo movimento de sua produção, surgem como dimensão já coletiva do trabalho artístico, naquilo em que rompem a própria individualização aurática pressuposta na glorificação.¹⁹⁹

A dimensão coletiva do trabalho artístico leva a questionar a construção dos “clássicos”, pois não existe criação a partir de um princípio completamente inovador e, por sua vez, a “individualização aurática” se insere no processo de retirar da maioria das pessoas suas capacidades criativas. Essa questão que gira em torno dos “clássicos” foi essencial para a Companhia do Latão e se apresenta como uma das principais contribuições da leitura de *A compra do latão* em conjunto com a obra de Pasta para a configuração do trabalho do grupo. Todas as suas produções posteriores terão, de alguma forma, essa percepção de revisão dos “clássicos”, ou a necessidade de se pensar em uma “classicidade contemporânea” a partir de Brecht, questão que será desenvolvida no capítulo 4. Além disso, a dimensão de um trabalho coletivo foi essencial para a formação dos atores da Companhia, como podemos observar nas palavras de Márcio Marciano:

¹⁹⁸ A partir de 1928, com o sucesso de *Ópera de três vinténs*, a Companhia Cinematográfica Nero-film assinou um contrato com Brecht e Kurt Weill para a adaptação da obra para o cinema. No contrato, os autores conseguiram incluir cláusulas que lhes permitiam colaborar em todas as etapas de produção da obra. Após a empresa ter investido em torno de um milhão de marcos no filme, Brecht tentou romper o contrato e o desenrolar desse ato se torna um longo processo judicial, em que o dramaturgo expõe para a imprensa da época as contradições entre diferentes interesses produtivos. Pasta comenta de maneira lúcida todo esse processo, concluindo que “O ‘processo dos três vinténs’, assim, tanto em seus pressupostos quanto em sua destinação (e até mesmo em suas falhas), dá também testemunho do movimento coletivizante que atravessa todo o trabalho de Brecht e que deve sair desta prova corrigido, reforçado – tornado mais concreto e consequente. Assim como a Bauhaus e outras vanguardas do período, também o projeto de Brecht, em sua dimensão coletivizante e orientação prática, tem seu lugar de nascimento na experiência da relativa coletivização da produção ensejada pelo capitalismo industrial e se volta, por assim dizer, naturalmente para os novos meios técnicos de produção industrial, não enxergando na indústria cultural um inimigo absoluto, mas um avanço de fato que é preciso primeiramente reconhecer para daí tirar as devidas consequências”. (PASTA, José Antônio. **Trabalho de Brecht**: breve introdução ao estudo de uma classicidade contemporânea. São Paulo: Duas Cidades / Ed. 34, 2010, p. 103-104.)

¹⁹⁹ Ibid., p. 81.

Em *A compra do Latão*, Brecht nos adverte para o que considera uma “atitude clássica”: o retorno a grandes obras do passado através de um olhar generoso e crítico que, ao mesmo tempo, possa respeitar em sua plenitude toda a poesia que essas obras contêm, e permitir um diálogo vivo entre elas e nossa época – aquilo que Brecht chama de um sexto sentido para a história. Cita como exemplo o teatro de Shakespeare – especialmente *Hamlet* – e o observa de uma perspectiva dialética. Essa “atitude” orientou nossa busca e nos levou ao encontro dos “espectros de Dinamarca”. Quando nos reunimos com os atores (grupo formado de remanescentes de *Ensaio para Danton*, espetáculo anterior ao atual projeto de pesquisa, que já lidava com um tipo de interpretação baseada na técnica narrativa, e alguns novos integrantes), percebemos que seria útil desenvolver um trabalho prévio voltado para a integração do grupo. Realizamos vários experimentos cênicos, amparados nas idéias de Brecht, com o objetivo de estabelecer um discurso comum a atores e demais participantes do projeto.²⁰⁰

Diante dessas considerações, nas quais é perceptível a influência das proposições teóricas de José Antonio Pasta na leitura de *A compra do Latão* e a configuração de um método de trabalho que perpassará todos os trabalhos posteriores da Companhia, em especial a coletivização do trabalho artístico e a releitura dos “clássicos”, podemos voltar a discutir mais algumas questões tratadas no texto.

O Diretor, ao chamar a atenção do espectador para os elementos épicos, assumirá em *Ensaio* funções muito próximas das do Filósofo em *A Compra do Latão*. Sob esse aspecto, no texto de Brecht as inserções externas são importantes para discutir o sentido de uma nova proposta no que se refere à arte teatral, uma vez que elas são recuperadas por um profissional que não faz parte das pessoas diretamente ligadas ao espaço cênico. Se o projeto do Latão era colocar em cena os pontos que julgava principais da estética brechtiana, as alterações feitas na estrutura do texto de *A compra* foram consequentes, pois, ao reforçar os ensaios de *Hamlet*, o grupo, por meio da discussão sobre os clássicos, permitia aos seus leitores/espectadores a percepção do contraponto entre o “novo” e o “velho” teatro, conceitos caros ao dramaturgo alemão.²⁰¹ Dessa forma, o Filósofo aparece no texto teórico, configurado em forma de

²⁰⁰ MARCIANO, Márcio. Primeiros movimentos. *Vintém: ensaios para uma arte dialética*, Número 0, p. 36, jul./ago. 1997.

²⁰¹ São conhecidas as análises teóricas de Bertolt Brecht pautadas na comparação entre o “velho” e o “novo” teatro. No primeiro capítulo desta tese, fizemos menção às preocupações do dramaturgo e teórico e à forma como ele configurou textualmente suas críticas (ver Capítulo 1, nota 35). Além do texto *Notas sobre “Mahagonny”*, escrito em 1930, que traz a célebre comparação entre a “forma dramática” e a “forma épica” do teatro, *A venda do Latão* também faz referência explícita a essa discussão, porém com um teor mais metafórico: em determinado momento do texto, os diálogos são rompidos e surge uma comparação pautada entre o “teatro planetário” e o “teatro carrossel”. O “novo” é comparado pelo autor ao “planetário”, instalação para demonstrar movimentos astronômicos, onde é possível perceber que a regularidade do movimento das estrelas não se aproxima exatamente de uma ação humana e nem estelar, além de o esquematismo da instalação não permitir uma representação “exata” do movimento dos astros, que na verdade é mais irregular

diálogos, como a personagem que consegue dar vazão às comparações estéticas e interpretativas e, essencialmente, à importância da transformação que se busca nos palcos. Ou seja, ele é capaz de promover o debate e trazer para a cena elementos que, no texto do Latão, são vistos por meio dos ensaios de *Hamlet*. Diante de condições distintas em relação à de Brecht, seria no mínimo estranhável que no palco do Latão fosse composta uma personagem nos mesmos moldes do Filósofo, pois a possibilidade da encenação disponibilizava ao grupo outros elementos para fazer as comparações entre diferentes formas de composição da arte teatral, como o que foi utilizado: a referência ao ensaio de um texto de Shakespeare. Porém, no texto do grupo paulistano, várias falas do Diretor se aproximam bastante das do Filósofo, o que denota a importância desse no ato reflexivo proposto pelo projeto de reescrita de Brecht.

Se seguirmos a reflexão por esse caminho e nos aproximarmos do texto dramático, é possível perceber que existem momentos em que as duas personagens – Diretor e Filósofo – são muito parecidas e, portanto, suas falas são praticamente as mesmas. Ao ser questionado pelos atores sobre o que o Diretor entende por arte, ouve-se a seguinte resposta:

Monólogo do Diretor. Ocorre num tempo diferente da cena anterior. Os atores tocam os instrumentos disponíveis como se fossem de uma equipe de músicos orientais, um gamelan. A gestualidade da cena, de modo quase imperceptível, tem algo do teatro asiático.

DIRETOR Tenho uma curiosidade infinita pelo homem. Vê-lo, ouvi-lo. Me interessa a forma com que os homens se tratam. O modo como vendem cebolas, como planejam suas guerras, como decidem seus casamentos. Como observam o céu. Como se enganam, como se exploram, como se julgam, Porque me pergunto como devo eu me comportar para ser tão feliz quanto possível. E sei que isso depende também da forma com que os outros se comportam. Por isso me interessa também a possibilidade de influir sobre os demais.

do que a representada. De maneira convergente, a dramática brechtiana não deve representar as ações humanas como se fossem movimentos mecânicos, mas sim deixar claro o caráter sumário e limitado dos testemunhos humanos. Centra-se aí o teatro de tipo P. Já o “teatro carrossel” é relacionado pelo autor às antigas formas teatrais, onde os espectadores, montados em seus “cavalos de madeira” são levados a lugares cheios de perigos. A situação permite que o público acredite que conduz a si mesmo pela ficção, a música cria um estado de transe, as pinturas de paisagens nas paredes do carrossel não admitem uma investigação mais atenta, assim o espectador se limita a contemplar, numa espécie de empatia com o todo. De maneira geral, essas seriam as principais características do teatro de tipo C. Diante disso, é possível afirmar que as comparações entre “teatro dramático” e “teatro épico”, ou mesmo, “tipo C” e “tipo P”, são essenciais para se compreender as formulações estéticas de Bertolt Brecht.

Para maiores informações, consultar:

PEIXOTO, Fernando. **Brecht**: uma introdução ao teatro dialético. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

*Cessa a música.*²⁰²

O interesse pelo comportamento humano aliado à possibilidade de transformação é o tema que emerge da personagem. Em sintonia com o olhar científico e observador advindo de Brecht ou, para utilizar outros termos, numa espécie de aproximação com o teatro de “tipo P”, o Homem é visto como um ser capaz de se transformar ao longo do tempo. Cabe àquele que busca uma “nova” forma de arte teatral olhar para o mundo à sua volta com desconfiança, o que incomoda o Ator-Polônio, que possui outra noção de arte, na qual a catarse é privilegiada. É interessante perceber que o Latão corta a cena anterior, em que se discute o significado da arte, e vem para o centro do palco um monólogo do Diretor, que diz o texto diretamente aos espectadores. Esse enfoque é bastante sugestivo, pois mais uma vez demonstra o peso da personagem para a configuração estética que se apresenta. Se voltarmos para *A compra do Latão*, encontraremos uma conjuntura bastante parecida e que certamente deu ensejo para a construção da cena mencionada.²⁰³ No entanto, o diálogo flui normalmente sem cortes na narrativa. Estão no palco, além do Filósofo, os outros personagens, como o Dramaturgo e o Ator. Nesse ambiente, nada mais normal para alguém advindo de outro espaço que apresentar seu ponto de vista sobre o teatro. Considerando essas questões, a Companhia do Latão é bastante perspicaz ao fazer do Diretor o locutor das noções apresentadas pelo Filósofo, pois demonstra não somente o envolvimento de um profissional do teatro com as novas percepções cênicas, mas acima de tudo a capacidade de diálogo e debate vinda do profissional que proporciona a gestão do desenho cênico. O Diretor não impõe seu ponto de vista, mas abre seu posicionamento para o diálogo, permitindo aos outros profissionais um processo de

²⁰² CARVALHO, Sérgio de; MARCIANO, Márcio. Ensaio sobre o Latão. In: CARVALHO, Sérgio de. (Org.). **Introdução ao Teatro Dialético:** experimentos da Companhia do Latão. São Paulo: Expressão Popular, 2009, p. 273.

²⁰³ No texto de Brecht as palavras do Filósofo são praticamente as mesmas do Diretor: “FILÓSOFO: Quiero que ustedes sepan que a mi me atormenta una insaciable curiosidad en lo que respecta al hombre; nunca me cansaré de verlo y oírlo. Me interesa la forma en que los hombres se tratan entre sí; me interesan sus enemistades y amistades, la forma en que venden cebollas, en que planean sus campañas bélicas, en que deciden sus matrimonios; me interesa cómo confeccionan sus trajes de Lana, cómo ponen en circulación billetes falsificados, cómo sosechan papas, cómo observan el firmamento; me interesa cómo se engañan unos a otros, cómo se escogen, cómo transmiten sus enseñanzas, cómo se explotan, cómo se juzgan, cómo se mutilan, cómo se apoyan, cómo se reúnen, cómo se asocian, cómo intrigan. Quiero saber cómo llegan a consumar todas esas empresas y quiero conocer el resultado de todas ellas... Y mi intención es descubrir las leyes que rigen todos esos procesos; leyes que me permitan formular predicciones. Porque yo me pregunto cómo debo comportarme yo mismo para abrirme camino y ser lo más dichoso que sea posible y, por supuesto, eso depende también de la forma en que otros se comportan... de modo que también me interesa mucho La posibilidad de influir sobre los demás”. (BRECHT, Bertolt. *La compra de bronce*. In: _____. **Escritos sobre teatro**. Selección de Jorge Hacker. Traducción de Nélida Mendilaharzu de Machain. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1976, p. 112-113.)

construção dialógica. Se em *A compra* esse mesmo processo vem do exterior do teatro, no *Ensaio* as inquietações surgem no interior do grupo. Cabe refletir como essa maneira de olhar o Homem e a sociedade permitiu a configuração de outras cenas.

Uma importante fonte de informações e estudos para a confecção de *Ensaio sobre o Latão* foram observações realizadas no centro da cidade de São Paulo. Durante o processo de estudos, os atores se dirigiram a diferentes espaços da capital paulista e se atentaram para a conduta de diversas pessoas. Essa atividade tinha por princípio a leitura de Brecht e aquilo para o que a personagem do Diretor nos chama a atenção no fragmento acima: perceber a forma como os homens se relacionam, constroem-se a si mesmos e a possibilidade de interferência reflexiva nesse processo. Sérgio de Carvalho, ao rememorar o processo de construção do espetáculo, faz as seguintes considerações:

A partir da leitura de *A compra do Latão* de Brecht, nós elegemos vários princípios de trabalho. Um dos objetivos era estudar aquilo que Brecht chama de a “arte da observação”. Durante os ensaios, os atores saíam às ruas para observar comportamentos. E a orientação era que o olhar contivesse uma perspectiva histórica, que o comportamento fosse observado e depois representado em seus vários tempos possíveis.²⁰⁴

Em certa medida, o que está na fala da personagem Diretor transparece como método de trabalho utilizado pelo grupo durante o processo de composição do espetáculo. O ato da observação assumindo uma orientação histórica, valorizando a percepção de que os homens não são seres completamente livres permitiria, para os que faziam parte do grupo, assumir uma postura de trabalho próxima da que foi sugerida pelo teórico alemão por meio do Filósofo. Após as observações, a representação do ato observado “em seus vários tempos possíveis” permitiria aguçar a percepção daquele que assiste, pois nesse caso seria presumível que os elementos que as ruas da grande metrópole oferece como “fonte” seriam entendidos pelo espectador não como determinação atemporal, mas, ao contrário, como construção social e, devido a isso, capazes de serem modificados, dependendo evidentemente da ação reflexiva das pessoas interessadas nas transformações. Seguindo esse raciocínio, é interessante perceber as soluções encontradas pelo grupo para a elaboração de suas cenas.

Ao trazer a primeira referência às observações feitas pelos integrantes da Companhia na metrópole paulistana, *Ensaio sobre o Latão* nos permite perceber alguns elementos

²⁰⁴ CARVALHO, Sérgio de. A transformação pela experiência. Entrevista com Sérgio de Carvalho por Uta Atzpodien. In: _____. (Org.). **Introdução ao teatro dialético**: experimentos da Companhia do Latão. São Paulo: Expressão Popular, 2009, p. 176.

interessantes relacionados à estética do grupo. Enquanto ocorre no palco o ensaio de *Hamlet*, mais precisamente o momento em que a personagem busca o contato com o espectro de seu pai, há um corte na narrativa do ensaio. Estão no palco os personagens Ator-Hamlet e Diretor:

Num segundo plano do palco, um pouco à direita e à frente de Hamlet, o Dramaturgista atua como um narrador. Irá relatar um experimento de observação de rua feito no centro da cidade de São Paulo.

DRAMATURGISTA São dez horas da noite. Frio intenso. Uma praça do centro da cidade.

DIRETOR: Onde é que você está sentado?

DRAMATURGISTA Na escadaria de uma escola. A estação de metrô. Um ponto de ônibus. De uma zona obscura da praça, eu percebo um homem que caminha lentamente nesta direção.

DIRETOR Que barulho é esse?

ATOR-HAMLET [Responde a pergunta feita ao colega, falando de *Elsinore*] Eles festejam, celebram, dançam. E toda vez que o rei entorna um copo, os instrumentos brindam sua bebedeira.

DIRETOR Isso é um costume?

HAMLET É. E com base em tais escândalos, os outros povos desacreditam de nossa seriedade, chamam-nos de bêbados, tacham-nos de porcos.

DRAMATURGISTA Durante o trajeto pela praça, o homem pára diante das lixeiras e recolhe latas vazias.

DIRETOR Qualquer lata?

O Dramaturgista começa a representar um catador de latas, meio bêbado e curvado pela idade, que recolhe latas do lixo para, depois, amassá-las com o pé e guardar num saco.

DRAMATURGISTA Depois disso ele vai embora, arrastando aquele saco com latas amassadas. Eu fiquei ali observando o homem por 15 minutos. A praça fervilhava de gente e ninguém olhava para ele. Ele era como um vulto, uma sombra: ninguém olhava para ele.

O Catador de latas se move com dificuldade e resmunga palavras incompreensíveis, um grunhido de quem discute consigo mesmo.

DIRETOR [Percebe a junção entre os dois exercícios, o de observação de rua e o da peça clássica. Fala a Hamlet.] Pára. Olha. Daquele lado.

HAMLET [Ao Catador de latas convertido em espectro] Fala: o que significa vires aqui revirar restos, tornando a noite pavorosa e sacudindo

nossa mente com pensamentos que a alma não atinge? Fala: por que isso?
Com que fim?²⁰⁵

A junção entre o elemento temático que advém das ruas com o enredo da peça de Shakespeare é bastante significativa. Em um primeiro momento, podemos ressaltar que o fato de a cena ser pautada por dois tempos – o do ensaio e o do relato – pressupõe o uso frequente da narratividade por meio das falas dos próprios personagens. Ao conjugar em uma mesma ação cênica duas temporalidades, a Companhia permite aos seus leitores/espectadores a possibilidade da comparação entre situações que não se excluem completamente, mas também não se unem. Nesse processo, pautado pela contradição da narrativa numa espécie de jogo dialético, consolida-se uma cena épica, onde o que está em relevo não é a temática que compõe *Hamlet*, mas sim o olhar que se pode ter diante de uma situação que habitualmente é vista como normal. O jogo metateatral assume uma função importante e, ao mesmo tempo, permite aos espectadores se colocarem como observadores que analisam aquilo que veem. Presume-se que não devem assistir com inocência ao rompimento do ensaio de uma peça de Shakespeare e muito menos perceber com naturalidade a figura que recolhe latas das ruas. A contraposição que a cena apresenta é construída no sentido de materializar traços aludidos em *A compra do Latão*. Nesse texto, a presença do Filósofo é utilizada para promover as possíveis comparações e também para indicar prováveis exercícios de pesquisa para a composição de uma cena épica. Com isso, a personagem de Brecht trata de vários temas, entre eles a relação entre indivíduo e coletividade, ligada ao trabalho do ator, elemento amplamente discutido por José Antonio Pasta.

O ator que assume funções épicas não deve, como proposto por Brecht, apresentar ao público personagens bem delimitados, pois o que se busca é a crítica ativada por meio das ações cênicas, tendo como pressuposto a relação entre indivíduo e coletividade. Na verdade, o ator deve deixar transparecer para aquele que assiste que, por traz da personagem, existem forças sociais que permitem, ou não, algumas atitudes humanas e, dessa forma, critica-se o discurso que toma os homens como sujeitos livres. Para tanto, o processo de composição das personagens é essencial, uma vez que os atores retiram seu material de trabalho de ações vistas e vividas por elas, não sendo, portanto um exercício reflexivo que se afaste da realidade

²⁰⁵ CARVALHO, Sérgio de; MARCIANO, Márcio. Ensaio sobre o Latão. In: CARVALHO, Sérgio de. (Org.). **Introdução ao Teatro Dialético: experimentos da Companhia do Latão**. São Paulo: Expressão Popular, 2009, p. 274-275.

social.²⁰⁶ Podemos dizer, então, que ao conjugar os ensaios de *Hamlet* com o Catador de latas, a Companhia recupera um processo de trabalho que vem de Brecht e promove, do ponto de vista teórico, a reflexão sobre o trabalho do ator. As considerações de Márcio Marciano são claras nesse sentido:

Em *A Compra do Latão*, Brecht sugere como exemplo de um esquema de teatro épico “um acontecimento que pudesse se desenrolar em qualquer esquina de rua”. Para entendermos o que ele realmente pretendia, os atores passaram a pesquisar e colher material para a criação de cenas nas imediações do Teatro Eugênio Kusnet. Ruas, praças, becos, bares ofereciam uma infinidade de tipos e situações em estado bruto, que após um refinamento foram incorporados ao repertório coletivo.²⁰⁷

O método de trabalho sugerido por Brecht é explorado pela Companhia e, além disso, ela lança ao seu público questionamentos sobre o presente, pois vale lembrar que a ausência de um desfecho na cena direciona as perguntas para aqueles que assistem. O teor do debate não se localiza no passado, mas na atualidade, afinal a personagem que recolhe o lixo para sua própria sobrevivência faz parte de nosso meio social.

Seguindo nessa mesma direção, a cena transcrita aciona a ligação entre o clássico espectro que emerge de *Hamlet* e o catador de latas que, no âmbito do ritmo de trabalho de São Paulo, e possivelmente de qualquer outra grande cidade, passa despercebido, à maneira de um fantasma que vaga pelo espaço da praça. O Dramaturgista, como narrador, traz para o palco aquilo que está cotidianamente nas ruas e aos poucos foi naturalizado, deixando, por isso, de ser notado. Como já foi apontado, sabemos que olhar com desconfiança para o que geralmente é visto como natural é uma preocupação de Bertolt Brecht e esse ponto de vista é não só realçado pela Companhia do Latão ao objetivar análises do dia a dia da cidade, mas também enriquecido por meio da ligação com o ensaio de *Hamlet*. Ao realizar a aproximação entre as personagens, o grupo teatral paulistano chama para o debate as medidas e formas de compreensão das relações sociais na atualidade, em especial no que se refere à invisibilidade do sujeito social que sobrevive dos restos que encontra no espaço público. Afinal, em um

²⁰⁶ Para efeito de citação, cabe recuperar as palavras do Filósofo: “La verdadera comprensión y la verdadera crítica solo son posibles cuando se entiende y se puede criticar lo individual y lo total y también la relación de lo individual con lo total... El actor no necesita presentar um personaje acabado. No podría hacerlo y no necesita hacerlo. No solo está brindando la crítica sobre la cosa, sino la cosa misma. No tiene por qué tener opiniones sobre todo lo que presenta. Está extrayendo su material de um depósito de cosas vistas y vividas”. (BRECHT, Bertolt. La compra de bronce. In: _____. **Escritos sobre teatro**. Selección de Jorge Hacker. Traducción de Nélida Mendilaharzu de Machain. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1976, p. 237-238.)

²⁰⁷ MARCIANO, Márcio. Primeiros movimentos. **Vintém**: ensaios para uma arte dialética, Número 0, p. 40, jul./ago. 1997.

local destinado aos diversos tipos de encontros entre as pessoas, o Catador se ocupa de recolher o lixo produzido pelos outros, não é notado, mesmo no momento em que a “praça fervilha de gente”, e vai embora, aproximando-se do espectro do rei que é visto somente por Hamlet. Os dois personagens aparecem como fantasmas, porém aquele que perambula pelo centro de São Paulo é questionado pela personagem de Shakespeare. Afinal aquela presença, quase sempre ausente, o incomoda, “torna a noite mais pavorosa” e pode inundar as mentes com “pensamentos que a alma não atinge”. Para muitos, não enxergar os problemas que povoam a realidade em nossa volta provavelmente significa se abster a respeito dos temas sociais. Preferem o ato da indiferença ao da reflexão, assim multiplicam-se os espectros que, ao serem notados, incomodam. Colocar essa temática no palco foi possível devido às reflexões formais que o próprio espetáculo sugeriu. Em outros termos, a “perspectiva histórica” à qual se refere Sérgio de Carvalho possibilitava olhar para as personagens e questionar sua presença, ultrapassando os limites do palco e chegando até os ambientes externos à sala de espetáculos. Num movimento de ir e vir, *Ensaio sobre o Latão* sugeria aos seus espectadores o ato reflexivo.

Em outro momento do texto dramático, há mais uma forte referência que advém do espaço urbano e que trata, novamente, de diferentes formas de sobrevivência no interior da metrópole. No período do ensaio em que Hamlet e Laertes usam suas espadas travando a famosa luta que levará ao desfecho do texto de Shakespeare, as luzes do teatro se apagam constantemente devido a um problema de ajuste elétrico que o Iluminador não consegue resolver. É importante ressaltar que as cenas de *Hamlet* não são encenadas, mas sim narradas e, exatamente quando o príncipe da Dinamarca está próximo da morte, é amparado por Horácio, o exército de Fortimbrás cerca Elsinore e Hamlet pronuncia a célebre frase – “O resto é silêncio” –, o Iluminador sofre um choque de 220 volts e a escuridão toma conta da sala de espetáculos. Quando a luz volta a acender se vê no palco a seguinte situação:

A luz se acende, vemos três atores que representam seu encontro com Sandra, uma prostituta da Rua Amaral Gurgel. Eles representam e narram simultaneamente a si próprios e à mulher.

DIRETOR Uma mulher bela que foi destroçada. De pele amarela. Antes macia, agora devastada.

ATOR-POLÔNIO Antes deseável, agora um horror.

ATOR-HAMLET Tal que cada um pergunta: quem foi que fez aquilo?

DIRETOR Oi,

ATOR-POLÔNIO Oi, como é seu nome?

DIRETOR Sandra, e o seu?

ATOR-POLÔNIO Otávio

DIRETOR Que nome bonito. Você vem sempre aqui?

ATOR-POLÔNIO Não, estava dando só uma passadinha.

ATOR-HAMLET Eu sou Gustavo

ATOR-POLÔNIO Oi, Gustavo.

DIRETOR E aí Sandra, como foi o seu dia hoje?

ATOR-POLÔNIO O meu dia... foi bom... só que eu fui roubada.

ATOR-HAMLET Foi minha amiga que me roubou. Ela levou minha calcinha, minha meia, meu sutiã, meu sapato, ela me levou tudo.

DIRETOR Puxa, e como é que você vai resolver esse problema?

CORO Ahh [*Risos*] Não sei.

ATOR-POLÔNIO Quer uma cerveja?

DIRETOR Você paga?

ATOR-POLÔNIO Garçom, uma cerveja, quatro copos.

ATOR-HAMLET Ô, Sandra você vai misturar pinga com cerveja?

DIRETOR O que é que tem? A cerveja amacia a descida da pinga. Sabia não, bobão?

ATOR-POLÔNIO Eu gosto de pinga, mas eu gosto de amizade... eu gosto de paz.

DIRETOR Isso é bom, Sandra.

ATOR-HAMLET Eu quero falar, hoje eu fiz um programa, aí eu estava lá e o cara chegou e falou assim: Você faz uma chupetinha? Aí eu falei faço. É dez. Ele só me pagou cinco.

ATOR-POLÔNIO Aí ele tinha cheirado uma farinha e o pau dele não subia. Eu chupava o pau dele e o pau dele não subia.

DIRETOR Aí ele inventou de fechar o vidro do carro e acender o cigarro.

ATOR-HAMLET Eu vomitei no pau dele.

ATOR-POLÔNIO E o que aconteceu?

ATOR-HAMLET Ele nem ligou, achou que era a porra dele.

DIRETOR Sandra, posso te fazer uma pergunta que não tem nada a ver com esse papo?

DUO Depende.

DIRETOR E esses brincos? Você comprou ou você ganhou?

ATOR-POLÔNIO Foi uma amiga, a minha amiga que me deu.

ATOR-HAMLET Aquela lá que me roubou.

DIRETOR Num vou! Não está vendo que eu estou aqui conversando com meus amigos?

ATOR-HAMLET Olha, deixa eu falar. Eu quero falar. Eu não choro não. Eu sou alegre. Eu não posso chorar.

ATOR-POLÔNIO Qualquer dia a gente volta pra terminar esse papo.

ATOR-HAMLET Não vai embora não, fica mais um pouco.

ATOR-POLÔNIO Tchau, Sandra.

ATOR-HAMLET Não vai embora não.

DIRETOR Tchau, Sandra.

ATOR-HAMLET Tchau, Sandra.²⁰⁸

O tema da prostituição e, em consequência, as difíceis formas de sobrevivência percebidas pelas ruas de São Paulo não são o que mais chama a atenção nessa cena. Quando o grupo traz o Catador de latas para o palco, a discussão gira em torno de suas relações com o espectro do rei da Dinamarca, além da elaboração de uma cena épica por meio de um homem que no dia a dia deixa de ser visto pelas pessoas. No entanto, na cena em que a prostituta Sandra toma corpo, o que salta aos olhos é a maneira como a Companhia elabora cenicamente essa personagem. Não há uma narração direta, a prostituta possui falas acentuadas que surgem pela boca dos personagens-atores, eles não narram aos espectadores os infortúnios da profissional como se estivessem observando suas ações à distância. Ao contrário, ela mesma, por meio das personagens que a interpretam, diz o que se passa consigo mesma, assim trata de um suposto roubo, do sexo oral que realiza com um homem que estava sob o efeito de drogas,

²⁰⁸ CARVALHO, Sérgio de; MARCIANO, Márcio. Ensaio sobre o Latão. In: CARVALHO, Sérgio de. (Org.). **Introdução ao Teatro Dialético:** experimentos da Companhia do Latão. São Paulo: Expressão Popular, 2009, p. 296-298.

do brinco que usa, revela suas carências pessoais etc. No entanto, é visível no texto dramático que o elemento épico se estabelece por meio dos três personagens que, intercalando suas falas, representam Sandra. Na verdade, temos uma personagem com três vozes, o que significa também três interpretações. O que os espectadores percebem não é uma voz bem definida do ponto de vista interpretativo, são rumores que se interpenetram, num processo de rediscussão que extrai seu conteúdo de um ambiente observado e vivido.

O diferencial da cena elaborada pela Companhia do Latão, portanto, não está em trazer para o palco a prostituta Sandra e suas experiências e dissabores, mas na forma de ativação do pensamento crítico, de acordo com as propostas brechtianas. Assim, o processo empreendido pelos atores-personagens no ato de apresentação da prostituta é essencial. Podemos notar, por exemplo, que o que conhecemos sobre a profissional aparece mediado por um sutil processo narrativo inserido nas três interpretações. O caráter fragmentário que a encenação pode adquirir nesse momento contrasta e, paradoxalmente, fortalece o contexto da cena anterior à de Sandra.

Se tomarmos a estrutura do ensaio como referência, devemos lembrar que o ápice do encerramento da tragédia de Shakespeare é, a todo momento, “cortado” por problemas técnicos na iluminação do teatro, o que promove o desenrolar da cena de Sandra. Enfim, a catarse que uma cena clássica poderia produzir em outros contextos, na proposta do Latão é diretamente revista e o espectador se vê em um ambiente diferente, onde mais uma personagem, tida como “à margem” da sociedade, surge com o intuito de promover a reflexão que, por sua vez, é favorecida pelos vários tempos interpretativos que convivem na ação, ou seja, o presente da ação dramática do ensaio é interrompido pelos cortes e ajustes de luzes, ao passo que a cena seguinte é toda pontuada por, no mínimo, três ações diferentes. Encontramos, também nesse caso, aquilo que o diretor Sérgio de Carvalho chama de “observação histórica”, ou seja, uma mesma cena sendo representada em vários tempos históricos. Vale, portanto, a percepção de que a teoria brechtiana abria caminhos para a produção estética do grupo paulistano. No caso das cenas produzidas por meio das observações ocorridas no centro da cidade de São Paulo, a referência brechtiana é essencial.

As duas composições cênicas recuperadas não são as únicas que figuram ao longo de todo o texto dramático, no entanto as selecionamos por acreditar que o teor de cada uma delas auxilia na compreensão da interferência das observações de rua no espetáculo e no texto produzido pelo Latão. No sentido de finalizar essa breve análise sobre o processo de

observação dos atores nas ruas de São Paulo, cabe ressaltar que em *A compra do latão* existe um trecho em que o autor trata da importância das cenas que a rua pode oferecer para a composição de todo o trabalho cênico, inclusive no que se refere à composição das personagens e forma de atuação dos atores – o mesmo que Márcio Marciano se referiu ao tratar desse tema. A inspiração da Companhia para promover um trabalho de diálogo com as cenas de rua advém daí. Nesse sentido, o fato de aproximar os dados recolhidos por meio da pesquisa empírica e o ensaio de um texto clássico não significa a simples aproximação de diferentes formas de encenação, mas sim a tensão entre o olhar que vem do ritmo frenético das ruas da metrópole e a representação clássica, seguindo de perto as indicações de Brecht em vários de seus textos teóricos, inclusive no que serve de fonte de estudos do grupo por volta de 1997: “[...] el actor debe seguir cumpliendo su función de mostrar; debe reproducir a la persona mostrada como a um ajeno, de su representación no debe desaparecer el ‘él hizo esto, él dijo aquello’. No debe llegar a transformarse totalmente en la persona mostrada”.²⁰⁹

Sob esse aspecto, podemos afirmar que a leitura de *A compra do Latão*, realizada pela Companhia, tendo como pressuposto referenciais teóricos importantes, como José Antonio Pasta, Fernando Peixoto e Gerd Bornheim – o que pode ser constatado pelo teor dos textos publicados no primeiro número da *Vintém* – permitiu ao grupo o estabelecimento de um “princípio de trabalho”, iniciado com a releitura de Büchner. O que é mais significativo dessa montagem é o tema da releitura dos clássicos a partir de uma perspectiva coletiva – retomado do projeto anterior – e a observação das ruas de São Paulo e suas consequentes configurações cênicas. Trilhando esse caminho podemos perceber que o Latão surge a partir de leituras de Brecht, porém todas elas foram mediadas por intérpretes da obra desse dramaturgo no Brasil, o que significa dizer que as inovações cênicas do processo de trabalho do grupo já estavam expressas nas discussões intelectuais de seus interlocutores. Portanto, o caminho percorrido pelo grupo recém formado por Sérgio de Carvalho em 1997 já havia sido discutido, analisado e pensado em termos acadêmicos. O que os integrantes do Latão realizam é estudar com cuidado esses apontamentos críticos, aceitá-los como propósito de trabalho e, em seguida, colocá-los em prática, o que demarca um espaço específico para o grupo na atualidade. Esse movimento é típico da releitura de Brecht no Brasil, que, como vimos, passou inicialmente pelo campo da crítica, da análise acadêmica e, aos poucos, foi chegando aos palcos brasileiros. O Latão carrega as incertezas de seu tempo, o que o leva a retomar

²⁰⁹ BRECHT, Bertolt. La compra de bronce. In: _____. **Escritos sobre teatro**. Selección de Jorge Hacker. Traducción de Nélida Mendilaharzu de Machain. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1976, p. 153.

Brecht, porém o processo de trabalho que constrói essa retomada representa um caminho intelectual típico do Brasil, onde, antes de ser discutido nos palcos, o dramaturgo alemão é pormenorizadamente tratado pela análise crítica, de onde emerge, por exemplo, a singularidade analítica de Anatol Rosenfeld.

Ao tratar de *Ensaio sobre o Latão*, cabe, por fim, fazer referência ao nome do grupo capitaneado por Sérgio de Carvalho. O título *A compra do Latão* é inspirado em uma cena do texto em que um comprador de metal vai a um concerto e, em meio ao espetáculo, começa a imaginar o valor de cada instrumento musical tendo como parâmetro a quantidade de metal utilizado na sua fabricação. O que está em jogo não é o valor simbólico dos instrumentos, mas o material usado na construção daqueles objetos. Essa era a proposta de Brecht quando dizia que os profissionais do teatro deveriam compreender e explicitar para seu público as condições em que as ações sociais são produzidas. Portanto, o nome Companhia do Latão, baseado em propostas brechtianas, expressa a necessidade sentida por um grupo de pessoas de compreender os “materiais” que compõem a sociedade. Em 1997 os caminhos estavam começando a ser construídos, a partir daí novas questões e referências intelectuais iriam surgir e a Companhia entraria em um processo contínuo de construir a si mesma.

O CONTATO COM ROBERTO SCHWARZ E AS (IN)CERTEZAS DA ATUALIDADE DE BRECHT EM A SANTA JOANA DOS MATADOUROS

NO MESMO PERÍODO em que ocorriam as encenações de *Ensaio sobre o Latão*, o grupo paulistano iniciou uma série de leituras cênicas, abertas ao público, do texto dramático *A Santa Joana dos Matadouros*, escrito por Bertolt Brecht entre 1929 e 1931. Tais leituras proporcionaram o aprofundamento dos estudos sobre o dramaturgo alemão, a possibilidade de contato mais profundo com um texto dramático de sua autoria que trazia embasamento teórico ao grupo, a percepção do público em relação à temática exposta no texto e, principalmente, a discussão sobre a atualidade de Brecht. Todo esse cabedal de estudos inseridos no projeto de Pesquisa em Teatro Dialético permitiu ao Latão intuir a possibilidade de montar a peça, que, segundo Roberto Schwarz, é uma das grandes do século XX.²¹⁰ Sendo assim, abria caminho para a primeira encenação de um texto dramático de Brecht e suas possíveis interpretações e releituras no Brasil de fins da década de 1990. O espetáculo estreou em 1998, na cidade de

²¹⁰ Cf. SCHWARZ, Roberto. O bate-boca das classes por Roberto Schwarz. In: BRECHT, Bertolt. *A Santa Joana dos Matadouros*. Tradução e apresentação de Roberto Schwarz. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 7-13.

Piracicaba, interior de São Paulo, como parte da mostra “Bertolt Brecht – cem anos” realizada pelo SESC-SP em comemoração ao centenário de nascimento do dramaturgo. Após essa apresentação, ele foi alterado diversas vezes, como consta em alguns depoimentos de integrantes do grupo, e excursionou por várias cidades brasileiras.²¹¹ Lia Urbini, responsável pelo setor de pesquisa e documentação no projeto *Companhia do Latão 10 anos*, lembra que, no espetáculo,

A pouca margem de improvisação deu lugar a acalorados debates sobre a dinâmica da crise econômica mostrada na peça. A concepção algo operística da primeira versão, que estreou no interior paulista, foi modificada após apresentações em Curitiba e João Pessoa. Diversas cenas foram readaptadas. O grupo de atores voltou a improvisar. Narrativas foram escritas de modo a fortalecer o aprendizado da personagem Joana sobre a luta de classes. A ordem das cenas foi modificada para que a graça cômica revelasse seu avesso trágico. Os espectadores passaram a entrar no teatro pelos fundos, numa versão mais crítica e contemporânea da obra de Brecht.²¹²

Além de um processo de revisão crítica que faz parte da elaboração teatral, as palavras de Urbini denotam questões mais profundas que dizem respeito ao momento histórico vivido pela Companhia do Latão e à escolha por encenar *A Santa Joana dos Matadouros*. O fato de a peça tratar de vários elementos que rodeiam a crise do mercado de carnes em Chicago e seu enredo estar ambientado no período que antecede a crise econômica de 1929 por si só já demonstra a necessidade de um aprofundamento sobre a realidade tratada pelo dramaturgo e aquela vivenciada pelo grupo. Em outros termos, poderíamos questionar: em que medida a crise econômica retratada nos Estados Unidos diz respeito ao Brasil do final do século XX?

Uma questão como essa, difícil de ser respondida, permeou o ambiente de estudos do grupo paulistano e, de acordo com esse depoimento de Lia Urbini, permitiu a promoção de debates, os quais geraram a necessidade de revisão constante do espetáculo para atingir os objetivos do projeto a que o Latão se propunha. Com isso, o contato com o público,

²¹¹ A *Santa Joana* encenada pela Companhia do Latão era composta pelos seguintes atores: Deborah Lobo (Joana); Edgar Castro (Slift – Trabalhador); Georgette Fadel (Marta – Criador de Gado – Trabalhador); Gustavo Bayer (Bocarra – Trabalhador); Maria Tendlau (Dona Luckerniddle – Trabalhadora); Otávio Martins (Graham – Dirigente Operário); Ney Piacentini (Lennox – Trabalhador – Major Snyder – Agente – Jornalista); Vicente Latorre (Cridle – Trabalhador). Os profissionais que trabalharam na composição do espetáculo foram: Walter Garcia e Fernando Rocha com a colaboração dos atores (Música); Lincoln Antonio (Direção Musical); Márcio Medina (Cenografia e Figurinos); Paulo Heise e Wagner Pinto (Iluminação); Francisco Bruno (Direção Técnica); Ney Piacentini, Tatiana Weberman, Juliana Pinheiro, Mirela Gorestein (Produção) e Sérgio de Carvalho e Márcio Marciano (Adaptação e direção).

²¹² URBINI, Lia. Memória em processo. In: CARVALHO, Sérgio de. (Org.). **Introdução ao Teatro Dialético: experimentos da Companhia do Latão**. São Paulo: Expressão Popular, 2009, p. 141.

juntamente com os estudos sobre *A compra do Latão*, admitia a percepção da amplitude dos diálogos que a peça proporcionava. Desse ponto de vista, surgiu a necessidade de readaptação de cenas e improvisação pelos atores, uma vez que o grupo tinha por propósito discutir a sociedade constituída em seu entorno. Obviamente, esse processo, que também estava presente nas duas encenações anteriores do grupo, diz respeito à perspectiva de historicização de que toda obra artística necessita para que se promova, além do diálogo entre palco e plateia, a revisão crítica que sempre foi o mote principal das propostas brechtianas, encaradas pelo Latão como forte referência intelectual. Se existe um espaço de tempo que separa o momento em que o texto dramático foi escrito e o período em que se promove a encenação, nada mais natural, inclusive pelas próprias perspectivas intelectuais e políticas do grupo, que tal interregno seja refletido e mediado. Portanto, o diálogo passado e presente que se estabeleceu no ato de composição do espetáculo *A Santa Joana dos Matadouros* pode ser compreendido no interior de uma vertente explicativa que tem como pressuposto a historicidade das obras artísticas.

É fundamental, portanto, focar nossa reflexão sobre os objetivos do Latão ao recuperar o texto dramático, pois, ao colocar como seu propósito a discussão do presente, o grupo estabelece prioridades e define uma linha interpretativa para o texto de Brecht e isso só pode ser entendido como um olhar, entre muitos outros possíveis, para a proposição do teatro dialético no Brasil. Nesse contexto, o fortalecimento do “aprendizado da personagem Joana sobre a luta de classes” e a “graça cômica” revelando “seu avesso trágico” muito tem a nos dizer sobre as nuances que o projeto de pesquisa em teatro engajado e a releitura de Brecht foram tomando na Companhia do Latão.

Ao tratar sobre a experiência da encenação, Sérgio de Carvalho faz alguns apontamentos importantes relacionados ao procedimento de leitura e consequente reescrita cênica da peça de Brecht. Em um processo de rememoração de 2007, ao participar do seminário *O futuro dos que vão nascer*, realizado na Casa Brecht de Berlim, o diretor menciona a elaboração do espetáculo *A Santa Joana dos Matadouros*, chama a atenção para as aproximações e distanciamentos que envolveram esse empreendimento de recuperação de um texto escrito em fins da década de 1930 e, em consequência, explicita pontos importantes da estética teatral da Companhia do Latão por volta de 1998. Antes de abordar os posicionamentos do diretor, cabe considerar que o seu discurso não sustenta uma explicação singular e efetiva para o trabalho do grupo, e isso se deve a dois aspectos simples, porém importantes quando se busca a historicidade como norte de análise. Em primeiro lugar, as

colocações de Carvalho devem ser compreendidas tendo como pressuposto a perspectiva individual e específica daquele que as pronuncia. Por mais que estejamos tratando do diretor do grupo, sua voz não era a única, fato que o próprio diretor faz questão de ressaltar sempre, principalmente quando trata de seu método de trabalho baseado no “processo colaborativo”. Em segundo lugar, e ainda decorrente do primeiro, precisamos novamente considerar as nuances da dimensão interpretadora que o discurso do diretor carrega, pois, ao retomar a composição dos traços estilísticos de 1998, certamente ele não deixa de alocar significados posteriores àquele período, em especial pelo fato de se tratar de uma companhia de teatro que em 2007 estava consolidada e respeitada do ponto de vista do público e da crítica especializada. Sendo assim, ao fazer referência à encenação de *A Santa Joana*, temos como escopo entender esse projeto pela ótica da historicidade.

Sérgio de Carvalho trata a encenação de fins da década de 1990 como integrante de um segundo momento do procedimento de estudos do grupo sobre o teatro de Brecht. O primeiro está relacionado ao contato com *A compra do Latão* e ao espetáculo que daí se concretizou, como tratamos no tópico anterior. Já a encenação do texto dramático de Brecht estava próxima de uma inquietação mais voltada para a representação no palco da sociedade capitalista, o que marcaria o segundo período de estudos sobre o épico brechtiano. Seguindo esse raciocínio, o grupo se via diante de novos questionamentos que não diziam respeito exclusivamente à forma teatral, mas sobretudo à relação entre forma, conteúdo e ativação do pensamento crítico. Para o diretor, várias perguntas se aproximavam do coletivo de atores:

A primeira questão, mais óbvia, veio do estudo do capitalismo mostrado na peça. Para muitos de nós, aquele conflito entre capital e trabalho nos matadouros de Chicago já não existe hoje da mesma forma. Na época dos grandes sistemas financeirizados, não seria mais possível apresentar no palco os agentes capitalistas através de figuras individualizadas, na medida em que “a exploração hoje tem mil e um nomes”. E nem sua contestação política parecia ocorrer mais nos termos clássicos da luta de classes. Por trás dessas opiniões, emitidas por alguns de nossos colaboradores, existia também a crença de que o fracasso do chamado socialismo real poderia ter tirado do teatro de Brecht o campo de recuo social a partir do qual se faz a crítica ao sistema capitalista. Em outros termos, sem a comparação com outro sistema produtivo, não seria mais possível criticar este. Essas indagações pareciam abalar as bases de nosso projeto de teatro dialético e a própria unidade entre teoria e prática, entre estética e marxismo: um teatro da figuração individual faz sentido num mundo em que o capitalismo age como máquina-cega e tudo dissolve? Para que serve um teatro anticapitalista sem a perspectiva imediata do socialismo? Por que insistir na reflexão sobre a causalidade dos acontecimentos se as causas da opressão estão em toda parte?²¹³

²¹³ CARVALHO, Sérgio de. Uma experiência com teatro dialético no Brasil. In: _____. (Org.). **Introdução ao Teatro Dialético: experimentos da Companhia do Latão**. São Paulo: Expressão Popular, 2009, p. 18-19.

Como se vê, as indagações expressas pelo diretor abrem espaço para minimamente perceber o contexto em que se deu a recuperação de *A Santa Joana dos Matadouros*. A preocupação que envolve o discurso de Carvalho está centrada na demanda da recepção, elemento que se apresentou como fonte de ansiedade do grupo desde a releitura de *A morte de Danton*. Portanto, a encenação do texto de Brecht potencializava de maneira mais contundente a importância da revisão crítica devido ao assunto que o texto dramático carrega, incisivo em um momento de derrota das esquerdas, de naturalização das crises financeiras e de suas consequências sociais. Naquele contexto, o coletivo de profissionais não tinha em suas mãos temas consagrados da historiografia, como a Revolução Francesa, nem estava diante de uma preocupação metateatral que discutia as funções do teatro e tentava trazer problemas das ruas de São Paulo para o palco. Ao escolher *Santa Joana*, o desafio se aprofundava e apontava para um diálogo mais abrasivo, que dizia respeito à atualidade da temática de Brecht e, com isso, ampliava-se o debate formal em torno do épico por meio do tema que o dramaturgo explorava. Afinal, tratar sobre “crise financeira”, “consciência de classe”, entre outros aspectos, significava tensionar a recepção da obra brechtiana além do ponto de vista formal, o que não significa a exclusão da análise em benefício da forma, mas o aprofundamento dessa última, uma vez que forma e conteúdo são indissociáveis. Acreditamos que esse foi um momento decisivo na formação da Companhia e de seu diálogo com Brecht.

Sendo assim, podemos perceber que os questionamentos realçados colocavam em discussão, por meio da temática da peça, aquilo de que muitos críticos e teóricos do teatro já trataram: qual a atualidade de Brecht em um momento de desigualdades tão profundas e, acima de tudo, de esfacelamento da maioria das lutas que envolvem um projeto coletivo de sociedade? Sem dúvida, para um grupo que se propunha a tarefa de produzir um teatro épico-dialético, o momento de responder a questões como essa pode ser visto até como previsível e apropriado. Com base nessa percepção, o que mais importa como fundamento desta análise são as respostas que a Companhia mobiliza para se firmar em meio ao contexto teatral da época, as quais não serão apenas de ordem temática, mas também formal.

São duas as preocupações gerais que emergem do discurso de Sérgio de Carvalho: as novas perspectivas em que ocorrem as relações entre capital e trabalho, bem como suas formas de contestação, e o fracasso do socialismo real, que, para muitos, significa a ausência de uma referência crítica ao capitalismo. É evidente que esses temas se tornaram mais fortes diante da proposta de encenação *A Santa Joana*, o que não significa que eles estivessem

ausentes nos projetos cênicos anteriores. No entanto, é preciso lembrar que, na época de montagem do espetáculo, o grupo recebeu para uma palestra, seguida de debate, o pesquisador Roberto Schwarz, tradutor da peça, que, na ocasião, iniciou pedindo licença para falar do ponto de vista segundo o qual Brecht não tinha atualidade nenhuma. Esse contato significou um embate teórico profundo no interior da Companhia do Latão, o que permitiu a reflexão sobre os desafios que a peça proporcionava naquele momento e redimensionou o trabalho posterior do grupo. Dessa forma, nos interessa refletir sobre o peso de Schwarz para a concepção de um teatro engajado de cunho épico-dialético no interior da Companhia do Latão.

Algumas passagens da palestra de Roberto Schwarz, publicada pela primeira vez na Revista *Vintém*, merecem ser recuperadas no sentido de avaliar o teor crítico de seu formulador e os desafios que foram lançados ao grupo de Sérgio de Carvalho.²¹⁴ Logo no início o palestrante declara:

Vou ser bem breve, dizer só alguma coisa para abrir o debate. Quero começar justificando o ponto de vista segundo o qual Brecht hoje não tem atualidade nenhuma. Acho que esse é um bom ponto de partida para discutir a atualidade dele. Brecht gostava de dialética e talvez aprovasse esse encaminhamento da discussão.²¹⁵

A discussão da atualidade de Brecht começa a ser exposta pelo viés dialético, num movimento de apresentação de argumentos que possam chamar a atenção para temas que estejam imersos pelas várias imagens que se formaram sobre o dramaturgo. O crítico segue o seu raciocínio lembrando que a noção realçada pela teoria e prática teatral brechtiana de que nada é natural hoje tornou-se frágil, pois a dinâmica social tem demonstrado, por meios diversos, que a não naturalidade das coisas faz parte do discurso do capital. Seguindo esse raciocínio, ele constata:

Hoje, o nosso horizonte em relação a essa concepção de teatro e em relação a essas técnicas qual é? Estou sendo ultra-sumário, evidentemente. Bem, há duas experiências básicas a levar em conta aqui. Uma é a experiência histórica do socialismo. Com o que se passou de lá para cá, se constatou que

²¹⁴ A Revista *Vintém* número 01, de fev./mar./abr. de 1998, trouxe a reprodução na íntegra da fala de Roberto Schwarz. Tempos depois, a palestra foi reescrita e publicada com o título “Altos e baixos da atualidade de Brecht” no livro *Sequências brasileiras*. As citações que utilizaremos nesse momento serão do texto publicado pela *Vintém*, para que o leitor tenha contato com conteúdo crítico da forma como foi pronunciado no Teatro de Arena Eugênio Kusnet, no dia 9 de julho de 1997, após leitura pública de *A Santa Joana dos Matadouros*, durante a abertura do projeto Pesquisa em Teatro Dialético.

²¹⁵ SCHWARZ, Roberto. A atualidade de Brecht. *Vintém: ensaios para um teatro dialético*, n. 1, p. 29, fev./mar./abr. 1998.

o socialismo, embora se distanciasse do padrão burguês, não criou a sociedade livre e justa e não se saiu bem no confronto com o capitalismo. Não há como discutir. Dizendo de outra maneira: está patente que não basta tomar distância em relação à ordem burguesa para inventar uma ordem melhor e praticável. Quer dizer, a distância não basta. Não estou dizendo que não basta haver uma ordem melhor e praticável. Estou dizendo que o gesto de distanciamento, que para a minha geração era suficiente – bastava para a gente dizer “não” a isso para saber o seria o “sim” –, isso hoje não existe mais. A situação do distanciamento ficou mais complicada. Não basta se distanciar para haver solução. O distanciamento nos mostra como é ruim a sociedade em que nós vivemos. O distanciamento, entretanto, não nos abre caminho fácil para a sociedade certa. O quadro histórico em que funciona a operação do distanciamento está mudado.²¹⁶

A dúvida realçada por Schwarz não diz respeito especificamente à crise do “socialismo real”, mas sim às suas consequências no plano do pensamento de uma sociedade alternativa ao capital. Com a ausência de uma referência concreta que pudesse se contrapor ao capitalismo, o efeito de distanciamento precisava ser revisto para não correr o risco de se tornar sem sentido, pois o gesto de se distanciar não trazia nenhuma alternativa direta. Nesse caso, distanciar para apresentar ao espectador a ausência de naturalidade no meio social e, principalmente, a importância de se construir um novo espaço não se fundamentava por nenhuma referência, com isso o receptor da obra brechtiana poderia, na melhor das hipóteses, questionar a função crítica do teatro e, na pior, tornar Brecht e sua obra, como um projeto datado, sem diálogo com o presente. Schwarz segue em sua explanação:

A outra experiência histórica que complica muito as técnicas brechtianas é a evolução do próprio capitalismo. Como eu procurei sugerir aqui, a técnica de distanciamento – que tomo como a síntese do universo teatral brechtiano – tinha como coordenada uma sociedade de tipo tradicional. Quer dizer, uma ordem social que recebe um golpe e fica como que superada quando nós tomamos a distância suficiente para dizer “isso não é natural”. A idéia é a seguinte: ao dizer “esta sociedade que parece natural, não é natural”, eu já estou um patamar acima e ela fica enfraquecida. Porque ela mesma se considera natural e tradicionalista. Aí se pode discutir muito a respeito de datas, mas é um fato que, a partir de um certo momento, vamos dizer, a partir da Segunda Guerra mundial, o capitalismo deixou de ser tradicionalista. Hoje, então, nem se fala. É evidente que o fator dinâmico da sociedade contemporânea é o capital, e se há uma força anti-tradicionalista no momento é ele. Nós vemos os sindicatos fixados em direitos adquiridos na etapa histórica anterior, e o capital que diz: “são tradicionalistas, estão parados, querem a volta ao passado. É preciso dinamizar”. E quem dinamiza? O capital. A coisa está invertida, historicamente. Isso, naturalmente, coloca um grande problema ao tema do distanciamento e ao

²¹⁶ SCHWARZ, Roberto. A atualidade de Brecht. *Vintém: ensaios para um teatro dialético*, n. 1, p. 30-31 fev./mar./abr. 1998.

tema da destradicalização. Porque a grande força destradicalizante do nosso tempo é o capital.²¹⁷

Como se vê, o crítico brasileiro insere questionamentos contundentes no espaço ocupado pela jovem Companhia do Latão, mas a provocação das palavras não servia para desestimular a recuperação de Brecht, ao contrário. Procurava fazer daquela releitura um processo receptivo dinâmico, onde o que importava era o momento presente. Os argumentos expressos nessas passagens, por serem emitidos por um intelectual de esquerda, com formação intelectual advinda de Anatol Rosenfeld e dos estudos de Marx, com ampla carreira desenvolvida sobre estudos literários, respeitado em diversos círculos acadêmicos e intelectuais, conhedor de Brecht e tradutor de *A Santa Joana dos Matadouros*, não podiam deixar de ser profundamente inquietantes para a recém formada Companhia do Latão. Lembremos que, até aquele momento, os trabalhos do coletivo teatral eram basicamente dois: a releitura de Büchner e de *A compra do Latão*. Esses dois momentos foram marcados, como vimos, com discussões precisas sobre Brecht, que partiam sobretudo das análises sobre a “classicidade contemporânea” de José Antonio Pasta, o que levou à releitura de clássicos – seja de *A morte de Danton* ou *Hamlet* – e à sugestão significativa das pesquisas realizadas nas ruas de São Paulo.

Quando surgiu o interesse pela peça *A Santa Joana dos Matadouros*, o grupo teve que enfrentar novos questionamentos, além de outro processo de pesquisa, que levou às várias revisões do espetáculo, como já tratamos aqui. O convite a Schwarz surgiu por parte do próprio grupo, que havia lido o ensaio “A Santa Joana dos Matadouros”, publicado no livro *Que horas são?*, e que é a introdução à edição da peça no Brasil.²¹⁸ No entanto, a presença do intelectual no teatro não trouxe uma “explicação” à obra de Brecht, mas sim questionamentos sobre a sua atualidade, o que significava para o grupo a necessidade de pensar sobre suas próprias ações. Desse ponto de vista, não é demais afirmar que os conhecimentos adquiridos nas montagens de *Ensaio para Danton* e *Ensaio para o Latão* foram tensionados pelas palavras de Schwarz, que exigia, mais que a pesquisa formal, também a relação dessa com a necessidade de pensar os diálogos de Brecht com uma sociedade completamente diferente daquela em que o dramaturgo viveu e observou para compor suas propostas. À luz desse

²¹⁷ SCHWARZ, Roberto. A atualidade de Brecht. *Vintém: ensaios para um teatro dialético*, n. 1, p. 31, fev./mar./abr. 1998.

²¹⁸ Cf. Id. *A Santa Joana dos Matadouros*. In: _____. *Que horas são?* ensaios. 2. ed. São Paulo: Cia. das Letras, 2006. p. 87-105.

raciocínio, temos diante de nós um momento decisivo de recuperação de Brecht pela Companhia e também o estabelecimento de um espaço intelectual e artístico específico para o Latão.

As palavras de Sérgio de Carvalho demonstram a importância desse momento para a formação do repertório do grupo por ele dirigido:

O primeiro evento público em que a Companhia do Latão adotou esse nome, assumindo-se, portanto, como um coletivo artístico, ocorreu em julho de 1997, na abertura de portas do Teatro de Arena de São Paulo, espaço então ocupado por nós com o projeto *Pesquisa em teatro dialético*. Roberto Schwarz participou da noite inaugural como palestrante convidado: após a leitura da peça *Santa Joana dos matadouros*, encenada por nós e por ele traduzida, veio debater conosco a atualidade de Brecht. Esse acontecimento artístico – e crítico – foi para nós tão importante que nos obrigou de imediato a pensar sobre o sentido do que estávamos fazendo, e de certo modo, até hoje [2004, momento em que ao participar do *Seminário crítica materialista no Brasil: a obra de Roberto Schwarz*, Carvalho proferiu esta palestra] o trabalho do grupo dialoga, na concordância ou na divergência, com as posições apresentadas por Roberto Schwarz naquele primeiro momento.²¹⁹

Após apresentar a trajetória inicial do Latão, assim como o seu contato via Anatol Rosenfeld com os textos de Schwarz, o diretor continua:

A frase inaugural da conferência veio logo depois dos aplausos animados aos atores, quando ainda se desobstruía o palco dos adereços para dar lugar à cadeira do convidado. Caiu como raio num céu sem nuvens, apesar da fala suave do crítico de olhos apertados, que nos dizia ao se ajeitar: “eu vou ser muito breve, e começar pelas razões pelas quais Brecht perdeu a atualidade”. Brecht, que gostava de contradições, talvez não reprovasse o procedimento, nos informou com um sorriso. E o que se ouviu, na sequência, foi uma impressionante exposição sobre a desatualização de Brecht, sobre os vários aspectos do teatro épico que teriam perdido o pé na contemporaneidade, passíveis de serem considerados ultrapassados pela nova ordem do mundo, aspectos que solicitariam, portanto, reinvenção histórica. Imaginem o silêncio tenso da audiência. Tempos depois, quando reescreveu a conferência do Arena para a publicação no volume *Sequências brasileiras*, Roberto incluiu uma frase que não foi dita na ocasião mas que traduzia perfeitamente a nossa sensação: “com licença de vocês, vou fazer o papel de advogado do diabo”. A brilhante palestra daquele “advogado do diabo” foi nosso batismo de água gelada.²²⁰

O diretor deixa claro que os argumentos do crítico trouxeram novos questionamentos ao grupo, puseram em foco elementos que ainda não haviam sido discutidos, porém que eram

²¹⁹ CARVALHO, Sérgio de. Questões sobre a atualidade de Brecht. In: _____. (Org.). **Introdução ao Teatro Dialético**: experimentos da Companhia do Latão. São Paulo: Expressão Popular, 2009, p. 39-40.

²²⁰ Ibid., p. 42.

essenciais para se configurar um projeto de teatro épico-dialético. Noutros temos, Schwarz permitiu ao Latão colocar em debate toda noção de engajamento teatral a partir das inconstâncias da atualidade. Se no primeiro capítulo desta tese trabalhamos com a historicidade do engajamento, agora, a partir das discussões sobre a atualidade de Brecht, percebemos como aquele mesmo tema cobra uma postura do grupo. Existe um espaço interpretativo que deve ser considerado, pois, por caminhos diferentes e com propostas plurais, o questionamento sobre a pertinência do engajamento envolveu Brecht e, ao mesmo tempo, se aproximou do Latão, aproximação que veio pelo viés da dúvida, muito bem elaborada por Roberto Schwarz pela ótica da derrota da esquerda – fato que o próprio Brecht não desconsiderava. É claro que o grupo dirigido por Sérgio de Carvalho procuraria responder àquelas inquietações, pois o mergulho nesse debate é inevitável para qualquer pessoa que se coloque o desafio de reler Bertolt Brecht.

No texto reescrito e publicado em *Sequências brasileiras*, Schwarz recuperou a recepção de Brecht no Brasil no sentido de explicitar certa “ingenuidade” de muitos artistas que acreditavam estar usando aquelas propostas dramatúrgicas para despertar a consciência dos espectadores para os problemas sociais brasileiros, o que, entretanto, não era suficiente para superá-los. Enfim, toda a fala do crítico foi balizada pela revisão e questionamento do processo de recepção brechtiano, o que significou para a Companhia do Latão a necessidade de refletir de maneira mais profunda sobre a sua prática. Para que as convergências do engajamento possam ser construídas, as distâncias devem ser levadas em consideração. No entanto, para aquele intelectual, a ênfase que Brecht deu à construção de cenas que mostrassem o mundo como transformável seria o *locus* que precisaria ser repensado.

O constante refazer do espetáculo realizado por Lia Urbini pode representar as pesquisas que o grupo empreendeu no sentido de levar em conta considerações expressas na noite do “batismo de água gelada”. Como pensar em uma arte engajada numa época de derrota de muitos projetos de esquerda? Questões como essa ainda não haviam sido explicitadas com tamanha clareza nos projetos anteriores do Latão, porém elas eram inevitáveis para a continuidade de sua proposta.

De todos as encenações promovidas pelo Latão, *A Santa Joana dos Matadouros* sempre é lembrada pelo diretor da Companhia como aquela em que o processo de trabalho se

deu pelo “signo da dúvida”²²¹ daí a necessidade de evidenciar o seu constante refazer, num processo que traz o símbolo do inacabado como referência criativa. Sabemos, portanto, que tal elemento, no projeto de trabalho da Companhia do Latão, está em convergência com a proposta de revisão das potencialidades críticas de Brecht na atualidade. Dessa forma, como já foi ressaltado, as considerações de Schwarz funcionaram como uma espécie de ativação para a pesquisa cênica do grupo, uma vez que, por meio de todos os estudos iniciais e das análises do crítico, as pessoas envolvidas no projeto que se desenvolvia no Teatro de Arena perceberam que encenar uma peça de Brecht significava potencializar seu caráter reflexivo por meio de um ir e vir constante, sendo o realce interpretativo localizado na busca pela historicidade dos temas e das formas que emergiam daqueles escritos da primeira metade do século XX. Entre outras coisas, esse processo significou para os trabalhos posteriores a composição de textos dramáticos e espetáculos que carregavam em seu bojo a importância da incompletude e de um constante projeto de revisão. Não é por acaso que, ao apresentar a edição da dramaturgia produzida pelo grupo, Carvalho considera que “A arquitetura crítica das peças é [...] uma qualidade menor diante da profusão de imagens tortas, atos físicos inesperados e do vozerio impuro que as constitui”.²²² Provavelmente, o primeiro encontro com Roberto Schwarz permitiu ao grupo focalizar ainda mais seus métodos de trabalho no terreno da atualidade de Brecht.

Partindo então da proposta de alteração do texto dramático, devemos levar em consideração os pontos realçados pelo diretor no que se refere à encenação de *A Santa Joana dos Matadouros*. Um dos aspectos mais fortes das mudanças que deveriam ser realizadas para ativar o pensamento e a reflexão do espectador estava nas personagens Pedro Paulo Bocarra, o Rei dos Frigoríficos, e em Joana Dark, tenente da seita religiosa Boinas Pretas. Além disso, a valorização de personagens como Dona Luckerniddle no interior da trama também estabelecia o teor de discussão que o grupo visava alcançar.

²²¹ No processo de rememoração, Carvalho interpreta esse momento utilizando as seguintes palavras: “A segunda fase do nosso aprendizado com Brecht deu-se, portanto, sob o signo da dúvida. E essa dúvida foi produtiva na definição dos caminhos do trabalho teatral. Chegamos a realizar quatro versões do espetáculo, com mudanças na ordem original do texto de modo a acentuar o seu enorme poder de contradição com a ideologia dominante de hoje”. (CARVALHO, Sérgio de. Uma experiência com teatro dialético no Brasil. In: _____. (Org.). **Introdução ao Teatro Dialético**: experimentos da Companhia do Latão. São Paulo: Expressão Popular, 2009, p. 19-20.)

²²² Id. Apresentação. In: CARVALHO, Sérgio, MARCIANO, Márcio. (Orgs.). **Companhia do Latão 7 peças**. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 11.

Carvalho diz que, ao longo das primeiras encenações, havia uma tendência em parte do público de aceitar como natural e admirar a esperteza de Bocarra ao lidar com a crise de superprodução, sem perceber, por exemplo, a contrapartida que aquelas ações tinham na vida dos trabalhadores. Pelo que transparece, o público não se indignava com as ações milimetricamente pensadas da personagem que, para salvar sua própria pele, passava por cima não somente de seus companheiros de exploração do mercado de carne, mas sobretudo dos trabalhadores e de suas, cada vez mais difíceis, formas de sobrevivência. Portanto, havia uma espécie de naturalização das ações de Bocarra no sentido de interpretá-las a partir de uma perspectiva acrítica, como se as crises econômicas e os problemas que surgem nos processos mercadológicos fossem absolutamente naturais. Pelo viés da individualidade, a recepção de uma parte dos espectadores, de acordo com o diretor, fazia submergir a proposta fundamental do grupo: entender as ações do Rei dos Frigoríficos como responsável por parte das desgraças em que estão envolvidas as pessoas pobres que trabalham em suas fábricas.

Podemos recuperar algumas passagens da peça de Brecht que permitem perceber que Bocarra foi elaborado a partir de um ponto de vista bastante sutil, pois ele é alguém que tenta firmar suas ações de exploração portando um discurso voltado para as “boas ações humanas”. Esse não deixa de ser um dos temas bastante explorado por Brecht, cujo princípio é demonstrar que as “boas ações” fazem parte de um jogo de interesses que envolve amplos aspectos da vida social. No primeiro momento em que se encontra com Joana, o Rei dos Frigoríficos assim se apresenta:

A Joana
Vocês, Boinas Pretas, são gente estranha.
Não vou perguntar o que vocês esperam de mim.
Eu sei que a massa ignorante me chama
Bocarra o sanguinário e diz que Lennox foi
Vítima de um golpe meu ou que desgracei
A vida de Cridle, que aliás não é pessoa estimável.
São aspectos da vida de negócios que francamente não dizem respeito
A vocês. Mas há um assunto em que vossa opinião
Me interessa. Tenho a intenção de abandonar esse negócio
Sangrento muito em breve, abandoná-lo completamente.
Por quê? Porque outro dia – e este caso vai apaixoná-los – vi morrer
Um vitelo. Me comovi tanto que decidi abandonar tudo
E vender a minha parte da fábrica. Vale doze milhões
Vendi por dez a ele aqui. Não lhes parece acertado
E conforme com o vosso desejo?²²³

²²³ BRECHT, Bertolt. **A Santa Joana dos Matadouros**. Tradução e apresentação de Roberto Schwarz. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 46.

A esperteza da personagem deve ser percebida pelo espectador. Afinal, a pessoa que tem contato com esse tipo de diálogo deve ser capaz de, acompanhando a lógica de Brecht, perceber com distanciamento o matiz dessas colocações. Se, do ponto de vista da personagem, existe um objetivo bem definido a respeito do contexto em que se insere, ao espectador é dado um olhar mais amplo, a percepção ultrapassando os limites da própria trama. Provavelmente, foi em cenas como essa que o grupo dirigido por Carvalho percebeu a necessidade de reforçar a perspectiva histórica da temática explorada pelo dramaturgo e também a forma utilizada para colocar em cena as dimensões que pudessem ativar a criticidade do espectador.

É interessante perceber que as transformações de Bocarra ao longo da peça vão demonstrando cada vez mais sua natureza de exploração aliada ao uso do discurso da “bondade” e “naturalidade” como forma de ratificar suas ações. Ao utilizar situações financeiras bastante críticas para privilegiar a si mesmo, o empresário sempre consegue tirar proveito das circunstâncias, tanto que, ao final da peça, mesmo arruinado financeiramente, é recebido na sede dos Boinas Pretas e exaltado por seus pares a tomar frente na recuperação dos negócios de carne, iniciando, a partir daí, novas negociações para recuperar suas finanças e tirar proveito da força religiosa do grupo que o recebe:

OS INDUSTRIAS E OS CRIADORES
Desce, ó sublime Bocarra, das alturas
De tua cogitação e junta-se a nós. Considera o caos
Que tudo quer submergir e uma vez mais, ó Bocarra,
Atendendo à nossa convocação coloca
Sobre os ombros o jugo da responsabilidade!

BOCARRA
Não é por gosto que aceito.
Nem ouso fazê-lo sozinho. Porque ainda estão em meus ouvidos
O grito dos matadouros e as rajadas da metralha. Aceito
Mas somente se for clara a aclamação e em grande estilo
E se a minha liderança for concebida como indispensável
Ao bem comum. Entendida assim
Ela talvez seja viável.
A *Snyder* [Chefe dos Boinas Pretas]
Existem muitos comércios bíblicos como este?

SNYDER Uma porção

BOCARRA E a situação deles qual é?

SNYDER Precária

BOCARRA
A situação é precária mas os comércios são muitos.
Diga aqui, se acaso nós apoiássemos o vosso negócio

Em larga escala e vocês dispusessem de sopa e música
 E folhetos religiosos apropriados e às vezes até de teto
 Os Boinas Pretas saberiam advogar a nossa causa
 E espalhar por toda parte que nós somos gente do bem?
 Gente que planeja o bem comum em tempos difíceis? Porque é
 Que só medidas extremas drásticas em aparência
 Pois atingirão alguns até bastante numerosos
 Para não dizer a maioria e quase todos
 Garantem nesta altura o sistema
 De compra e venda que afinal de contas é o nosso
 E que tem também os seus lados sombrios.

SNYDER

Quase todos. Eu entendo. Saberíamos advogar a causa sim senhor.

BOCARRA *aos industriais*

Ficam reunidos os vossos matadouros
 Num cartel e fico eu
 Com a metade das ações.

OS INDUSTRIAIS Uma grande cabeça!²²⁴

Roland Barthes, ao assistir à encenação de *Mãe Coragem* realizada em 1954 pelo Berliner Ensemble em Paris, escreveu uma crítica ao espetáculo que, guardadas as devidas proporções, bem pode ser utilizada para caracterizar a situação vivenciada pela Companhia do Latão no ato de montagem de *A Santa Joana dos Matadouros*. De acordo com o escritor francês, a proposição do engajamento brechtiano surge no interior da peça, não por meio de uma pregação ou de uma argumentação, mas sim do próprio ato teatral. Sendo assim, Mãe Coragem é uma personagem que não tem a consciência de seu entorno da mesma forma que os seus espectadores têm. Ela vive da guerra, é alguém que sofre sem perceber, perde seus filhos e continua a se alimentar da atividade que a avulta cotidianamente. O público, a quem Barthes se refere, seria capaz de olhar para aquele enredo e perceber o peso opressor da situação, portanto a percepção crítica não é dada pela personagem numa espécie de panfleto político, mas estimulada por meio da composição cênica em todos os seus elementos, como a atuação dos atores, o cenário, o uso das músicas, entre outros. De acordo com o crítico francês, “o palco conta, a sala julga, o palco é épico, a sala é trágica”.²²⁵

Trazendo essa discussão para a realidade da Companhia dirigida por Sérgio de Carvalho, podemos dizer que todos os personagens de Brecht, inclusive o próprio Bocarra,

²²⁴ BRECHT, Bertolt. **A Santa Joana dos Matadouros**. Tradução e apresentação de Roberto Schwarz. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 167-169.

²²⁵ BARTHES, Roland. Mãe Coragem cega. In: _____. **Crítica e Verdade**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 126.

correm o risco de serem apreendidos pela ótica da ausência de crítica. Em outros termos, o que foi construído com o intuito de ser visto por meio do *distanciamento* pode ser visto de maneira naturalizadora, dependo do momento e da forma como tais elementos são recuperados, principalmente em uma época em que a desnaturalização, sob muitos aspectos, tornou-se inócuas. Nesse caso, a crítica de Schwarz tem toda consistência, pois se a Companhia falava de um espaço marcado por inúmeras derrotas de esquerda e consequente naturalização dos processos de dominação, as formulações de Brecht, caso não fossem tensionadas pelas novas demandas políticas, corriam o risco de cair na inocuidade, sem pungência crítica.

No caso de Bocarra, temos a percepção do todo, sabemos que o seu cinismo, aliado a um faro singular para a auto-promoção, faz parte de uma composição que visa a realçar os laços de dominação mais sutis que existem nas relações sociais com a finalidade de colocá-los em discussão. No entanto, esse questionamento não está expresso pelas palavras da própria personagem ou de seus congêneres, para ser estimuladas as pessoas envolvidas na encenação devem se ater à percepção de que o que está em jogo “[...] não é o êxito de um estilo dramático qualquer [...] é a própria consciência do espectador, e por conseguinte seu poder de fazer a história”.²²⁶ Sendo assim, Carvalho, com o objetivo de responder aos questionamentos de Schwarz, caminhou no sentido de promover alterações na personagem Bocarra, o que envolve uma discussão bem mais ampla que a própria peça e alcança o processo de recepção do espetáculo. Somente esse procedimento seria capaz de tornar Brecht consistente de acordo com o ponto de vista do crítico literário? Certamente não, pois as considerações de Schwarz vão além de análises sobre uma personagem e dizem respeito a um procedimento reflexivo, pautado por questões políticas profundas. Por outro lado, Carvalho interpreta a aproximação do público com Bocarra como elemento que condiz com as transformações sociais dos últimos anos, pois, afinal, não é por acaso que os espectadores se identificam com a personagem. Diante dessas considerações, se pensarmos na intervenção de Schwarz como estímulo ao pensamento crítico no Latão, as ponderações de Carvalho sobre Bocarra são tímidas, o que não quer dizer que elas sejam insignificantes. No fundo, o que temos frente a essa relação é o processo de formação da Companhia e a necessidade de uma leitura mais aprofundada daquilo que o contato com Schwarz ressaltava e que, em momentos posteriores, o diretor do Latão percebeu como fundamental e chamou de “marxismo versão brasileira”.

²²⁶ BARTHES, Roland. Mãe Coragem cega. In: _____. **Crítica e Verdade**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 127.

Em outros termos, as produções cênicas posteriores do grupo vão, em medidas variáveis, responder aos questionamentos de Schwarz.

Ao tratar especificamente sobre a composição da personagem Bocarra, Sérgio de Carvalho considera:

Ao fazer alguns ensaios abertos da peça, nós percebemos que, infelizmente, o lado dos industriais da carne aparecia ao público como inconscientemente simpático. O grande ponto de identificação de boa parte do público era com o cinismo autoconsciente de Bocarra. As pessoas se divertiam muito com aquele cinismo só porque era autocrítico. As nossas interferências cênicas aconteceram para equilibrar as forças da discussão, para fortalecer os argumentos anticapitalistas (que soam hoje como “ultrapassados”), para mostrar que, no humor de Bocarra, existe uma contrapartida trágica para a sociedade.²²⁷

Como o objetivo do grupo era quebrar a identificação do público com o cinismo de Bocarra, o caminho encontrado foi fortalecer o discurso contrário ao capitalismo e apresentar o reverso trágico que aquelas situações promovidas pelo industrial criavam na vida das pessoas. Para um coletivo de trabalho teatral que estava em formação, as interferências realizadas no texto dramático de Brecht funcionavam como uma carga de preocupação específica em relação ao projeto inicial, que era o fomento ao teatro épico-dialético, o que não significa que a interferência de Schwarz tenha sido respondida por essa alteração, porém o elemento da dúvida no interior do grupo foi decisivo no sentido de fomentar pesquisas futuras, valorizar a historicidade social brasileira e, com isso, começar a trilhar um espaço entre as produções da época.

Em certa medida, as alterações mencionadas no caso da personagem em questão permitem tocar em mais um tema que foi realçado na palestra de Schwarz: o fato de o distanciamento ter se desvirtuado na atualidade, a ponto de ser incorporado pela publicidade.²²⁸ O que está em jogo, nas alterações realizadas pela Companhia, é a percepção

²²⁷ CARVALHO, Sérgio de. A transformação pela experiência. Entrevista com Sérgio de Carvalho por Uta Atzpodien. In: _____. (Org.). **Introdução ao Teatro Dialético**: experimentos da Companhia do Latão. São Paulo: Expressão Popular, 2009, p. 177-178.

²²⁸ No que se refere a esse tema, o crítico pontua: “Outro aspecto importante da relativização do distanciamento, das técnicas de desautomatização, é que elas foram amplamente colonizadas pela publicidade. Aquele ótimo ator que faz o anúncio do Bombril é brechtiano. O que ele faz? Ele trabalha com técnicas de distanciamento para vender Bombril. Isso mostra outra dimensão dessa mudança. Quando Brecht diz ‘eu quero fazer um teatro de desidentificação que não se preste à ideologia’, porque a desidentificação é o oposto da ideologia, isso deixou de ser verdade, porque a desidentificação é perfeitamente compatível com a publicidade humorística. E é usada em grande escala. Os atores mais brechtianos da atualidade, que nós vemos todos os dias, são certamente os atores da publicidade humorística. É um verdadeiro repertório de soluções brechtianas que está sendo usado, com Brecht ou sem Brecht. (Cf. SCHWARZ, Roberto. A atualidade de

de que o distanciamento não é uma técnica, mas sim um efeito que se produz no trânsito entre palco e plateia, ou seja, ele é possível de ser construído, mas para tanto é necessário, além de um projeto em mente, valorizar a historicidade, que pode tornar as cenas do cotidiano não naturais. Tal consideração foi defendida por Sérgio de Carvalho ao retomar o processo de confecção de *A Santa Joana* e o peso das palavras do crítico naquele momento.²²⁹ No entanto, as considerações de Schwarz são mais amplas no que se refere também ao efeito de distanciamento e a percepção de que ele não é uma simples técnica é conhecida do crítico, que utiliza tal discussão sob o viés dialético.

De maneira muito elementar, é evidente que o distanciamento nos tira da nossa posição individual. No momento em que me vejo de fora, eu me vejo como parte de um processo mais amplo. Mas ao ser parte desse processo mais amplo, *com quem eu me agrupo? Qual é a natureza desse processo mais amplo?* Está em aberto. De modo que para dizer de maneira muito sumária, a técnica dos distanciamento tem que incorporar um elemento real de pesquisa da sociedade contemporânea. O distanciamento tem que funcionar em aberto. Enquanto na técnica do Brecht você sai de um ponto determinado e se alinha noutro, hoje não dá para fazer isso. Há o momento de reinventar o distanciamento de maneira a transformá-lo numa potência crítica. Que ele tem essa virtualidade, nós todos sentimos. Aí é que está o ponto: cavoucar no que é que o distanciamento dá a ver – e não mistificar nessa direção.²³⁰

As considerações do crítico são esclarecedoras: o distanciamento só terá sentido se for usado em “aberto”, pensando a sociedade como um todo e, fundamentalmente, a questão “com quem eu me agrupo?”. Nesse caso, a técnica brechtiana toma novas dimensões, inclusive transcendendo a noção de “técnica” incorporada pela publicidade ou pelo jornalismo e adquirindo uma função social reflexiva. Sendo assim, percebe-se que a exposição realizada pelo intelectual permitiu que o grupo se posicionasse de forma a compreender as propostas

Brecht. *Vintém: ensaios para um teatro dialético*, n. 1, p. 32, fev./mar./abr. 1998.) No ensaio publicado em *Sequências Brasileiras*, Schwarz adiciona a essa discussão o uso do distanciamento pelo jornalismo televisivo: “Noutro plano, como se observa na abertura de qualquer noticiário de TV, também o foco brechtiano na infra-estrutura material da ideologia – na inclusão didática dos bastidores na cena de primeiro plano – trocou de sentido, funcionando como apoio à autoridade do capital, e não como crítica. As câmaras e os operadores filmam outras câmaras e outros operadores, que filmam o estúdio, o logotipo gigante e os apresentadores. Aí está, para não ser ignorado, o aparato industrial-mercantil por trás das mentiras e das informações ineptas que ouviremos em seguida, de cuja seriedade o volume impressionante da tecnologia, do trabalho e do dinheiro envolvidos, que certamente merecem crédito, não permitem duvidar”. (SCHWARZ, Roberto. Altos e baixos da atualidade de Brecht. In: _____. *Sequências Brasileiras: ensaios*. São Paulo: Cia. das Letras, 1999, p. 130.)

²²⁹ Cf. CARVALHO, Sérgio de. Questões sobre a atualidade de Brecht. In: _____. (Org.). *Introdução ao Teatro Dialético: experimentos da Companhia do Latão*. São Paulo: Expressão Popular, 2009. p. 39-54.

²³⁰ SCHWARZ, Roberto. A atualidade de Brecht. *Vintém: ensaios para um teatro dialético*, n. 1, p. 36, fev./mar./abr. 1998.

brechtianas tendo como referência um ponto de vista mais profundo, que permitia a revisão crítica tratada anteriormente, sem contudo aprofundar na discussão proposta por Schwarz – o que só será possível nas produções posteriores.

Para refletir de maneira mais pontual sobre a alteração realizada no contexto da encenação de *A Santa Joana*, devemos pensar sobre a estrutura das outras personagens, em especial a que serve de título ao texto dramático, pois, como ressaltou Lia Urbini, era necessário “fortalecer o aprendizado da personagem Joana sobre a luta de classes”. Em que medida a construção dessa personagem poderia fazer contraponto à esperteza de Bocarra e estimular a percepção trágica das ações dos capitalistas na vida cotidiana das pessoas? Novamente devemos recorrer ao discurso do diretor:

A própria personagem de Joana Dark não causava nenhuma identificação, o que prejudicava a reviravolta crítica da peça. Decidimos, então, mudar a ordem da cena para tornar Joana – de início – mais forte. Modificamos algumas palavras da tradução, de modo a deixar o universo da ficção mais fragmentado e mais impuro, com alusões inesperadas a termos atuais, que causavam pequenos choques com paródias clássicas. Procuramos deixar claros os vínculos entre as lutas capitalistas e a miséria social, mas sem falsificar a diferença entre as formas da luta de classes nos anos de 1930 e as atuais.²³¹

O fortalecimento da personagem Joana seria o ponto principal para a Companhia alcançar seu projeto, uma vez que o contraponto crítico com Bocarra poderia partir dos contatos entre as duas personagens. Afinal, na trama, Joana é alguém que interpela diretamente o industrial, traz o ambiente de pobreza para o interior da bolsa de valores e, acima de tudo, altera ao longo do enredo sua forma de percepção da sociedade, deixando de ser uma defensora do sofrimento natural das pessoas, que, diante de Deus, são vistas sem distinção, e enxerga as causas sociais do horror que envolve os modos de sobrevivência dos grupos mais pobres. Portanto, estaria nessa personagem uma das chaves para que o público visse como fundamentais as formas de sua aprendizagem no sentido da compreensão das causas das desigualdades sociais.²³²

²³¹ CARVALHO, Sérgio de. Uma experiência com teatro dialético no Brasil. In: _____. (Org.). **Introdução ao Teatro Dialético: experimentos da Companhia do Latão**. São Paulo: Expressão Popular, 2009, p. 18-36.

²³² Para efeito de esclarecimento do leitor no que se refere à aprendizagem da personagem, segue o momento da peça em que Joana, após ser levada ao interior do frigorífico pelo corretor Slift para perceber a “maldade dos pobres”, diz: “JOANA [...] Se a maldade deles é infinita, infinita também / É a sua pobreza. Não foi a maldade dos pobres / o que você me mostrou, foi / a pobreza dos pobres. / Vocês me mostraram a maldade da gente pobre / E eu lhes mostro o sofrimento da pobre gente má. / Maldade, rumor infundado! / És refutada pelo sofrimento no rosto”. (BRECHT, Bertolt. **A Santa Joana dos Matadouros**. Tradução e apresentação de Roberto Schwarz. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 61.)

Além dessa questão, o diretor se refere às alterações realizadas na tradução do texto e à inserção inesperada de termos atuais na fala dos atores com a finalidade de causar pequenos choques nos espectadores. Mais uma vez a percepção da atualidade como fonte de discussão vem para o centro do debate, o que evidencia as preocupações da Companhia. Podemos dizer que tal referência, configurando-se por meio da tradução ou até mesmo pelo recorte de cenas da atualidade transpostos para os palcos, não é uma exclusividade da encenação de *A Santa Joana dos Matadouros*, pois já esteve presente desde a elaboração de *Ensaio para Danton* e, como veremos, se tornará um fator frequente em produções posteriores. Portanto, todo o recurso à historicidade usado na encenação da peça de Brecht faz juz à perspectiva intelectual e cultural que o grupo trilhava, não sendo visto, portanto, como um elemento que é parte exclusiva de uns e não de outros projetos cênicos. É claro que, de acordo com a temática e o propósito de cada espetáculo, a historicidade assume ares diferentes. No caso do projeto em questão, tinha como foco precípua apresentar “os vínculos entre a luta capitalista e a miséria social”, o que significou alterações na linguagem das personagens e, certamente, na forma de encenar cada uma delas. Portanto, o trabalho ao qual se referem os integrantes do Latão, expresso nessa análise por meio do texto de Lia Urbini, se configurou como um método de constante revisão das ações cênicas, pois só assim seria possível mensurar a intensidade crítica do debate entre palco e plateia.

É preciso fazer referência ainda à personagem Dona Luckerniddle, esposa de um funcionário dos frigoríficos de Bocarra que sofre um acidente de trabalho e cai na máquina de moer carne. Diante do desaparecimento do companheiro, a senhora vai até a porta da fábrica procurar notícias. Um dos principais funcionários do empresário a recebe e oferece, em troca de seu silêncio e de que desista da procura desesperada pelo marido, vinte dias de almoço na cantina da empresa. Sentindo frio e fome, Luckerniddle aceita o acordo e descobre o destino do marido por meio de outro funcionário da empresa que usa o paletó do colega acidentado. A partir daí ela sempre aparece em cena como o exemplo explícito da exploração capitalista ao extremo. Mais ao final do enredo, quando as cenas da peça trazem referências à luta dos trabalhadores que tentam organizar uma greve geral como forma de reivindicar melhores condições de sobrevivência ante a situação de crise, a velha senhora ocupa uma posição importante no movimento de trabalhadores que se desenvolvia pelas ruas de Chicago. Portanto, essa personagem, por meio de suas experiências, representa uma espécie de valorização explícita da lutas dos trabalhadores, o que não poderia deixar de ser realçado pela Companhia.

No momento posterior ao fato de Joana se desvincular dos Boinas Pretas e, em consequência, se aproximar da luta dos trabalhadores, Luckerniddle toma importante função na peça, pois sempre está próxima daquela e traz certa luminosidade política quando Joana tende a acreditar nos estratagemas utilizados pelos empresários para desbaratar a luta dos trabalhadores. Quando esses estão amotinados nos pátios dos matadouros, surge a notícia, por meio de jornalistas, que o milionário Pedro Paulo Bocarra resolveu a crise vendendo seu gado e que as fábricas retomarão normalmente o trabalho ao dia seguinte. Diante de tal acontecimento, assim reagem Joana e Dona Luckerniddle:

JOANA
 Vocês ouviram, vai haver trabalho!
 A dureza no peito deles cedeu. Pelo menos
 O justo dentre eles
 Não falhou. Interpelado humanamente
 Ele respondeu humanamente. Existe
 Portanto a bondade.
Ao longe ouvem-se metralhadoras.
 Que ruído é esse?

UM REPÓRTER É o exército que está evacuando os matadouros, porque agora que as fábricas vão abrir é preciso calar a boca dos agitadores que estão pregando a violência.

UMA MULHER Será que é melhor ir para casa?

UM TRABALHADOR Como sabemos se é verdade que vai haver trabalho?

JOANA Por que não será verdade, se estas pessoas estão dizendo? Ninguém vai brincar com uma coisa destas.

DONA LUCKERNIDDLE Não diga bobagens, você não entende nada. De certo é porque ainda não te deixaram bastante no frio. *Ela se levanta.* Eu vou rápido até o nosso pessoal para avisar que as mentiras já chegaram. Você fica aqui com a carta e não se mexa, ouviu?²³³

A carta a que a personagem se refere diz respeito à encomenda que os dirigentes grevistas²³⁴ enviaram, por meio de Joana, aos trabalhadores daquele frigorífico em que estão. O teor da carta diz respeito à deflagração de uma greve geral. Assim que Luckerniddle sai, uma série de acontecimentos ocorre e, como era de se esperar, Joana não entrega a carta aos

²³³ BRECHT, Bertolt. **A Santa Joana dos Matadouros.** Tradução e apresentação de Roberto Schwarz. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 142-143.

²³⁴ Schwarz considera a configuração dos personagens dos dirigentes grevistas como distantes da realidade brasileira, pois todos eles possuem formação política complexa, “só dizem a coisa certa e acertam 100% com a maior simplicidade e singeleza”, elementos bem distantes de nossa formação e que se tornam um grande desafio à inventividade do encenador.

seus destinatários e o movimento é reprimido pelos policiais. Fica, portanto, a referência à velha senhora que não somente se aliou à agitação de trabalhadores, mas que foi capaz de atuar de acordo com a coerência interna daquele movimento. Afinal, as experiências de fome, frio e a ausência do marido que morreu no trabalho devido à negligência de seus chefes a direcionaram para aquelas ações. No contexto em que o público parecia não perceber a importância de Joana na trama e, além disso, se identificava com o cinismo de Bocarra, Dona Luckerniddle parecia à Companhia do Latão como a proposta mais salutar para empreender a crítica anticapitalista, projeto inicial do espetáculo. Sendo assim, ao tratar de Bocarra, Carvalho chega a afirmar: “Nossa heroína interna se tornou a Sra. Luckerniddle, uma velha com outro tipo de autoconsciência pessoal”.²³⁵ No projeto que se configurava, o grupo escolhe a personagem não somente como fonte de contraponto ao industrial, mas também como forma de apresentar no palco outro elemento a ser notado em Joana, o seu aprendizado em relação à luta de classes. No segundo volume do DVD *Experimentos Videográficos do Latão*, Carvalho, ao comentar a cena em que Dona Luckerniddle descobre a morte do marido e mesmo assim anuncia que voltará à cantina do frigorífico para se alimentar, faz a seguinte consideração sobre o trabalho do dramaturgo:

Como ela se constrói negativamente, quer dizer, é o discurso de explicação da miséria que está equivocado. Veja, não é uma cena propositiva. Ele [Brecht] não propõe uma verdade positiva, ele estabelece um campo negativo contra o qual o público se põe. O público vai ter que ver essa cena e dizer: “que moral é essa que diz que essa gente é animalizada?” Então, ele lança dúvidas sobre o valor moral que organiza o seu conceito sobre a realidade.²³⁶

Como a cena brechtiana não é propositiva, muito próximo daquilo que foi lembrado por Roland Barthes, cabe o uso do distanciamento como efeito, e não como técnica palatável a qualquer situação, para fomentar o olhar de historicidade que o projeto da Companhia deseja desenvolver, o que depende também do contexto de recepção da cena. Sob esse aspecto, o foco sobre a personagem Luckerniddle torna-se importante, justamente pelo fato de ser propositivo.

²³⁵ CARVALHO, Sérgio de. A transformação pela experiência. Entrevista com Sérgio de Carvalho por Uta Atzpodien. In: _____. (Org.). **Introdução ao Teatro Dialético**: experimentos da Companhia do Latão. São Paulo: Expressão Popular, 2009, p. 178.

²³⁶ Id. Brecht na Companhia do Latão. **Experimentos videográficos do Latão**. [DVD]. São Paulo, 2006. Mídia eletrônica, disco II, 24:20” – 24:44”. [Transcrição nossa]

Sem dúvida, as análises sobre a encenação de *A Santa Joana dos Matadouros* não podem deixar de lado as palavras de Roberto Schwarz no contexto de formação do grupo, uma vez que elas foram capazes de permitir maior aprofundamento dos estudos sobre Brecht, em especial no que se refere à sua atualidade, e trouxeram elementos que o grupo selecionou como importantes para o processo de composição de suas cenas. Sendo assim, a afirmação de que nos dias atuais Brecht não possui atualidade nenhuma se apresentou como um desafio dialético com a intenção de defender a vitalidade do dramaturgo alemão. O grupo teatral que se formava no interior do Teatro de Arena teve, portanto, a possibilidade de construir uma dada interpretação sobre o autor, dando-lhe vitalidade a partir de seu objetivo inicial, que era compor uma cena épica e dialética em fins da década de 1990. Schwarz, também pensando dialeticamente, realçava os limites da proposta que ali nascia e, assim, favorecia a reflexão sobre a obra do dramaturgo e teórico. De acordo com Carvalho,

[...] o sentimento de parálisia gerado pelas palavras de Roberto Schwarz naquela noite era contrabalançado por dois aspectos ligados à forma e ao método de sua exposição: a sua relação com o tema da palestra e, mais ainda, com a expectativa do público, era evidentemente de oposição. Uma atitude negativa segundo a melhor prática dialética – tipicamente brechtiana – de não encerrar no palco uma verdade completa. Além disso, seu raciocínio de contramão se mostrava por uma forma pessoal muito entusiasmada de debater problemas complexos nos quais não tínhamos ainda pensado. Havia, portanto, uma dimensão extra-discursiva operando também no seu método de comportamento.²³⁷

A “dimensão extra-discursiva” do contato com o crítico, aliada às leituras anteriores de Büchner e Brecht, mediada por considerações de intelectuais como Anatol Rosenfeld e José Antonio Pasta, permitia a abertura de um caminho a ser trilhado, o que levou a uma específica interpretação do teatro engajado no Brasil dos últimos anos.

Tendo tudo isso como premissa, *Santa Joana* foi um espetáculo de grande sucesso de público e crítica, consolidando a formação da Companhia e proporcionando o contato com públicos que vinham diretamente de movimentos sociais, como o MST, e o diálogo direto com intelectuais da Universidade de São Paulo.²³⁸ Dessa forma, o Latão se estabelecia no

²³⁷ CARVALHO, Sérgio de. Questões sobre a atualidade de Brecht. In: _____. (Org.). **Introdução ao Teatro Dialético: experimentos da Companhia do Latão**. São Paulo: Expressão Popular, 2009, p. 48.

²³⁸ Em entrevista a mim concedida, em 15 de abril de 2011, Sérgio de Carvalho, juntamente com Helena Albergaria e Ney Piacentini avaliaram esse momento de formação inicial do grupo a partir da perspectiva da encenação de *Santa Joana*. Para o diretor, esse espetáculo foi uma espécie de divisor de águas no trabalho da Companhia, principalmente porque permitiu a aproximação com o Movimento dos Trabalhadores Sem Terra, que trouxe um “público novo” e “não convencional” ao teatro, além do contato com Roberto Schwarz e, em seguida, com outros intelectuais, como Paulo Arantes, Iná Camargo Costa e Francisco de Oliveira. Esses

cenário cênico paulistano de fins da década de 1990 e abria um espaço de trabalho específico voltado para uma proposta cênica engajada. Muitos elementos presentes nessas primeiras encenações farão parte dos espetáculos posteriores, numa espécie de definição de referências teóricas importantes. Sob esse aspecto, podemos retomar as palavras de Carvalho que figuram no início deste capítulo:

A abordagem marxista foi uma conquista gradativa do grupo a partir da experimentação estética. Foi no trabalho de ensaios do *Danton* que comecei a observar melhor a dimensão ideológica das construções culturais. [...] Já o contato com o ‘marxismo ocidental versão brasileira’ se deve à influência de intelectuais como o crítico literário José Antônio Pasta Jr. e à leitura da obra incrível de Roberto Schwarz.²³⁹

Cabe pensar em que medida esse itinerário intelectual se transformou em estímulo para as produções do grupo.

nomes foram ressaltados pelo diretor como grandes nomes do pensamento social brasileiro e que vêm, ao longo do tempo, influenciando as várias produções e o desenvolvimento do pensamento crítico do grupo. É importante mencionar que, durante uma apresentação na capital federal, algumas lideranças do MST foram assistir ao espetáculo e, ao final, procuraram o grupo, daí surgindo um projeto de colaboração frequente. Várias apresentações foram realizadas durante congressos do Movimento, assim como oficinas para atores. Em seus textos, Carvalho credita esse tipo de aproximação ao fato de o grupo ter usado a temática social nos palcos. Ao tratar diretamente sobre a colaboração da Companhia com o MST, Carvalho deixa claro: “Tivemos o primeiro contato com o MST na época de *Santa Joana dos matadouros*, em 1998. De lá para cá, algumas colaborações não regulares, com espetáculos em assentamentos, comemoração de aniversário dos 15 anos do movimento, cursos de formação de quadros, e oficinas teatrais. A verdade é que a Companhia do Latão deve muito a esses contatos, que modificaram nossa maneira de pensar o teatro. Nos últimos anos, colaboramos mais de perto com um grupo de jovens do assentamento Carlos Lamarca, em Sarapuí, interior de São Paulo, desde que Douglas Estevam, que trabalhava conosco, ingressa no MST e ajuda a formar esse coletivo, chamado *Filhos da mãe... terra*. Na colaboração com eles já surgiram dois resultados interessantes: um deles foi a peça *A farsa da justiça burguesa*, que integrou a Marcha a Brasília em 2005, encenada com grandes bonecos, e que alude ao massacre do Pará. Seu tema é irônico: um sobrevivente da chacina de Eldorado, que se esconde debaixo de outros cadáveres, é julgado e condenado por sua falta de heroísmo, por sua indisposição a morrer hereticamente. A outra parceria se deu no prólogo em vídeo de nossa mais recente produção, *O círculo de giz caucasiano*, de Brecht”. (CARVALHO, Sérgio de. A contribuição do teatro para a luta de classes: a experiência da Companhia do Latão. Entrevista com Sérgio de Carvalho por Iná Camargo Costa. In: _____. (Org.). **Introdução ao Teatro Dialético**: experimentos da Companhia do Latão. São Paulo: Expressão Popular, 2009, p. 205-206.) No que se refere à encenação de *O Círculo de Giz*, as aproximações com o MST serão analisadas quando tratarmos especificamente desse espetáculo.

²³⁹ Ibid., p. 204-205.

Capítulo 4

Bertolt Brecht interpretado à luz de situações sociais brasileiras; debate sobre a dramaturgia do Latão

[O] tipo de leitura, em que você explora o detalhe e o movimento da prosa de maneira alusiva ao presente, é um trunfo da crítica de inspiração marxista. Se há correspondência entre a estrutura social e a estrutura da obra de arte, a dinâmica interna de uma tem a ver com a da outra, e é possível estudar e escrever tendo em mente as suas relações de explicitação, aprofundamento, insuficiência, antecipação, atraso, etc. Na minha opinião este é o ângulo capaz de dar conta da relevância da elaboração artística, ou melhor, é o ângulo que interessa a quem tem a convicção de que a elaboração artística de fato tem relevância.

Roberto Schwarz

APÓS TRILHAR OS primeiros caminhos intelectuais percorridos pelo grupo de trabalho dirigido por Sérgio de Carvalho, assim como os desafios que a releitura de Bertolt Brecht trazia do ponto de vista da atualização do debate político para o Brasil dos últimos anos, podemos agora conhecer um pouco melhor a produção da Companhia, os traços característicos da discussão acadêmica na qual ela se insere e, além disso, as potencialidades do teatro engajado entre nós. Sendo assim, este capítulo tem por objetivo apresentar a produção dramática da Companhia do Latão, as pesquisas realizadas para a confecção desses textos e, sobretudo, o espaço que o grupo foi conquistando na cena teatral contemporânea. Sabendo que em torno de cada projeto seu gravitavam não só as questões sociais e culturais da época, mas também os interesses variados de leituras e pesquisas, buscaremos demonstrar, pelo amplo repertório utilizado para a realização dos trabalhos cênicos, que o processo criativo do Latão não é estanque, mas múltiplo.

No que se refere aos aspectos formais, todas as peças produzidas apresentam fortes traços advindos da poética brechtiana, como o uso da narratividade, as rubricas indicando que alguns títulos de cenas devem ser ditos no palco pelos atores, a ausência de linearidade de tempo, de espaço e ação, entre outros. Porém, procuraremos deixar claro que, durante o ato produtivo, o contato com vários teóricos e pensadores de diferentes áreas não só existiu como foi fundamental para as elaborações. Isso indica que a historicidade formal faz parte dos embates sociais. Ao tratar desse tema, Sérgio de Carvalho explicita que o grupo procurou sempre produzir uma dramaturgia nova rompendo com modelos teóricos e estéticos do passado, o que de certa maneira não deixa de ser uma menção óbvia, pois todas as pessoas interessadas em produzir qualquer tipo de linguagem artística devem ter em mente que as transformações sociais não permitem representações segundo modelos formais preestabelecidos.

Seguindo esse raciocínio, podemos novamente recorrer às considerações de Raymond Williams:

[...] a extensão efetiva de um método dramático dado, na escrita e na cena, é imensa. Mas isso não significa que essa extensão esteja inteiramente à disposição de qualquer um que dela queira fazer uso. Por outro lado, um método só pode ser efetivamente enraizado na experiência quando se associa a formas de ver e reagir que são mais do que ‘métodos’, quando se associa a interesses reais e modos possíveis de ver. Uma lição deve ser extraída daí: embora esteja sempre disponível como arte (de um outro período, para ser conscientemente analisada), uma parte do drama mais importante do passado, que podemos perceber como moldada de forma extraordinária para seus próprios fins, não está, em absoluto, disponível, da mesma forma, como

base para a realização de um novo trabalho. Na prática, um uso aparente de um método dramático mais antigo é sempre uma mudança substancial do mesmo, em um novo contexto.²⁴⁰

A chave interpretativa de Williams se aproxima dos questionamentos feitos por Roberto Schwarz após a leitura de *A Santa Joana dos Matadouros*. O crítico brasileiro questiona a Companhia do Latão pela ótica da derrota das esquerdas e a perda de significados mais profundos do efeito de distanciamento numa época em que a mobilidade e as transformações constantes passaram a fazer parte da própria lógica do capital, deixando de ser privilégio dos discursos de esquerda. Sendo assim, o grupo paulistano percebeu que o desafio de reencenar Brecht no Brasil dos últimos anos era grande, pois, como nos lembra Williams, o drama do passado foi escrito para determinados fins e recuperá-lo significa a realização de um novo trabalho que envolve questões temáticas e formais. Esse momento de percepção da necessidade de um novo trabalho, realçado por Schwarz e lembrado por Carvalho como “batismo de água fria”, abria a perspectiva do Latão para pesquisas profundas que auxiliariam no processo de releitura de Brecht.

No entanto, precisamos considerar ainda que as implicações intelectuais das palavras de Williams carregam outro elemento preponderante: o novo contexto que redimensiona “um método dramático mais antigo” não está circunscrito, ele se constrói de acordo com os posicionamentos dos agentes sociais que se propõem a essa empreitada. A Companhia do Latão, como já vimos, se insere numa dada tradição intelectual sobre o engajamento teatral, o que, por sua vez, definiu as características de sua releitura de Brecht. Sob esse aspecto, as formulações acadêmicas de Schwarz foram essenciais ao grupo, uma vez que a presença do crítico no momento de abertura pública das atividades do Latão, em julho de 1997, levou ao estudo de sua obra e à percepção de suas colocações acadêmicas e, com isso, o grupo começou a definir um espaço específico na releitura de Brecht. Em outros termos, estamos afirmando que o trabalho do Latão não encerra todas as possibilidades do teatro engajado de cunho brechtiano no Brasil dos últimos anos, ele é apenas um dos caminhos possíveis, marcado, sobretudo, por uma bem definida leitura acadêmica sobre o Brasil, como poderemos acompanhar pelas palavras de Sérgio de Carvalho e pela composição de suas peças.

²⁴⁰ WILLIAMS, Raymond. **Drama em cena**. Tradução de Rogério Bettoni. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 222-223.

Em debate ocorrido em 2005, o diretor explicita os referenciais acadêmicos que envolvem o processo criativo de seu grupo. O teor do texto justifica a extensão da passagem que apresentaremos:

Vou fazer alguns comentários gerais sobre o tema da escrita dramatúrgica contemporânea no Brasil com base no trabalho da Companhia do Latão. Uma primeira questão que me ocorre, até bem óbvia, é que representar a vida social no nosso país não envolve somente aspectos temáticos. A constatação já foi feita há muito tempo pelo nosso maior escritor, Machado de Assis: não basta apresentar em cena um tema brasileiro para que se consiga expressar um processo real que tenha relações com nossa vida atual. Para refletir as “coisas nossas” os temas podem ser, inclusive, estrangeiros. Entretanto, quando trabalhamos com conteúdos sociais próprios da nossa situação de periferia do capitalismo fica mais evidente uma inadequação de base, um desacordo entre nossa matéria social e as formas dominantes da representação literária ou teatral. Isto é, as formas que nós herdamos das tradições européias e que constituem as nossas referências estéticas. Formas apresentadas como universais, mas que embutem valores e pontos de vista que nem sempre dialogam bem com as dimensões históricas de nossa matéria social. Então, temos um duplo problema. De um lado, descobrir assuntos importantes, ou mais do que isso: aspectos da vida que sirvam a uma compreensão da realidade e da experiência local, em conexão com o tempo mundial. De outro, temos que empreender uma crítica das formas dominantes, quase todas importadas. Crítica necessária não por serem estrangeiras, mas por trazem sedimentadas em si valores ideológicos que podem assumir sentidos diferentes quando deslocados para o Brasil. Com isso quero dizer que, sempre, em algum nível, as formas consagradas do romance, do drama, da encenação, precisam ser questionadas e reinventadas quando tratamos da experiência social brasileira. Se eu não estiver enganado, o primeiro momento histórico em que isso ficou claro em todos os tons foi no modernismo dos anos 1920 e 1930. Tanto na arte como nas ciências sociais. Foi a crítica sociológica dos anos de 1930 – através de pensadores como Sérgio Buarque de Holanda, Caio Prado Jr. e até mesmo Gilberto Freyre – que se interessou pelo debate da formação histórica do Brasil e percebeu, de jeitos variados, um problema que pode ser definido da seguinte forma: a sociedade brasileira se constrói e sofre seus processos de aburguesamento em torno do “enigma da falta de alteridade”. Nos termos de um pensador social contemporâneo, Francisco de Oliveira, é uma sociedade em que a dimensão do outro é sistematicamente anulada, em que a burguesia não define os campos da autonomia. Pelo fato da periferia do capitalismo não ter formado mercados internos, pelo fato do trabalho livre ter sido uma prática muito recente na nossa história, não se formou por aqui um lugar da autonomia do sujeito, do estabelecimento de identidades sociais.²⁴¹

A longa passagem com minuciosa reflexão traz implícito o posicionamento intelectual de Roberto Schwarz, em especial a partir do texto “As ideias fora do lugar”, que

²⁴¹ CARVALHO, Sérgio de. Conversa sobre dramaturgia brasileira contemporânea. In: _____. (Org.). **Introdução ao teatro dialético:** experimentos da Companhia do Latão. São Paulo: Expressão Popular, 2009, p. 55-56.

abre suas reflexões sobre Machado de Assis, em *Ao vencedor as batatas*.²⁴² Todos os temas realçados pelo diretor se encontram na obra do crítico literário formado por Anatol Rosenfeld e pelas fundamentais leituras de *O Capital*, nos *Seminários Marx*. O eixo central do posicionamento de Carvalho é um só: no Brasil não houve a prática de autonomia do sujeito, referendada pelo discurso liberal europeu, pois entre nós prevaleceu – e ainda prevalece – toda sorte de imbricações sociais, marcadas pelo processo de “aburguesamento de nossa elite” na “periferia do capitalismo”. As demais considerações daí se desdobram. Essa tese não pertence a Carvalho, mas sim a Schwarz, que, por meio dela, analisa a obra de Machado de Assis, autor que, não por acaso, serve de citação inicial ao diretor. É evidente, portanto, que o processo de criação da dramaturgia do Latão se apresente respaldado pelas considerações do crítico que fundamentou toda a sua análise a partir da experiência vivenciada na “periferia do capitalismo”.²⁴³

²⁴² Cf. SCHWARZ, Roberto. As idéias fora do lugar. In: _____. **Ao vencedor as Batatas**: Forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. 5. ed. São Paulo: Duas Cidades: Ed. 34, 2000. p. 9-31.

²⁴³ “As ideias fora do lugar” permitiu, além da abertura dos estudos de Schwarz sobre Machado de Assis, um amplo debate que envolve o campo da História das Ideias no Brasil. Como se sabe, parte da inspiração do crítico sobre a divisão social em nosso país veio do estudo desenvolvido por Maria Sylvia de Carvalho Franco, em *Homens livres na ordem escravocrata*. Esse elemento é realçado pelo autor ao longo de *Ao vencedor as batatas*. No entanto, precisamos considerar o importante fato de que a pesquisadora, após tomar contato com as reflexões presentes em “As ideias fora do lugar”, escreveu o famoso artigo “As ideias estão no lugar”, onde se coloca contrária à postura intelectual desenvolvida por Schwarz naquele texto. Ao defender a noção de que o liberalismo surgiu na Europa como produto ideológico do capitalismo triunfante e que no Brasil ele adquiriu traços distintos devido ao trabalho escravo e às relações entre homens livres e senhores, o crítico referenda a tese do descompasso entre ideias e contextos sociais. Por seu lado, Franco rediscute esse posicionamento defendendo a noção de que, embora escravista, o Brasil sempre fez parte do sistema capitalista mundial, por isso as ideias importadas estariam aqui em seus devidos lugares, já que a sua produção e circulação eram influenciadas pelo movimento do capital internacional, do qual o processo de formação da sociedade brasileira não se desvinculou. Sendo assim, Franco critica Schwarz por ele ter separado o caso brasileiro do contexto internacional capitalista. O debate promovido pelos dois autores é bastante significativo para a história intelectual do Brasil. Como se percebe, as colocações de Franco abrem caminho para se pensar o espaço da recepção intelectual, o que quer dizer que, se existe um lugar para as ideias, ele se concretiza por meio da circulação entre condições sociais específicas e formulações intelectuais. Acreditamos que pensar assim permite quebrar qualquer noção de “propriedade” em relação às bases intelectuais e recusar as distâncias entre situações empíricas e conceitos. Porém, essas considerações não minimizam a importância de Schwarz em “As ideias fora do lugar”, ao contrário, o debate que surgiu a partir da publicação do texto nos permite refletir sobre a formação do Brasil e, principalmente, sobre a composição de nossa história intelectual. Por seu lado, a Companhia do Latão, ao recuperar Schwarz como fonte de inspiração para o seu trabalho, não faz, em nenhum momento, referência a esse debate intelectual, o que indica que o grupo dirigido por Sérgio de Carvalho ratifica as colocações do crítico literário sem se preocupar com o debate mais amplo que aquelas reflexões proporcionaram. Sobre esse assunto consultar:

FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. **Homens livres na ordem escravocrata**. 4. ed. São Paulo: Editora da Unesp, 1997.

_____. As idéias estão no lugar. **Cadernos de Debate**, São Paulo, n. 1, p. 61-64, 1976.

Sobre a importância do debate entre Franco e Schwarz para a História Intelectual Brasileira, consultar:

CARVALHO, José Murilo de. História Intelectual no Brasil: retórica como chave de leitura. **Topoi**, Rio de Janeiro, n. 1, p. 123-152.

Podemos dizer então que a tese de uma “inadequação de base” entre as formas da representação literária e a nossa matéria social marca o processo de releitura de Brecht pelo Latão. Portanto, o distanciamento em relação a um “modelo” brechtiano, que o próprio dramaturgo repudiava, ocorreu no Latão pelo caminho interpretativo aberto por Schwarz. Sendo assim, aquilo que se chama de “realidade brasileira”, com a qual o grupo tenta dialogar, já é marcado por específica leitura, o que retira qualquer neutralidade do elemento social, que é visto e reconstruído pela ótica de interpretações definidas. Ou seja, o que o diretor seleciona e chama de “vida social de nosso país” contém as marcas do grupo intelectual do qual ele faz parte. Podemos ainda ampliar nossa percepção refletindo sobre em que medida os apontamentos de José Antonio Pasta e Roberto Schwarz se tornam referências para o Latão. Não há dúvida que o elemento convergente em relação a esses dois intérpretes é a figura de Anatol Rosenfeld, que, como já discutimos, permitiu caminhos múltiplos para a recepção de Brecht. Porém perceberemos que o processo criativo da Companhia ao longo do tempo se aproximou muito mais das considerações de Schwarz do que das de Rosenfeld. Sendo assim, na esteira interpretativa aberta pela chegada de Brecht no Brasil pelos críticos jornalísticos, a Companhia do Latão se localiza numa de suas extremidades, recolhendo as nuances de um longo caminho intelectual. E, a partir dele, ela edifica seu trabalho de composição cênica e dramática.

A essa altura, podemos nos questionar: A Companhia realiza um teatro épico-dialético no Brasil dos últimos anos? Sim, porém essa afirmativa carrega o peso de uma complexidade teórica ampla. Preferimos, portanto, afirmar que entre as várias possíveis releituras de Brecht, o teatro épico-dialético produzido pelo Latão está, de maneira *sui generis*, relacionado a uma dada tradição interpretativa do Brasil, ligada a um grupo de pesquisadores, todos eles muito próximos dos círculos acadêmicos da crítica literária de inspiração marxista formada no interior da Universidade de São Paulo.

Além disso, é importante acrescentar que existe outra referência que surge dos discursos de Sérgio de Carvalho quando trata das contradições das formas artísticas em contato com as questões sociais brasileiras: Ruggero Jacobbi – em especial, no texto “Sobre um texto de Brecht”, publicado originalmente no Suplemento Literário do jornal *O Estado de São Paulo*, em 24 de dezembro de 1959, e republicado na *Vintém* n. 1, do primeiro trimestre de 1998. Nesse texto, o encenador italiano realiza importante análise sobre os referenciais brechtianos:

A um ilustre ator brasileiro, que me perguntava o que havia de substancialmente novo no método brechtiano, tive que responder: “Nada. Ou uma coisa tão precisa, tão claramente divulgável, ensinável ou aprendível, como a gesticulação do cantor de ópera ou a declamação da Comédie Française. Mas cada um desses estilos pressupõe um mundo. O fato é dispor deste mundo:vê-lo limpidamente, ter ajudado a criá-lo. O ator ficou com Stanislavski: preferiu à sinceridade de uma visão do mundo (pouco “sugestiva”, na base de nossa educação estética) o culto da sinceridade psicológica. E o mais divertido é que chamam a esta de “realismo”! [...] no Brasil, o romantismo veio antes da razão, tornou-se categoria avassaladora do senso estético. Por isso, hoje, estamos encaminhados para um iluminismo “a posteriori”, cujas primeiras manifestações não podem deixar de ser paradoxais e fantásticas.”²⁴⁴

O italiano Ruggero Jacobbi, como profissional do teatro transplantado para terras distantes, conseguiu alcançar no Brasil um espaço que foi além da “inadequação de base” realçada por Sérgio de Carvalho. As palavras do intérprete de Brecht ao realçar as diferenças do contexto em que ocorre o processo de recepção explicitam a importância da apreensão histórica e valorizam o processo de recepção que daí se desenvolve. Sendo assim, aquilo que o diretor do Latão chama de “inadequação de base”, pela ótica de Jacobbi ganha uma amplitude mais complexa que diz respeito às variações da recepção de Brecht no Brasil e à capacidade de sua ressignificação. Com isso, podemos observar que, mesmo localizando o seu trabalho em uma dada tradição de pensamento sobre a recepção do dramaturgo alemão, as considerações de Carvalho se aproximam mais da especificidade interpretativa de Schwarz do que das que advêm do diretor italiano. Se as considerações de Jacobbi funcionassem como inspiração central, provavelmente as palavras de Carvalho não partiriam de uma “inadequação de base”, mas sim do campo social brasileiro como um espaço fértil a experimentações, primado que fez parte de toda a atuação de Ruggero Jacobbi no Brasil. Afinal, temos que considerar que o diretor italiano carregava uma noção de arte e produção artística diferenciada em relação às interpretações de base marxista, o que foi realçado pela pesquisadora Berenice Raulino:

Para Jacobbi, a arte é um processo de comunicação, evasão, criação e recriação que, não se colocando a serviço do nada, é a manifestação máxima da liberdade do homem: a arte enquanto escândalo e exemplo na sociedade que, pelo simples fato de existir, cria em cada ser humano as mais fecundas conjecturas. A arte é entendida por Jacobbi como assunção superior da vida, como contraponto do universo, como espelho da ordem natural e histórica, que sobrevive ao homem e documenta sua existência, na possibilidade de eterno, ou seja, na história. Para ele ‘o teatro é um modo vivo, imediato, de

²⁴⁴ JACOBBI, Ruggero. Sobre um texto de Brecht. **Vintém**: ensaios para um teatro dialético, São Paulo, n. 01, p. 41, fev./mar./abr. 1998.

cultura – e a cultura não tem sentido se não é a manifestação da vida histórica, da livre e criativa existência de todos”.²⁴⁵

A arte como “processo de comunicação” é capaz de se refazer constantemente. Em um ambiente diverso, onde “o romantismo veio antes da razão”, a releitura de Brecht não partiria de uma “inadequação” capaz de ser recriada. As propostas do teatro épico deveriam ser repensadas sem estabelecer limites entre valores sociais e estéticos. Sérgio de Carvalho, ao levar em conta os apontamentos de Jacobbi, o realiza já com o olhar interpretativo formado por Schwarz.²⁴⁶ Em outros termos, as considerações do diretor italiano são lidas pelo viés interpretativo que advém da crítica literária de inspiração marxista, elemento que não faz parte do contexto reflexivo de Jacobbi, pois, como bem diz Raulino, ele “[...] é um homem de esquerda, não de matriz marxista, mas surrealista. Não se deixa capturar em armadilhas de uma ideologia institucionalizada; não se torna instrumento. O seu comunismo provém do surrealismo de Breton”.²⁴⁷ Sendo assim, a concepção de arte que os apontamentos de Jacobbi trazem a seus leitores é ampla e não está relacionada a inadequações, mas a experimentações criativas constantes. É a partir desse lugar social ocupado por Sérgio de Carvalho e, em consequência, pela Companhia do Latão, que podemos conhecer melhor as produções do grupo.

²⁴⁵ RAULINO, Berenice. **Ruggero Jacobbi**: presença italiana no teatro brasileiro. São Paulo: Perspectiva; Fapesp, 2002, p. 44.

²⁴⁶ Seguindo os caminhos da interpretação de Ruggero Jacobbi, Sérgio de Carvalho fez o seguinte comentário em palestra proferida na Casa Brecht de Berlim, em 2007: “Quando começamos a escrever nossas próprias peças sobre a violência capitalista no Brasil, verificamos que essa dissolução do idealismo burguês – que Brecht só encontrou para valer nos Estados Unidos – não era nenhuma novidade na periferia do capitalismo. Na formação colonial, os ideais clássicos da burguesia européia nunca tiveram peso ideológico. A elite culta do país importou o romantismo, e só depois o iluminismo. Praticava a racionalidade burguesa apenas como formalismo. O atraso cultural da razão burguesa, seu caráter postiço, estava em relação dialética com o avanço técnico da exploração”. (CARVALHO, Sérgio de. Uma experiência com teatro dialético no Brasil. In: _____. (Org.). **Introdução ao teatro dialético**: experimentos da Companhia do Latão. São Paulo: Expressão Popular, 2009, p. 25-26.)

²⁴⁷ RAULINO, Berenice. **Ruggero Jacobbi**: presença italiana no teatro brasileiro. São Paulo: Perspectiva; Fapesp, 2002, p. 49.

RELEITURA DOS CLÁSSICOS E CENAS DAS RUAS DE SÃO PAULO: DIÁLOGOS COM A *COMPRA DO LATÃO*

VÁRIAS PEÇAS DA Companhia demonstram inspirações próximas das que foram expostas quando tratamos do processo de montagem de *Ensaio para Danton* e *Ensaio sobre o latão*. Em um empreendimento constante de recuperação dos procedimentos criativos utilizados naqueles projetos, a Companhia compôs alguns de seus textos dramáticos, com especial destaque para *O nome do sujeito* (1998),²⁴⁸ *Comédia do trabalho* (2000)²⁴⁹ e *Mercado do gozo* (2002).²⁵⁰ Além desses textos, percebemos procedimentos artísticos bem parecidos na montagem de *O Círculo de Giz Caucasian* (2006).²⁵¹

No que se refere às pesquisas desenvolvidas pelos integrantes do Latão nas ruas de São Paulo, a peça *A comédia do trabalho* é a que, entre as produções do grupo, melhor

²⁴⁸ Esse espetáculo veio a público no Teatro de Arena Eugênio Kusnet, em outubro de 1998. Sobre a encenação destacamos: direção de Sérgio de Carvalho e Márcio Marciano, direção musical de Lincoln Antonio, cenografia e figurinos de Márcio Medina, iluminação de Paulo Heise e Wagner Pinto, cenotécnica de Francisco Bruno, preparação vocal de Sandra Ximenez, colaboração teórica de Uta Atzpodien e papéis desempenhados pelos seguintes atores: Edgar Castro, Georgette Fadel, Gustavo Bayer, Maria Tendlau, Ney Piacentini e Otávio Martins. Na remontagem de 2007 houve a participação do ator Luís Mârmora.

²⁴⁹ Como foram várias as apresentações de *A comédia do trabalho*, apresentaremos os participantes que fizeram parte da estreia e das primeiras delas, alguns dos quais foram substituídos ao longo do tempo. Atuação: Adriana Mendonça, Alessandra Fernandez, Heitor Goldflus, Maria Tendlau e Ney Piacentini (Em apresentações posteriores, participação de Beto Matos, Cátia Pires, Emerson Rossini, Gustavo Bayer, Izabel Lima e Victória Camargo). Músicas compostas: Canção dos Mendigos e Pedintes (Adriana Mendonça e Maria Tendlau), Hino de Tropézia e Liu-liu Song (Maria Tendlau), Canção da Mamata (Alessandra Fernandez e Maria Tendlau), Canção da Telefonista (Alessandra Fernandez), Canção do Sentido da Vida (Sérgio de Carvalho). Direção Musical: Walter Garcia e Lincoln Antônio; Cenografia e Figurinos: Márcio Medina; Iluminação: Paulo Heise; Preparação Vocal: Sandra Ximenes; Pesquisa Técnica: Lauro Mesquita; Vídeo-Documentário: André Lopes Produção Gráfica: Otávio Martins e Vera Padilha; Coordenação de Produção: Ney Piacentini; Produtor Assistente: Marcelo Vinícius; Direção: Sérgio de Carvalho e Márcio Marciano. O espetáculo estreou no Teatro Sesc-Anchieta em São Paulo em agosto de 2000, após ensaios abertos na cidade de Santo André, São Carlos, Taubaté e no assentamento Ireno Alves do MST em Rio Bonito do Iguaçu, Paraná.

²⁵⁰ O espetáculo estreou em agosto de 2003 no Teatro Cacilda Becker com direção de Sérgio de Carvalho e Márcio Marciano, direção musical de Martin Eikmeier e Walter Garcia, figurinos de Márcio Medina, assistência de figurinos de Helena Albergaria, assistência de direção de Renata Deuse, iluminação de Paulo Heise, cenografia de Antonio Marciano e Márcio Marciano, pesquisa cinematográfica de Diogo Noventa, Marco Dutra, Caetano Gotardo, Juliana Rojas, assistência de pesquisa de Douglas Estevan e Rafael Carvalho, produção de Ney Piacentini, preparação corporal de Vivien Buckup, com os seguintes atores: Beto Matos (depois Fernando Paz), Emerson Rossini, Helena Albergaria, Izabel Lima, Ney Piacentini, Victória Camargo.

²⁵¹ Os profissionais que participaram da encenação de *O círculo de giz* foram: Sérgio de Carvalho (diretor); Martin Eikmeier (diretor musical); Helena Albergaria, Ney Piacentini, Deborah Lobo, Martin Eikmeier, Carlota Joaquina, Luís Mârmora, Cibele Jácome, Rodrigo Bolzan, Mafá Nogueira, Rogério Bandeira (atores); Mafá Nogueira e Martin Eikmeier (Execução Musical); Fábio Namatame (Cenários e figurinos); Fábio Retti e Melissa Guimarães (Iluminação); Daniele Ricieri (Assistente de direção); Sandra Ximenez (Preparadora vocal); Fernando Vilela (Ilustrações); Pedro Penafiel (Diagramação); Bruno Anselmo (Assistente de cenário e figurino); Antônio Océlio de Alencar (Pintura de arte); Raquel Oliveira de Azevedo, Suely Gerhardt e Vera Gerhardt (Customização de figurinos); Bartô (Artesão de bonecos); João Pissarra (Produção e administração) e Sérgio de Carvalho e Ney Piacentini (Colaboração na produção).

explicita e aprofunda esse procedimento. A trama se desenvolve em torno dos problemas financeiros do banco Léo & Créo e Companhia, comandado pelos gêmeos Leonid e Creonid. Esse último estabelece contato com Mr. Bagáua, capitalista transnacional que tem interesse em comprar o banco, desde que o governo de Tropélia, país onde se passa o enredo, possa contribuir com dinheiro público na transação financeira. Fora do circuito dos grandes empresários, surgem em cena diversos trabalhadores desempregados e que buscam variadas formas de trabalho. Entre eles, há um grande número de pessoas insatisfeitas com a situação em que vivem, que reclamam das restrições do mercado para que se consiga emprego. As relações entre as personagens na peça são tratadas pelo viés cômico.²⁵²

No que se refere às pesquisas realizadas nas ruas de São Paulo, é interessante perceber as cenas em que os pobres e desempregados tratam de sua luta pela sobrevivência e apresentam situações que demonstram um longo processo de adaptação à realidade em que vivem.²⁵³ Nesse caso, o riso como provocador do distanciamento crítico, bastante explorado em *A comédia do trabalho*, vem para o centro e demonstra o lugar da interpretação realçada pela Companhia. Em uma das cenas percebemos uma situação significativa:

²⁵² A temática de *A comédia do trabalho* já foi explorada por outras produções dramáticas que, com objetivos distintos, trouxeram para a cena as relações entre o capital internacional e a burguesia nacional. Um exemplo significativo nesse sentido é a peça *Brasil, versão brasileira*, de Oduvaldo Vianna Filho, escrita em 1961, período em que o dramaturgo esteve engajado nas atividades do CPC da UNE, o que demonstra que o Latão recupera experiências do passado com o objetivo de promover novos sentidos. Cabe aqui mencionar que a produção do CPC sempre foi vista por Carvalho como um dos momentos mais importantes para os diálogos com o teatro épico de cunho brechtiano no Brasil, seguindo referências intelectuais muito próximas das defendidas por Iná Camargo Costa, em *A hora do teatro épico no Brasil*. Por esse raciocínio que trata de questões temáticas, *A comédia* é uma experiência que está relacionada com a noção que o grupo de Sérgio de Carvalho possui sobre o desenvolvimento de teatro épico nas produções brasileiras. Há que se ressaltar que os debates entre o capital internacional e as questões nacionais, nos idos de 1960, atingiam uma amplitude diversa das que assumem na atualidade. Levar em conta essa mediação é essencial, uma vez que a proposta de qualquer grupo teatral engajado do presente é dialogar com o seu próprio tempo, estabelecendo consonância com a sociedade em que está inserido. Sendo assim, reafirmamos que do ponto de vista temático *A comédia do trabalho* recupera experiências teatrais da história do teatro brasileiro dos últimos anos, o que fissura qualquer noção de originalidade sobre o tema da peça.

²⁵³ Novamente podemos fazer referência a produções dramáticas do passado que, bem antes da Companhia do Latão, procederam a pesquisas nas ruas de grandes cidades. Na montagem de *A Semana*, de Carlos Queiroz Telles, em 1972, o dramaturgo e o diretor, Fernando Peixoto, realizaram a experiência de ir para as ruas de São Paulo para entrar em contato com o conhecimento que as pessoas tinham sobre a Semana de Arte Moderna, ocorrida em 1922. Os indícios ai recolhidos foram preponderantes para a confecção do espetáculo. Já na montagem de *Um grito parado no ar* (1973), de Gianfrancesco Guarnieri, também dirigida por Peixoto, as experiências colhidas nas ruas entraram em cena devido às gravações projetadas no palco. Sendo assim, o procedimento de pesquisa em questão chega ao grupo por referências teóricas brechtianas expressas no texto *A compra do latão*, como vimos especialmente no capítulo anterior, porém isso não significa que há uma exclusividade do uso desse procedimento, que já foi amplamente utilizado em outros momentos da produção teatral brasileira, inclusive por intérpretes reconhecidos da obra brechtiana, como Fernando Peixoto. Nesse ponto, podemos presumir não somente a influência do texto de Brecht para o Latão, mas também o próprio trabalho que o diretor Fernando Peixoto desenvolveu ao longo dos anos de 1970.

Numa praça pública, desempregados se aglomeram em torno de um homem que traz no corpo tabuletas onde se lêem ofertas de emprego. Indiferente ao tumulto, este homem-sanduíche desloca-se sem pressa de um lado para o outro. O grupo de desempregados o acompanha.

[...]

GAROTO [Chamando.] Pai.

HOMEM-SANDUÍCHE Ó moleque, já te disse para não vires aqui na minha firma.

GAROTO A mãe disse que o dinheiro debaixo do vaso sumiu.

HOMEM-SANDUÍCHE É meu capital de giro, moleque.

GAROTO O senhor gira toda noite, e a chinela roda na minha orelha.

HOMEM-SANDUÍCHE Ó moleque, então toma um vale.

O homem-sanduíche corre atrás do menino para estapeá-lo. O grupo de leitores o acompanha. Ele pára. O grupo tromba com ele.

HOMEM-SANDUÍCHE Ó turba, aí já é demais. Assim vão danificar meu instrumento de trabalho.²⁵⁴

O que torna a cena risível é a forma como o Homem-sanduíche encara o seu trabalho. A situação de marginalidade, ou subemprego, é carregada de expressões que são usadas em grupos empresariais: “firma”, “capital de giro”, “instrumento de trabalho”, entre outras. Nesse caso, o riso provocado na cena do trabalhador vem expor uma situação complexa, em que muitos acabam assumindo uma postura conflituosa na luta pela sobrevivência à margem do mercado de trabalho formal. Ou seja, o que a cena nos aponta é que a informalidade do emprego daquele que faz de seu próprio corpo um espaço para a divulgação de outras pequenas formas de ganho adquire ares de formalidade, demonstrando uma espécie de reafirmação da dura realidade de sobrevivência. Esse tipo de formulação está diretamente relacionado às configurações das pesquisas realizadas pelos integrantes do Latão desde a montagem de *Ensaio sobre o latão*. As observações das ruas de São Paulo, as múltiplas condições de sobrevivência que se percebe nesse amplo espaço foram essenciais para o processo de montagem de *A comédia do trabalho*.

Ney Piacentini, em depoimento concedido a mim, em 15 de abril de 2011, na sede da Companhia do Latão, lembrou que no processo de montagem, ao percorrer diversos espaços

²⁵⁴ CARVALHO, Sérgio de; MARCIANO, Márcio. A Comédia do Trabalho. In: _____. (Ors.). **Companhia do Latão 7 peças**. São Paulo: Cosac & Naify, 2008, p. 94-95.

de São Paulo com o objetivo de observar as condições de vida da população miserável da cidade, se viu diante de um catador de papelão que estruturava seu trabalho como numa empresa, usava até mesmo celular e cartão de crédito, apesar de sua condição de vida bastante precária. Em outros termos, o que o ator procurou ressaltar é que a realidade, por mais que pareça “palpável” em termos de análises políticas, econômicas, ou qualquer outra coisa do gênero, sempre é mais complexa e difusa, elemento que já estava presente em *Ensaio para Danton* e em outros projetos. No entanto, precisamos ressaltar que no campo da produção acadêmica existem análises esclarecedoras por demonstrar que os trabalhadores não se resumem a categorias interpretativas, como “classes” e “grupos sociais”. No que se refere à historiografia, destacam-se as pertinentes pesquisas de Edward Thompson, em especial na obra *A formação da classe operária inglesa*, onde se pode perceber que as práticas de sociabilidade e os elementos simbólicos que compõem a vida cotidiana de trabalhadores não podem ser apreendidos por fórmulas teóricas preestabelecidas, pois elas não se deixam limitar, são fluidas e, por isso, complexas. Sendo assim, o catador de papelão do centro de São Paulo, se percebido pelo viés da valorização do simbólico, deixa de ser visto como um caso atípico ou de alguém que simplesmente naturaliza a exploração social. Por outra ótica ele se torna um sujeito social dotado de vontades próprias e que partilha de experiências sociais concretas e variadas, ao mesmo tempo em que luta por sua sobrevivência. Para essa análise, as ponderações de Thompson são essenciais.

As palavras de Ney Piacentini demonstram que o interesse do grupo era despertar no espectador o olhar para a opressão nos discursos que tomam o desemprego e as complexas situações de sobrevivência de muitas pessoas como elemento puramente natural, pois não se colocou em questionamento as relações que o catador de papelão ou o Homem-sanduíche estabelecem, muito menos os espaços de sociabilidade que essas pessoas compõem. O foco é a maneira como se dá um dado processo de naturalização, no entanto há que se considerar que esse processo certamente está marcado por variações mais complexas. Sendo assim, no interior da concepção de teatro épico do grupo, despertar a não naturalidade daquela situação e seu provável caráter transitório era possível ressaltando o uso da comicidade,²⁵⁵ pois as

²⁵⁵ Outras cenas caminham nessa mesma direção. Como forma de ilustrar o procedimento de desnaturalização de elementos sociais por meio do riso, citaremos mais uma passagem da peça onde o procedimento é praticamente o mesmo da cena do Homem-sanduíche, embora aqui a crítica recaia nas formas conhecidas de organização dos trabalhadores. Na cena 3 os mendigos se decepcionam com a desunião da categoria dos miseráveis: “Os pedintes ameaçam os mendigos com as muletas e saem de cena. Percebe-se que não são aleijados. / MENDIGO [Sinceramente decepcionado.] Eu estou falando, não tem união. Não tem espírito de colaboração. / MENDIGA Cada um quer ser mais inteligente que o outro. / MENDIGO Gente de rua é assim, se tivesse que reunir, só viriam se fosse para ganhar algum. / MENDIGA É o que eu sempre digo. A união só

próprias pessoas que vivem do trabalho informal já naturalizaram a condição de explorado. Porém acreditamos que esse processo de naturalização não está completamente desprovido de críticas e revisões. Como as cenas do Latão demonstram, os trabalhadores são capazes de refletir sobre a sua própria situação e, principalmente, fazer as escolhas que acham adequadas. Podemos dizer ainda que as pesquisas pelas ruas de São Paulo foram muito marcadas, no caso de composição de *A comédia do trabalho*, pelas considerações de Roberto Schwarz em “Altos e baixos da atualidade de Brecht”, principalmente no que diz respeito à naturalização da exploração do capital, um dos temas tratados pelo crítico. A experiência do contato com as ruas, aliada ao cômico, era uma forma de tensionar o efeito de estranhamento questionado por Schwarz. Em outros termos, também podemos dizer que a cena de *A comédia* demonstra uma possível interpretação das colocações de Schwarz, o que não significa o esgotamento da questão.

Seguindo o raciocínio de nossa reflexão sobre a influência das primeiras leituras de Brecht no processo de trabalho da Companhia, podemos tratar especificamente do tema da releitura dos clássicos, sem nos esquecer que os dois procedimentos de trabalho – pesquisas com os clássicos e nas ruas – não se separam e, por isso, compõem um todo interpretativo.

O projeto de composição do texto dramático de *O nome do sujeito* foi realizado concomitantemente à montagem de *A Santa Joana dos Matadouros*, no momento em que o peso das considerações de Brecht sobre *Hamlet* ainda estava bastante recente para o grupo. Em texto da época, Márcio Marciano esclarece:

O projeto [de 1997] inclui ainda a montagem de *O nome do sujeito: fragmentos fáusticos*, com estréia prevista para Abril de [19]97, espetáculo com dramaturgia própria baseado no mito de *Fausto*, que visa à síntese dos estudos realizados pela Companhia dentro da perspectiva brechtiana de uma arte dialética que busque a atualização de textos clássicos como matéria de reflexão para uma leitura crítica da realidade.²⁵⁶

é possível se a decisão vier de cima”. (CARVALHO, Sérgio de; MARCIANO, Márcio. A Comédia do Trabalho. In: _____. (Orgs.). **Companhia do Latão 7 peças**. São Paulo: Cosac & Naify, 2008, p. 98.) Em entrevista ao jornal Diário do Pará, em 17 de junho de 2004, Sérgio de Carvalho faz uma colocação interessante no que se refere à relação entre tragédia e comédia em *A comédia do trabalho*: “Os atores da Companhia do Latão dizem que *A Comédia do Trabalho* é uma tragédia disfarçada de farsa. O tema da peça é a notável capacidade do capitalismo atual de desorganizar e fragmentar a contestação, ao impor aos trabalhadores a maldição: 'No mundo da mercadoria, a pior coisa é não ser mercadoria'. Não fazemos denúncia sobre o que todos já sabem, mas tentamos provocar um espanto realista através do absurdo, fazendo um curto-circuito com os termos da frase: este mundo para quem sente é uma tragédia, para quem pensa é uma comédia”. (SILVEIRA, Rose. Sérgio foi uma das atrações do curto circuito de ideias. **Jornal Diário do Pará**, Caderno D, [s/p], 17 de jun. de 2004.)

²⁵⁶ MARCIANO, Márcio. *Ensaio sobre o latão*: um quadro histórico. **Vintém**: ensaios para um teatro dialético, São Paulo, n. 01, p. 49, fev./mar./abr. 1998.

É significativo perceber que as referências a Goethe são essenciais nas análises sobre o projeto de “classicidade contemporânea” de Brecht, desenvolvido pelo pesquisador José Antonio Pasta. Aliás, a noção de “leitura crítica da realidade” tendo por pressuposto a “atualização de textos clássicos” apresenta ecos evidentes da análise desse autor. Portanto, *Fausto* surge para o Latão como uma referência para compreender a própria obra de Brecht e a sua atualização, marcando um movimento próximo das análises de Pasta, o que nos permite perceber quais os elementos iniciais do processo criativo desenvolvido no interior do grupo.

A trama de *O Nome do Sujeito* se passa em Recife, por volta de 1859, quando o imperador D. Pedro II visitou a cidade. A peça não possui uma estrutura linear, mas é composta de várias cenas curtas e fragmentadas que apresentam as personagens, bem como seu contexto social, demonstrando, nesse aspecto, forte influência formal de Georg Büchner, em especial do texto dramático *Woyzeck*, na época também estudado pelo Latão. Além disso, é acompanhada de dois prólogos – “Prólogo na rua” e “Prólogo no teatro” – e um epílogo, de modo que o processo narrativo possa aparecer da abertura do texto dramático até sua finalização. As cenas se passam em locais diversos, como ruas, praças, igreja, casas comerciais e no Teatro Santa Isabel.²⁵⁷ Entre as personagens, destacam-se Wagner, funcionário do Barão; Antônio Lyra, imigrante português; Carneiro, comerciante português; Graça, escrava do Barão; Margarida; Velha Branca; Padre; Firmino, mendigo, ex-boiadeiro e Barão, personagem que não aparece fisicamente em cena, porém a partir de cuja existência toda a estrutura dramática é organizada no ambiente de Recife de fins do século XIX, estratégia narrativa que pode ser percebida em outras experiências dramáticas, como *Calabar*, *o elogio da traição* (1973), de Chico Buarque e Ruy Guerra, e *Esperando Godot* (1952), de Samuel Beckett. Foram vários os estudos que inspiraram a construção do texto dramático, entre eles Sérgio de Carvalho e Márcio Marciano destacam, além de *Fausto*, a obra *Assombrações do Recife Velho*, de Gilberto Freyre. Na mesma época, o historiador Evaldo Cabral de Melo realizou debates com o grupo esclarecendo questões pertinentes ao período

²⁵⁷ O Teatro Santa Isabel hoje é um importante prédio da arquitetura de Recife e sua construção está relacionada a um longo processo começado no início do século XIX que marcou a chegada na capital de Pernambuco de vários profissionais da construção civil, com destaque para o engenheiro francês Louis Léger Vauthier. A edificação do teatro demorou anos e o seu nome foi escolhido em homenagem à Princesa Isabel. Durante o século XIX, o prédio recebeu a visita de companhias teatrais internacionais e, em 1859, D. Pedro II passou seu aniversário no Teatro e ali recebeu diversas homenagens, entre elas espetáculos dedicados exclusivamente à ocasião. Ao longo do tempo a casa de espetáculo sofreu diversas reformas, em especial após um grande incêndio ocorrido em 1869. As anotações do diário do engenheiro Louis Vauthier, bem como as muitas notícias que envolvem o teatro, inclusive seu incêndio, serviram de inspiração à Companhia do Latão para criar a peça *O Nome do Sujeito*.

pesquisado – século XIX. A referência a Freyre advém da necessidade do grupo de pensar o processo de formação da sociedade brasileira, aspecto valorizado pelo diretor em seu processo de trabalho, como vimos anteriormente.

Logo no início do texto dramático, o leitor tem contato com alguns temas importantes para o grupo e que, devido a isso, já estavam presentes nos projetos cênicos anteriores. No “Prólogo na rua”, a função social do teatro, bem como a atuação de atores populares são questionadas:

No saguão do teatro. Um bonequeiro se mistura ao público com seu boneco num carrinho.

BONEQUEIRO Distinto público, muito boa noite. Um minuto da vossa atenção enquanto aguardam o espetáculo. Sou artista popular de três gerações passadas: meu pai, o pai de meu pai, o pai do pai de meu pai. Deles herdei a tradição do teatro, sem respeito dos governantes, sem apoio dos endinheirados, sigo adiante por teimosia, e com ajuda dos que agrado.

LUDWIGO Esse aí não sabe cantar nada.

BONEQUEIRO Ora, vejam só quem apareceu. Fique calado, Ludwigo, que o palco agora é meu.

LUDWIGO Palco? Você está na rua, homem, e ninguém quer te escutar.

BONEQUEIRO Meus senhores, esse teatro uma vez já pegou fogo, quem garante que não pega de novo? Por isso, desistam de entrar e fiquem aqui fora me ouvindo cantar.

LUDWIGO E eu, imbecil? E eu? Não vai me exibir pra esta cambada?

BONEQUEIRO Não ofenda a sensibilidade do público, cabeça de pau.

LUDWIGO Se o teatro dependesse do público já tinha acabado. Veja aquela senhora ali, ela não veio para ver, mas para ser vista. E aquele outro, está olhando o relógio desde agora, só quer saber a que horas termina. E aquele lá? Vai dormir durante a peça mas vai sair cheio de opiniões. Você precisa fazer um número de interesse universal, que fale de coisa mais importante para essa gente.

BONEQUEIRO Ah é? E do quê, por exemplo?

LUDWIGO De dinheiro, eis um tema grandioso. [Grita e se remexe.] Dinheiro!

BONEQUEIRO Meus senhores, não dêem importância à alma angustiada deste homúnculo de pau. Também gostaria de entrar para assistir ao espetáculo. Mas como não posso me contento em correr o chapéu.²⁵⁸

²⁵⁸ CARVALHO, Sérgio de; MARCIANO, Márcio. O Nome do Sujeito. In: _____. (Orgs.). **Companhia do Latão 7 peças**. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 38-39.

Os temas ressaltados pelo Latão se relacionam aos debates a que o grupo se dedicava na época de composição do espetáculo, pois tratar da função social do teatro era essencial, até porque essa foi uma discussão que pautou todo o debate teórico promovido por Brecht, inclusive em seu retorno aos clássicos alemães. Em um processo de releitura cênica e teórica, é claro que a historicidade se torna elemento preponderante. Assim, os embates intelectuais em que estava envolvido o dramaturgo devem ser pensados no seu próprio tempo, ao passo que a Companhia do Latão se dispunha a refletir sobre a sua própria época. Demarcados esses espaços, cabe lembrar que o tema do teatro popular e as cenas produzidas em seu âmbito foram discutidos pelo teórico alemão em vários escritos, inclusive em *A compra do latão*. Nesse texto, Brecht chega a afirmar que “[...] si la escena teatral se ajusta en este aspecto a la escena callejera, el teatro dejará de ocultar que es teatro, así como la esquina no oculta que es una reconstrucción”.²⁵⁹ Pelo que se percebe da leitura do prólogo, existe a preocupação em ressaltar o espaço teatral como fonte de discussão, tanto que, quando o boneco articulado Ludwigo se projeta como antagonista daquele que o movimenta, toca no tema do interesse do público em relação à representação teatral. O interesse universal, capaz de despertar a atenção de todas as pessoas, seria o dinheiro, o mesmo que limita a arte popular e a ação do Bonequeiro, que trabalha para levar adiante a tradição familiar, apesar da falta de apoio dos “endinheirados” e de respeito dos “governantes”.²⁶⁰ Nesse caso, a leitura do Latão caminha

²⁵⁹ BRECHT, Bertolt. *La compra de bronce*. In: _____. **Escritos sobre teatro**. Selección de Jorge Hacker. Traducción de Nélida Mendilaharzu de Machain. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1976, p. 149.

²⁶⁰ A noção de que o dinheiro e a ausência de interesse governamental limitam a produção artística de cunho “popular” precisa ser repensada. A produção cultural ultrapassa as delimitações muito estanques e, sendo assim, não acreditamos que a vontade de “endinheirados” e do “governo” sejam os elementos fundamentais para a produção artística, pois existem formas diversas de produção e resistência, o que significa dizer que ela está relacionada à prática social participativa de sujeitos históricos. Nesse contexto, estamos referendando a noção de produção artística próxima das considerações de intelectuais como Raymond Williams, em especial na análise que faz sobre a noção de cultura e que embasa toda a sua obra desde os seus primeiros estudos sobre a crítica cultural inglesa, em *Cultura e Sociedade: 1780-1950*. Tratando especificamente sobre os meios de produção artística, o intelectual pondera: “não é preciso que, despositadamente, se assimile a prática cultural a essa área da satisfação das necessidades humanas básicas, para dar-se conta de que, sejam quais forem os objetivos a que vise a prática cultural, seus meios de produção são indiscutivelmente materiais. Na verdade, em vez de partirmos da equivocada contraposição entre ‘material’ e ‘cultural’, devemos definir duas áreas de estudo: em primeiro lugar, as relações entre esses meios materiais e as formas sociais dentro das quais são usados (certamente, um problema geral na análise social, mas aqui a discussão se limita a meios e formas culturais); e, em segundo lugar, as relações entre esses meios materiais e formas sociais e as formas específicas (artísticas) que constituem uma produção cultural manifesta”. (WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. Tradução de Lólio Lourenço de Oliveira. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p. 87-88.) Assim, entendemos a produção artística, inclusive no que se refere aos meios e condições de produção, como resultado de um processo de mediações e não de interesse exclusivo de grupos dominantes.

Sobre esse tema pode-se também consultar:

para a valorização da arte “popular”, no entanto é preciso considerar que, no âmbito da pesquisa acadêmica, os intercâmbios entre “popular” e “erudito” já foram amplamente discutidos, com especial destaque para intelectuais de inspiração marxista, como Mikhail Bakthin, que demonstraram a riqueza de relações e intercâmbios entre os dois campos.²⁶¹ Se Brecht recupera a cena de rua como exemplo para demonstrar a necessidade de não ocultar ao público teatral que a casa de espetáculos é teatro, portanto não deve provocar a ilusão, mas sim a representação de cenas cotidianas, a Companhia do Latão insere a personagem Bonequeiro, típico da cultura popular brasileira, se relacionando com Ludwigo, numa evidente releitura do “Prólogo no teatro” de *Fausto*, onde Diretor, Poeta e Palhaço, sob outra chave interpretativa, tratam da função dos palcos.²⁶² Com isso deixa transparecer o seu posicionamento político e estético de crítica ao uso do espaço teatral convencional e os caminhos interpretativos usados durante a pesquisa de composição cênica. No processo de trabalho para a confecção da peça, os elementos sociais brasileiros que o Latão julga como pertinentes são trazidos para os palcos por meio da releitura de clássicos, como Goethe, que surge no contexto de formatação da peça como uma referência intelectual que advém de Brecht, porém com um significado pautado pela concepção de história e sociedade do grupo, em especial no que diz respeito às discussões sobre “cultura popular” e a função social do teatro.

Além dessas questões, é importante lembrar a influência de Georg Büchner para a estrutura intelectual e artística da Companhia. A personagem que trata da indiferença do público em relação ao artista popular e à necessidade de elaborar números teatrais de interesse geral é um boneco articulado, um títere, referência já discutida quando tratamos de *A morte de Danton*. Ele não possui vida própria, é movimentado por mãos estranhas ao seu próprio corpo, o que, como bem nos alertou Anatol Rosenfeld, chama a atenção para o tema do automatismo da vida social. Um artista popular na porta do teatro, movimentando um boneco

WILLIAMS, Raymond. **Cultura e Sociedade**: 1780-1950. Tradução de Leônidas H. B. Hegenberg, Octannny Silveira da Mota e Anísio Teixeira. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1969.

²⁶¹ Cf. BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. 4. ed. Tradução de Yara Frateschi. São Paulo / Brasília: Hucitec / Ed. da UnB, 1999.

Todas as discussões dos Estudos Culturais ingleses ao tratar de “cultura popular” também partem do princípio da não existência de uma cultura popular “pura” e contraposta à cultura “erudita”, pois os intercâmbios que envolvem o processo produtivo são constantes e sua discussão já faz parte de um debate acadêmico longo. A Companhia do Latão não menciona nenhuma dessas referências ao tratar do processo de confecção de *O nome do sujeito*.

²⁶² Cf. GOETHE, Johann Wolfgang. **Fausto**. Tradução de Alberto Maximiliano. São Paulo: Nova Cultural, 2002.

de madeira que fala aos espectadores sobre o desinteresse geral das pessoas pela arte teatral certamente funciona como um recurso para provocar a reflexão e para tocar no tema das possíveis determinações da vida social, que na verdade são aquelas mesmas que Brecht ressalta ao tratar da cena de rua. É importante que o público perceba que as pessoas agem a partir da posição social que ocupam, portanto não existem ações neutras e desarticuladas das questões políticas e sociais. Quem leva o boneco articulado a pronunciar aquelas palavras é o artista popular, que, pela ótica defendida pelo Latão, está fora do circuito das artes e é privado de apoios de diferentes espécies. Ou seja, o objetivo da presença das duas personagens na porta do teatro é já chamar a atenção para o que será discutido no interior da casa de espetáculos. Portanto, *O nome do sujeito* representa a primeira atividade de escrita dramatúrgica do Latão cujo referencial de pesquisa está relacionado à releitura dos clássicos e às influências teóricas de José Antonio Pasta. Nesse caso, o estranhamento, ou a ativação do posicionamento crítico do espectador, é reforçado fora do teatro, numa alusão que nos permite acompanhar a própria formação da Companhia até aquele momento, pois *O nome do sujeito* faz parte do início do projeto de escrita dramatúrgica própria, quando os referenciais intelectuais até então valorizados são utilizados em cena.

A questão dos bonecos articulados por fios e a discussão social que ela procura gerar nos espectadores também pode ser percebida em *O mercado do gozo*, texto dramático que possui linearidade narrativa, composto por 24 cenas onde estão presentes pequenos desenvolvimentos cênicos, demonstrando a inexistência de unidade de tempo. A primeira cena é um prólogo que também prepara os espectadores para o desenrolar da ação. Todo o enredo se passa durante a Greve Geral ocorrida em julho de 1917 em São Paulo. Os momentos que historicamente se tornaram conhecidos nessa época, como a morte do operário José Martinez, seu enterro no cemitério do Araçá, as manifestações que surgiram em decorrência dessa morte, entre outros, surgem como parte do contexto no interior da trama.²⁶³

O enredo da peça começa na porta da Fábrica de Tecidos Burgó – referência às fábricas têxteis onde teve início a greve de 1917. Ali encontramos o jovem Burgó, herdeiro da empresa, que não se sente bem com a situação de empresário. Numa espécie de crise de identidade e insatisfação profunda, ele perambula por vários espaços e frequenta o Opiário Papoula, onde se encontra com tipos sociais bastante específicos. Papoula, andrógino,

²⁶³ Cf. LOPREATO, Christina da Silva Roquete. **O espírito da revolta:** a greve geral anarquista de 1917. São Paulo: Annablume, 2000.

FAUSTO, Boris. **Crime e cotidiano:** a criminalidade em São Paulo – 1880-1924. São Paulo: Edusp, 2001.

apresenta ao empresário não só o ópio, mas também a prostituta Rosa Bebé e o cáften Bubu. Rosa Bebé é muito explorada e, por isso, sonha fugir daquela situação em busca de uma nova vida em Buenos Aires. Ao longo do enredo, ela se relaciona sempre com Cafifa, camareira negra que tem a pretensão de ser parecida com Bebé. Nesse contexto, surge Getúlia, pobre operária da Fábrica Burgó que, devido sua condição financeira, é também prostituta ocasional, até que se encontra com o cáften e passa a ser explorada. No espaço exterior, fora dos prostíbulos, coros fazem referência à greve e a outros movimentos sociais. O empresário Burgó funciona no ambiente do Opiário como boa fonte de renda.

Ao preparar o público para o contato com a trama que se seguirá no palco, o prólogo de *O Mercado do gozo* traz referências significativas para a reflexão sobre a temática que se desenvolverá. O público, ainda de fora do edifício teatral, por meio de Castor, gerente da tecelagem, toma conhecimento do funcionamento normal da Fábrica de Tecidos Burgó mesmo em meio à greve. Além disso, naquele momento é anunciada a morte do patrão, que deixou escrito “nem para meu enterro haverá feriado”, e é apresentado o herdeiro e novo empregador do empreendimento têxtil. Tudo isso pontuado pelo discurso de que os operários daquela fábrica são pessoas ordeiras, contrárias aos confrontos e à baderna que se vê pelas ruas de São Paulo. Portanto, o contato inicial do espectador é com o discurso dos patrões contraposto à greve que se estende pela cidade. Ao final do prólogo encontramos a seguinte situação:

ENSAIADOR [Num megafone, ao público, ligeiramente agressivo.]
Atenção, figuração, para os quatro mandamentos do figurante. Um: jamais olhem para a câmera. Vocês não existem. Dois: nunca se dirijam ao elenco protagonista. Eles são os artistas. Três: permaneçam em pé para não amassarem os figurinos. Quatro: o processo só pode ser interrompido em caso de morte. Agora me acompanhem.

*No espaço interno do teatro, sobre o palco, uma música tensa e repetitiva sugere o funcionamento dos teares. Algumas operárias já estão em seus postos de trabalho e observam a chegada e acomodação do público.*²⁶⁴

A montagem da Companhia do Latão no Cacilda Becker encaminhava o público para arquibancadas preparadas sobre o palco, procedimento parecido com o que já havia sido utilizado em *Ensaio para Danton*. As pessoas que têm contato com a peça possuem consciência de que participam do enredo ocupando o espaço da figuração, já que a proposta é que o público deve fazer parte da trama como figurante em um set de filmagem. Em meio aos

²⁶⁴ CARVALHO, Sérgio de; MARCIANO, Márcio. Mercado do Gozo. In: _____. (Orgs.). **Companhia do Latão 7 peças**. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 208-209.

debates sobre mídia e poder – temas que envolviam o projeto de montagem de *O mercado do gozo* –, é evidente que se discutiu o espaço de decodificação, recepção e desconfiança que o público pode assumir diante das informações divulgadas pelos meios de comunicação de massa.²⁶⁵ Refletir sobre o raio de ação dos receptores das mensagens midiáticas é fundamental quando se propõe a análise crítica, em especial as convergências entre mídia e poder. Sendo assim, a figura do Ensaiador no prólogo conduzindo o público para o interior do teatro, ao mesmo tempo em que fala dos quatro mandamentos dos figurantes, pode produzir a crítica por meio do estranhamento. Não é por acaso que, entre os mandamentos, o primeiro faz menção à inexistência dos figurantes/espectadores. Além disso, o prólogo expõe cenicamente elementos que surgiram no interior da Companhia do Latão naquele momento devido aos debates intelectuais ali travados. Ao mesmo tempo, essa composição cênica reforça algumas características que estavam presentes em peças e montagens anteriores, uma vez que o prólogo, sempre usado pelo Latão, vem inserir os seus possíveis leitores e espectadores no interior da trama, reforçar o ponto de vista crítico e apontar para o debate artístico e intelectual que faz parte de cada montagem. No caso de *O mercado do gozo*, o espectador tem contato inicialmente com o discurso patronal, que reforça a necessidade da ordem e da obediência dos operários em meio a um contexto de greve, e com a figura do jovem patrão, que não parece satisfeito com o cargo que passa a ocupar após a morte do pai. Em consequência disso, há o direcionamento para a figuração.

No momento seguinte, Castor apresenta a Burgó a fábrica, não se notando, por parte do jovem empresário, nenhum entusiasmo, até que ele se vira diretamente para o público e pergunta: “Quem é essa gente?”. A cena merece ser reproduzida:

CASTOR [Mostra uma calçola que segura nas mãos.] Trama ilusionista. Ninguém reconhece. Fios toscos de algodão com a aparência de seda brilhante. [Burgó se afasta, olhando para o vazio.] Está me ouvindo, senhor?

²⁶⁵ Na época, um ciclo de debates, denominado *Mídia e poder*, foi realizado no teatro. Na ocasião Mino Carta, Raimundo Pereira, Eugênio Bucci, Fernando Haddad, Nelson de Sá, Marcelo Coelho e Teresa Cruvinel foram convidados e expuseram questões relacionadas à produção midiática e às múltiplas variantes do tema. É interesse notar que o grupo de profissionais que fez parte desses encontros no Cacilda Becker como convidado do Latão possui elementos em comum, em especial no que se refere à atuação em grandes jornais e à formação profissional e intelectual na USP, e também estão próximos em termos de posicionamento político. Trechos das falas de alguns desses profissionais foram publicados pela Companhia do Latão na Revista Vintém:

PEREIRA, Raimundo. O jornalismo como instituição política. **Vintém**, São Paulo, n. 05, p. 19, 2004.

CARTA, Mino. Os sabujos da imprensa brasileira. **Vintém**, São Paulo, n. 05, p. 20-21, 2004.

BUCCI, Eugênio. O capitalismo da produção da imagem. **Vintém**, São Paulo, n. 05, p. 22-23, 2004.

Desculpe. Talvez venha em hora imprópria meu entusiasmo com os Tecidos Burgó.

BURGÓ [Vê o público.] Quem é essa gente?

CASTOR É o setor de mercerização. [Aponta o lugar onde a calçola foi produzida.] Foi feita ali.

BURGÓ Parecem bonecos presos por fios.²⁶⁶

Como vimos, os bonecos puxados por fios já foram tema de discussão da Companhia quando recuperou os escritos Georg Büchner, no entanto acreditamos que nessa específica composição o que se procura é realçar os elementos críticos expostos no prólogo. Afinal, fica o questionamento: aqueles que assistem são autômatos que não influenciam sobre o que veem? Mais uma vez o questionamento se dirige ao público numa espécie de indicação que demonstra não exclusivamente os espaços da recepção, mas também a possibilidade de reconfiguração das múltiplas mensagens emitidas em nosso cotidiano. É claro que não estamos tratando de uma determinação cênica que, por si mesma, promoverá todos os efeitos esperados pelo grupo, mas estamos entrando em contato, por meio da linguagem artística, com os debates promovidos pelo Latão. O elemento da desconfiança deve acompanhar o público da peça, o que deve levá-lo a enxergar as cenas que se apresentarão logo em seguida como parte de um discurso que não é geral, mas sim específico. Aquela situação, por mais que surja como “comum”, possível de ser vista em vários outros espaços, deve ser entendida a partir de sua singularidade. Afinal, a normalidade que se apresenta em termos de exploração trabalhista reforça as práticas de dominação cotidiana. Em outros termos, o novo patrão está entediado, não tem interesse pelas relações de trabalho que ali acontecem e o público figurante não deve ser apenas “bonecos presos a fios” que olham para a aquela situação incapazes de perceber as sutilezas das teias de dominação e exploração. Como forma de reforçar o distanciamento crítico, Burgó encerra a cena se dirigindo diretamente ao público e expondo sua situação:

BURGÓ Produza o que quiser. E me mande o dinheiro. Vou descansar uns dias. [Ao público, num tom diferente da personagem.] Sinto-me como um caramujo, preso numa casca que eu próprio não construí.²⁶⁷

²⁶⁶ CARVALHO, Sérgio de; MARCIANO, Márcio. Mercado do Gozo. In: _____. (Orgs.). **Companhia do Latão 7 peças**. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 209-210.

²⁶⁷ Ibid., p. 210.

O tédio de Burgó não é um elemento puramente individual – afinal, a questão do indivíduo desvinculado de qualquer espaço social foi sempre colocada em suspensão pelo grupo – ele faz parte de um contexto, por isso é importante pensar quais os desdobramentos que o fastio do patrão tomará nas cenas seguintes, uma vez que, ao tratar de sua situação, a própria personagem interrompe a interpretação e fala diretamente ao público, numa espécie de acento crítico sobre essa questão. Nas cenas seguintes, Burgó busca refúgio em outros espaços, principalmente no Opiário Papoula, onde se droga, conhece Bubu e sai em busca do “mercado do gozo”.

Quando ocorre o encontro entre o “burguês em crise” e o cáften Bubu, temos contato com uma característica formal importante e singular entre as produções do Latão: o rompimento da ação seguido de sua repetição, tendo por parâmetro uma nova marcação cênica, como proposta clara de evidenciar ao espectador que as ações sociais geram as individuais, numa espécie de exposição dos “fios” que direcionam os títeres. Estão em cena Burgó, Papoula e Bubu, os dois últimos conversam, o primeiro interrompe o assunto e é agredido:

BURGÓ [A *Bubu*] Não quero o barulho da vida burguesa em meus ouvidos, a insuportável vida burguesa.

Bubu o empurra para o chão. Burgó cai.

PAPOULA Caiu. É meu cliente.

Interrupção da ficção. Os atores se recompõem tecnicamente: Burgó se ergue como se nada tivesse acontecido. Bubu ajeita a gravata. Preparam-se, muito rapidamente, para repetir a cena, agora com outra marcação no espaço. Toda a cena sofrerá uma mudança de tom, tornando-se mais dramática.

BURGÓ [Retorna a ação.] Não quero barulho da vida burguesa em meus ouvidos, a insuportável vida burguesa.

Bubu o atira de novo ao chão.

PAPOULA Caiu. É meu cliente.²⁶⁸

A reprodução da cena por um viés interpretativo diferente do apresentado inicialmente realça o plano narrativo da peça. Os atores devem se recompor no palco, conforme indicação da rubrica, e construir outra interpretação. O que se reconstrói em cena

²⁶⁸ CARVALHO, Sérgio de; MARCIANO, Márcio. Mercado do Gozo. In: _____. (Orgs.). **Companhia do Latão 7 peças**. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 213.

tem por princípio chamar a atenção do espectador para o fato de que as ações humanas são múltiplas e estão inseridas em contextos sociais também variados, que, por sua vez, formam as condições em se dão os embates. Além disso, realça a crítica e recusa a qualquer forma de ilusão cênica, ou seja, o palco não representa uma simples fantasia onde os espectadores mergulham com o objetivo de atingir a catarse. Se eles fazem o papel de figurantes e são “dirigidos” numa espécie de set cinematográfico, a repetição das cenas permite a percepção de que, entre as relações sociais, as ações humanas são reelaboradas constantemente devido ao fato de as pessoas agirem no interior de condições específicas. Sendo assim, as rubricas assumem grande importância no texto *O mercado do gozo*, pois indicam, entre outras coisas, os momentos das repetições e o teor de uma nova marcação cênica. No conjunto da produção dramática do grupo, provavelmente essa é peça que exige maior atenção para as indicações narrativas expressas pelas rubricas. O que se percebe na cena entre Burgó e Bubu se repete em vários outros momentos do enredo e com outras personagens, reforçando a particularidade apontada anteriormente. A referência advinda de Büchner, que aqui estamos tratando como releitura dos clássicos, adicionada às propostas narrativas cênicas foram ganhando dimensões variadas no interior dos projetos dramáticos desenvolvidos pela Companhia do Latão, por isso podemos dizer que os títeres, oferecidos pela interpretação de Rosenfeld sobre Büchner, marcaram as construções cênicas do Latão, além de terem permitido realçar o aspecto social, tão explorado por Brecht, por meio de dispositivos formais diversos. No entanto, precisamos considerar até que ponto, na atualidade, as pessoas são vistas como bonecos puxados por fios, visto que, afinal, os espaços de resistência e reproposição da exploração social existem e precisam ser levados em conta.

A metodologia de trabalho que valoriza a releitura dos clássicos ainda pode ser percebida no processo de montagem *O Círculo de Giz Caucásiano*, porém por outra ótica. Os quadros que surgem da peça trazem a história de Grucha, ajudante de cozinheira no palácio do governador Georg Abaschvíli. Durante um domingo de Páscoa, o governante é surpreendido por um golpe de Estado e morto logo em seguida. Sua esposa, preocupada com as roupas que deve levar durante a fuga, acaba deixando para traz o próprio filho, o bebê Miguel Abaschvíli. Impactada com a imagem do herdeiro do trono deixado sozinho no palácio, Grucha resolve fugir levando-o consigo. Surge daí uma série de situações conflituosas para a cozinheira pobre que precisa escapar das tropas que procuram o pequeno Miguel. Durante a fuga ocorrem situações muito difíceis, até que Grucha consegue se instalar em uma região distante e recebe a notícia do fim da guerra e do restabelecimento do poder da família do menino. Logicamente,

Natella Abaschvílli, mãe biológica da criança, tenta reaver seu direito de guarda e recorre a um tribunal. Nesse momento entra em cena o juiz Azdak, escrivão público que se torna juiz por um golpe de sorte e entende que o mundo das leis serve aos poderosos e não aos pobres. Durante o julgamento, Brecht retoma a paródia de Salomão: Azdak coloca o menino Miguel no centro de um círculo de giz e manda cada uma das mães segurar um braço da criança. Aquela que conseguir tirá-lo do círculo, puxando-o para o seu lado, seria a verdadeira mãe. Grucha, com medo de machucar a criança, solta seu braço e Azdak entrega definitivamente a sua guarda a ela. A peça termina com os narradores do enredo ressaltando:

Vós, porém, que ouvistes a história do Círculo de Giz
Segui o conselho dos velhos:
As coisas devem caber aos que as sabem fazer melhor.
As crianças, às mulheres de coração maternal, para que sejam bem criadas.
Os carros, aos bons condutores, para que a viagem seja boa,
E o vale, aos que o abasteçam de água, para que as colheitas sejam
abundantes.²⁶⁹

Uma das preocupações do grupo era não favorecer a empatia do espectador com Grucha, funcionária do palácio que salva o bebê Miguel da morte. O ato não deveria ser visto como “bondade”, tema que foi amplamente tratado por Brecht e recuperado como fonte de trabalho no processo de montagem. No texto, não estamos diante de uma ode dedicada aos valores humanos, mas nele entramos em contato com as teias de dominação e exploração que envolvem caracteres sutis, inclusive os que possam parecer naturais. Os laços afetivos que envolvem Grucha e Miguel se efetivam devido aos laços de dominação, explorados na peça em especial no momento do julgamento final. É evidente que a perspectiva da identificação do espectador com a personagem era uma preocupação do próprio Brecht, o que fica explícito em uma das passagens de seu diário de trabalho. Em 15 de junho de 1944, quando a peça já estava pronta, o dramaturgo anotou:

De repente não me sinto mais satisfeito com Grusha no *Círculo de giz caucasiano*. Ela deveria ser simples e se parecer com a louca *Grete* de Brueghel, uma besta de carga. Devia ser teimosa e não rebelde, submissa e não boa, paciente e não incorruptível etc. etc. Esta simplicidade não deve de maneira alguma ser concebida como “sabedoria” (o conhecido estereótipo), mas é inteiramente compatível com uma inclinação prática e mesmo com uma certa astúcia e alguma percepção das qualidades humanas. Grusha devia, usando abertamente o atraso de sua classe como um distintivo,

²⁶⁹ BRECHT, Bertolt. **O Círculo de giz caucasiano**. Tradução de Manuel Bandeira. São Paulo: Cosac Naify, 2002, p. 190.

permitir menos identificação e assim impor-se objetivamente como, num certo sentido, uma figura trágica (“o sal da terra”).²⁷⁰

Levando em conta as palavras do dramaturgo e sua relação com o processo de montagem empreendido pelo Latão, é importante recuperar duas passagens que tratam sobre esse assunto. A primeira, da pesquisadora Lia Urbini, responsável pelo setor de documentação do grupo, e a segunda, de Daniele Ricieri, atriz e jornalista que colaborou como assistente de direção na montagem. Urbini considera:

O estudo ativo da história [de *O círculo de giz caucasiano*] era precedido por um aquecimento diário que envolvia imitações das imagens do pintor flamengo Peter Bruegel, jogos de movimentação coral, exercícios de realismo, prática de canto e narrativa.²⁷¹

O processo de recepção de Brecht pela Companhia surge, nas palavras de Urbini, mediado pelos trabalhos diários que se desenvolviam antes mesmo do contato com o texto dramático, tendo como foco as imitações de imagens do pintor Peter Bruegel.²⁷² Essa mesma referência aparece nas falas da assistente de direção:

Na primeira semana de ensaios levamos à sala imagens da obra de Bruegel. Brecht dizia ter se inspirado na *Louca Margarida*, quadro em que uma mulher com ar terrível recolhe despojos de guerra. Nos improvisos baseados na imagem, os atores criaram com enorme vivacidade o horror da cidade sendo saqueada. Em Bruegel, a cena mais idílica tem uma arapuca ao fundo. Na peça, o noivo é moribundo, as crianças brincam de cortar cabeças. Fico fascinada com o modo como Brecht inverte a mitologia cristã.²⁷³

A referência à pintura de Bruegel mais uma vez surge como elemento importante para o processo de recepção da peça de Brecht e para as improvisações que deveriam anteceder o estudo do texto. Pela fala das duas integrantes do Latão, as improvisações não só marcaram os ensaios, mas também surgiram por meio de uma referência específica: o quadro *Louca Grete ou Louca Margarida*, produzido em 1562 por Peter Bruegel. Como vimos, em

²⁷⁰ BRECHT, Bertolt. **Diário de Trabalho**: 1941-1944. Organização de Werner Hecht, Tradução de Reinaldo Guarany e José Laurenio de Melo. Rio de Janeiro: Rocco, 2005, p. 229. V. II.

²⁷¹ URBINI, Lia. Memória em processo. In: CARVALHO, Sérgio de. (Org.). **Introdução ao Teatro Dialético: experimentos da Companhia do Latão**. São Paulo: Expressão Popular, 2009, p. 145.

²⁷² Pintor que nasceu e viveu na região dos Países Baixos durante a primeira metade do século XVI, é conhecido por suas paisagens sobre camponeses e seu modo de vida. Realizou parte dos estudos sobre pintura na Itália, devido ao interesse pelo modo de pintar dos renascentistas, e é o primeiro profissional de uma família dedicada às artes plásticas.

²⁷³ RICIERI, Daniele. Do caderno de notas da assistente de direção. In: CARVALHO, Sérgio de. (Org.). **Introdução ao teatro dialético: experimentos da Companhia do Latão**. São Paulo: Expressão Popular, 2009, p. 98.

junho de 1944, quando Brecht retomou as inquietações sobre a “bondade” que Grucha poderia inspirar em seus espectadores, ele citou exatamente o pintor Bruegel e a tela *Louca Grete*, a mesma levada para os ensaios de *O círculo de giz causiano* pelo diretor da Companhia do Latão.



Louca Grete ou Louca Margarida, produzido em 1562 por Peter Bruegel.

Para o dramaturgo, a personagem Grucha deveria se assemelhar àquela que ocupa o centro do quadro. Em meio a um contexto de profunda convulsão social, ela recolhe despojos de guerra, guarda o bebê em um embrulho branco, com o braço esquerdo ampara tudo o que consegue carregar e que é necessário para a fuga, com a mão direita sustenta uma espada que usa para abrir caminho em meio àquele contexto de desordem. Ao fundo, a “arapuca”, a qual Ricieri se refere, engole uma série de pessoas em luta. O quadro chama a atenção não pelo sujeito que ocupa a posição central, mas sim pela relação desse sujeito com o todo, que na verdade é uma confusão profunda e que marca as discussões entre indivíduo e sociedade no Latão. Assim, a relação que se estabelece entre os elementos da pintura é regulada pelo conjunto de ações que emerge da guerra. Não é por acaso que Brecht considerava os quadros de Bruegel bastantes narrativos. Para ele as cenas daquele pintor não se limitavam ao tema da obra, mas eram expandidas pelo contexto amplo que circundava o tema ressaltado. Nesse sentido, o que move a personagem de Bruegel é o contexto, elemento para o qual Brecht

chama a atenção em seu diário e que Sérgio de Carvalho reafirma quando trata do tema da “bondade” de Grucha.

Portanto, a imagem que fez parte do processo de ensaio se insere na sala de estudos já carregada de significados, uma vez que o próprio dramaturgo havia apontado a sua importância para o processo de recepção da peça. O propósito é compreender a personagem não de um ponto vista que leve em consideração o seu caráter, mas sim o entorno social – como vimos, esse mesmo procedimento interpretativo foi explorado com diferentes recursos formais no interior do Latão. Para Brecht, a mulher que ampara a criança do quadro se assemelha a uma “besta de carga” cujas ações não se configuram como bondade, mas como “teimosia”, “submissão” e certa “inclinação prática” voltada para uma ação astuta. Carvalho insere a referência a Bruegel no processo de ensaio certamente seguindo esses direcionamentos interpretativos.

De maneira geral, podemos dizer que o processo de montagem de *O círculo de giz caucasiano* realçado pelas profissionais da Companhia do Latão passou por exercícios de improvisação em que foram usadas as referências apreendidas da imagem de Bruegel. Claro que a figura do diretor ocupou importante espaço nesse processo, conforme se depreende da fala de Carvalho:

A improvisação é a mãe da invenção da cena. E ela só é possível com uma liberdade de se lançar à experiência, uma capacidade de afastar o temor. A arte crítica exige bom humor. Num debate meio sério de brincadeira, surgem termos para traduzir o tempo da “espera cheia” em que o ator não tem ação aparente: “vácuo” e “calma épica”. Essa encenação cultiva o gosto pelo improviso. Aprendemos a admirar o erro produtivo. Às vezes a equipe de direção trabalha na adaptação sabendo que ela será modificada na sala de ensaio muitas vezes. Utilizamos um computador e impressora ao lado do palco para documentar as tantas versões e equívocos. A vida do espetáculo frutifica nos erros.²⁷⁴

Por mais que apareça nas palavras de Carvalho um tom de acaso, gerado por exercícios diversos no ato de estruturação das cenas, é importante ressaltar que o ocasional está validado por uma série de referências simbólicas e leituras acadêmicas, como as que se referem à “classicidade contemporânea”. Portanto, o que a obra de Bruegel sugere como incerto e inspiração desprovida de significados recobre um longo processo de releitura, cuja

²⁷⁴ RICIERI, Daniele. Do caderno de notas da assistente de direção. In: CARVALHO, Sérgio de. (Org.). **Introdução ao teatro dialético:** experimentos da Companhia do Latão. São Paulo: Expressão Popular, 2009, p. 101-102.

interpretação foi construída pelo dramaturgo ao analisar o ato de recepção de sua própria peça.

O discurso do diretor, ao tratar do processo de confecção dos espetáculos do Latão, sempre parte do princípio de valorização das experiências sociais brasileiras. Na verdade, ele continuamente explicita a importância que o seu grupo dá ao tempo presente. Se olharmos com cautela para a composição da montagem de *O círculo de giz caucasiano*, em 2006, e também retomarmos as inquietudes de Brecht no ato de sua escritura na década de 1940, perceberemos que o processo de trabalho promovido pelo grupo brasileiro está muito próximo dos referenciais teóricos tratados anteriormente. Podemos, portanto, afirmar que as improvisações realizadas na sala de ensaios tinham um direcionamento, ou seja, não partiam de um vácuo, e esse direcionamento era dado pelas leituras e debates teóricos realizados. Nesse caso, Peter Bruegel, considerado “clássico” das artes plásticas, também é relido a partir das inquietações do presente, mostrando o processo de constituição da montagem inserido em uma lógica interpretativa, pautada no realce dos elementos sociais que compõem as ações individuais. Portanto, nos projetos cênicos até aqui tratados, o que vemos é o aprofundamento de um processo de trabalho que teve início com a leitura de Büchner e de Brecht, tendo como referencial as considerações intelectuais de pesquisadores como Anatol Rosenfeld e José Antonio Pasta.

“AS IDEIAS FORA DO LUGAR” NA “PERIFERIA DO CAPITALISMO”: VARIAÇÕES DAS PESQUISAS CÊNICAS NA RELEITURA DE BRECHT

NESSE MOMENTO, NOSSA análise pode-se voltar para as indagações mais aprofundadas de Sérgio de Carvalho e seu grupo, com o objetivo de realizar a aproximação de Brecht com as características sociais brasileiras: a discussão com as proposições intelectuais de Roberto Schwarz, interlocutor essencial para o processo de pesquisa e composição cênica do grupo. À luz desse posicionamento, poderemos recorrer às peças *O nome do sujeito*, *Auto dos bons tratos* (2002),²⁷⁵ *Mercado do gozo* e *Visões siamesas* (2004).²⁷⁶

²⁷⁵ A estreia no Teatro Cacilda Becker ocorreu após ensaios abertos no interior de São Paulo e na cidade de Curitiba, com direção de Sérgio de Carvalho e Márcio Marciano, direção musical de Walter Garcia, figurinos de Helena Albergaria, assistência de direção e figurinos de Renata Deuse, iluminação de Paulo Heise, cenografia de Antonio Marciano e Márcio Marciano, produção executiva de Ney Piacentini e com o seguinte elenco: Beto Matos, Cátia Pires, Emerson Rossini, Heitor Goldflus, Helen Albergaria, Ney Piacentini. Os atores Gustavo Bayer e Marcos Andrade participaram do processo de ensaio e Izabel Lima e Fernando Paz atuaram nas temporadas posteriores.

O nome do sujeito e *Auto dos bons tratos*, por terem suas tramas ambientadas em momentos mais remotos de nossa história – século XIX e século XVI, respectivamente – provavelmente são os textos que mais dialogam com a produção intelectual que trata da formação de nosso país, com destaque especial para leituras de Gilberto Freyre – já apontada quando tratamos de *O nome* – e Sérgio Buarque de Holanda, referência essencial para a confecção de *Auto dos bons tratos*. Portanto, aquilo para que Schwarz chama a atenção e é realçado por Carvalho como “desacordo entre nossa matéria social e as formas dominantes da representação literária ou teatral” foi utilizado como forte apelo de pesquisa pelo grupo e poderá ser percebido por meio da análise dessas peças. Além da percepção desses elementos, o fator mais significativo nesse aspecto é compreender como a tese de Schwarz foi incorporada pelo Latão como forma de atualizar a proposta do teatro épico-dialético, inclusive por meio do uso de recursos formais. Por esse viés interpretativo, podemos recuperar a peça *Auto dos bons tratos*.

No final de 2001, a Companhia do Latão iniciou novas pesquisas sobre migrações de trabalhadores, numa espécie de aprofundamento temático dos estudos realizados para a montagem de *A comédia do trabalho*. Em meio às discussões, Sérgio de Carvalho propôs ao grupo o estudo da obra *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda, o que gerou elementos temáticos significativos para a nova empreitada²⁷⁷ e demonstra a importância das formulações de Schwarz a respeito de nossa formação histórica para a prática profissional de Carvalho. Além da leitura e discussão desse texto, o procedimento de pesquisa baseou-se nos mesmos parâmetros daqueles que foram realizados em outras montagens do Latão: entrevistas e palestras com intelectuais, observação de situações das ruas de São Paulo, improvisações e elaboração da montagem.

Como elemento prioritário de análise, o grupo se fixou na imagem de Pero do Campo Tourinho, donatário da Capitania de Porto Seguro, que, em 1546, sofreu o primeiro processo inquisitorial na América portuguesa e foi condenado por heresia e blasfêmia. Tendo como

²⁷⁶ O espetáculo tinha direção de Sérgio de Carvalho e Márcio Marciano, direção musical de Martin Eikmeier e co-direção musical de Walter Garcia, cenografia e figurinos de Fábio Namatame, iluminação de Domingos Quintiliano, produção de Ney Piacentini, assistência de pesquisa Rogério Marciano, sendo os papéis desempenhados pelos seguintes atores: Émerson Rossini, Fernando Paz, Heitor Goldflus, Helena Albergaria, Izabel Lima, Marina Henrique (depois Alessandra Fernandez), Ney Piacentini e Victória Camargo.

²⁷⁷ O peso das leituras de Sérgio Buarque de Holanda para o Latão é evidente, o que significa que essa é uma referência importante para o grupo e traz uma série de desdobramentos intelectuais que serão apresentados na análise da peça. Nos últimos meses, mais precisamente em setembro de 2011, a Companhia do Latão abriu a exposição *Atualidade de Sérgio Buarque de Holanda*, promovida pelo Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, com leituras cênicas de passagens de *Raízes do Brasil*.

exclusiva preocupação o trabalho e a geração de riquezas, Tourinho não aceitava as ordens da Igreja, que aprisionava os indígenas para a catequização, e era um ferrenho crítico dos feriados e dias de homenagens aos santos, que, pela sua ótica, só serviam para retirar os cativos indígenas do trabalho. Ainda no que se refere ao processo de pesquisa sobre a colonização, o grupo promoveu encontros com Pedro Puntoni e Rossana Gessa Britto. O primeiro é professor associado da Universidade de São Paulo, com livre docência em História do Brasil colonial e pesquisas voltadas para os povos indígenas e o processo de colonização empreendido pelos portugueses. Já Britto é autora do livro *A saga de Pero do Campo Tourinho*, lido e discutido pelo grupo e que trata da Capitania de Porto Seguro em meados do século XVI, no qual transcreve passagens do processo movido contra o donatário, documento que hoje se encontra no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, em Portugal.²⁷⁸ Além desses pesquisadores, há, no DVD *Experimentos videográficos do Latão*, depoimentos dos historiadores Fernando Novais e Luiz Felipe de Alencastro.²⁷⁹ Durante o desenvolvimento das pesquisas, os atores realizaram seminários com temas ligados ao projeto, como a terra e sua utilização no período colonial, a exploração da mão de obra indígena, o papel dos jesuítas na colônia portuguesa, entre outros.

²⁷⁸ Cf. BRITTO, Rossana Gessa. **A saga de Pero do Campo Tourinho**: o primeiro processo da inquisição no Brasil. Petrópolis: Vozes, 2000.

²⁷⁹ A Companhia do Latão explicita no texto dramático *Auto dos bons tratos* que outra importante influência historiográfica veio da obra *O trato dos viventes*, de Alencastro, de onde surgiu a inspiração para o nome do texto dramático. Essa obra, que trata do processo de formação de nosso país nos séculos XVI e XVII, defende a ideia de que o Brasil se formou fora do próprio Brasil, ou seja, a partir das relações comerciais que se estabeleceram entre a costa africana e a brasileira, no Atlântico Sul, o que, de acordo com o autor, trouxe traços indeléveis para a nossa formação. Logo no primeiro capítulo da obra, temos contato com uma percepção de colonização que não veio “pronta”, estabelecida em moldes prévios, mas, ao contrário, faz parte de um processo que foi se construindo a partir de uma teia de interesses múltiplos, conjugados, sobretudo, com a realidade sociocultural do contato de europeus e africanos com as terras do sul da América. Nesse ambiente, os tratos eram fundamentais para as relações entre as pessoas. Alencastro discute ainda sobre exploração da mão de obra indígena e, evidentemente, aborda o que ele chama de primeira “trombada violenta entre um donatário e o aparelho metropolitano”, referindo-se ao processo de Pero do Campo Tourinho. Além da obra de Alencastro, o caso de Tourinho também foi motivo de discussão para Capistrano de Abreu, na obra *Caminhos antigos e povoamento do Brasil*, referência também citada pela Companhia do Latão como fonte de estudos para a confecção do texto dramático. (Cf. ABREU, Capistrano. **Caminhos antigos e povoamento do Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975; ALENCASTRO, Luiz Felipe. **O trato dos viventes**: formação do Brasil no Atlântico sul, séculos XVI e XVII. São Paulo: Cia. das Letras, 2000.)

Ainda tratando sobre o título da peça, a pesquisadora Margarete Maria de Moraes faz uma longa reflexão sobre o significado dos *autos* desde a Idade Média e seus usos em períodos recentes. Além disso, Carvalho aponta que os *autos* expostos na peça dizem respeito aos autos do processo sofrido por Pero do Campo Tourinho. Sobre esse tema consultar:

MORAES, Margarete Maria de. **O Auto dos bons tratos, da Companhia do Latão**: dramaturgia de raízes fincadas na realidade brasileira. 2005. 150 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

Pero do Campo Tourinho é a figura central do enredo. Suas ações são diversas, porém sempre marcadas por atitudes bastante violentas em relação à Igreja e aos indígenas que utiliza como escravos em seu engenho. A peça inicia-se com a invasão da igreja da Capitania por Tourinho, que interrompe a missa de São Martinho e arrasta para o trabalho os índios que lá estavam. A partir daí várias discussões ocorrem, todas elas trazendo a contraposição entre o poder do donatário autoritário e o da Igreja Católica inserida no processo colonizador. Tourinho, ao xingar os padres e os santos católicos e utilizar a violência com todos os que o cercam, vai pontuando os debates e ressaltando os temas que são relevantes para o Latão. Do momento inicial até o fim da peça, quando Tourinho é condenado e embarcado para Portugal, o espectador entra em contato com várias situações que gravitam em torno das mais diferentes relações de poder. Provavelmente essas temáticas formam o *locus* da discussão proposta pela Companhia, que não deixa de lançar mão de recursos épicos, como narração, e o uso de canções que comentam as ações dos personagens, entre outros elementos.

Em *Auto dos bons tratos* perceberemos que mais uma vez o Latão se volta para a história do Brasil. Se em *O nome do sujeito* as ações estão ambientadas em Recife no período imperial, agora o grupo se detém sobre a América portuguesa e as idiossincrasias da colonização. Por outro lado, é preciso lembrar que as relações de trabalho no mundo contemporâneo foram discutidas em *A comédia do trabalho*, montagem que antecede os estudos sobre a formação do Brasil colonial. Assim, podemos supor que os três projetos, além da possibilidade de elaboração de uma cena épica, tinham como fundamento dois pontos em comum: a valorização de questões próximas à formação do nosso país e as discussões sobre as relações de trabalho. Esse caminho interpretativo é indicado pela própria Companhia, que, na edição de suas peças e no DVD do grupo, elenca as três montagens sob o título “Imagens do Brasil”. Daí surgem alguns questionamentos: O que leva o grupo a definir o que são as “imagens do Brasil”? Quais os empreendimentos intelectuais que embasam a determinação de tais “imagens”? Esse processo, como veremos na parte final deste trabalho, traz implícita uma dada noção de história, cuja recuperação está respaldada em perspectivas intelectuais precisas e que, por isso, precisam ser pensadas.

O dramaturgo e diretor Márcio Marciano trata do processo de montagem de *Auto dos bons tratos*:

O *Auto* procura fazer uma síntese entre *O nome do sujeito* e *A comédia do trabalho*. O primeiro tem um apuro literário muito grande, é um texto de

muita qualidade. O segundo é um espetáculo mais coletivo porque teve menos intervenção dramatúrgica, tem um esquema de organização eficiente e é de alta comunicação. A platéia se diverte do inicio ao fim, ri e chora, comprehende as relações econômicas do país hoje apenas com o esforço da compreensão. No *Auto dos bons tratos* quisemos juntar as duas experiências. Isso também impôs novos desafios. Retornando ao Cacilda Becker, moldamos o espetáculo a essas dimensões. Num certo sentido, retomamos a trajetória de *Danton* porque o espectador de novo assiste ao espetáculo no palco.²⁸⁰

As palavras de Marciano oferecem ao leitor não somente informações sobre a montagem, mas, sobretudo, um caminho interpretativo. O espetáculo de 2002 deve ser visto como parte de um conjunto de pesquisas cênicas que possuem uma direção clara: surge do “apuro literário” de *O nome do sujeito*, passa por uma produção “mais coletiva” com *A comédia do trabalho* até chegar ao *Auto*. É claro que as produções de qualquer grupo teatral não são estanques e fazem parte de momentos criativos que estão relacionados com a perspectiva intelectual do coletivo de trabalho. Concordamos que existem pontos em comum entre todas as produções do Latão e, se tratarmos especificamente das três últimas, encontraremos convergências evidentes, como as que já foram apontadas sobre o processo de pesquisa que deu origem à montagem e, o mais significativo, estão relacionadas ao trabalho de atualização de Brecht pelo grupo.

Além disso, devemos levar em consideração que, de fato, havia interesse em dar continuidade às pesquisas, mas também que as condições de trabalho, de uma montagem para outra, variavam. Aliás, Marciano aponta para isso quando menciona que novos desafios surgiam no ambiente de ocupação do Cacilda Becker. Portanto, não são somente os temas de *O nome do sujeito* e *A comédia do trabalho* que estão presentes em *Auto dos bons tratos*, existe o projeto de todo um trabalho de grupo, o que também não quer dizer que haja linearidade ou progressão criativa. O que se configura é que em cada momento, de acordo com as inquietações de múltiplos tempos presentes, o grupo paulistano foi-se organizando tendo como parâmetro a releitura crítica de Bertolt Brecht. Sendo assim, *Auto dos bons tratos* faz parte de um momento da história da Companhia do Latão em que o retorno a alguns temas do passado brasileiro e às condições de trabalho em nosso país se fazia presente e “brilhava” como uma possibilidade criativa do ponto de vista estético e crítico, inclusive para pôr em

²⁸⁰ MARCIANO, Márcio. Trabalhadores do teatro. Entrevista com Márcio Marciano por Kelly Monteiro. In: CARVALHO, Sérgio de. (Org.). **Introdução ao teatro dialético**: experimentos da Companhia do Latão. São Paulo: Expressão Popular, 2009, p. 188-189.

prática o projeto de teatro épico-dialético. Analisar mais de perto o texto dramático torna-se fundamental para a valorização da historicidade criativa do grupo.

O texto dramático possui um prólogo e um epílogo. O “prólogo no teatro” apresenta o sentido das discussões em torno da peça e do projeto cênico do Latão:

Os atores se põem diante dos espectadores

ATRIZ Senhores espectadores, bem-vindos!
Esta peça é uma fábula aos pedaços.
Imaginem um elefante e um rinoceronte
Postos a duelar em praça pública pelo capricho de um rei antigo.
Imaginem agora a multidão de centopeias, minhocas, lacraias
E toda a plebe dos bichos, esmagada sob as patas dos monstros em luta.
O resultado disso é uma peça despedaçada.
Que nossa ruína se complete
Com a simpatia de sua imaginação.²⁸¹

Além da valorização da narrativa no palco e da conseguinte quebra de possíveis aproximações do espectador com o que é encenado, esse prólogo traz outro elemento considerável: o uso da alegoria quando se refere à luta entre um elefante e um rinoceronte.²⁸² Como o grande porte desses animais em luta esmaga uma multidão de centopeias, minhocas e lacraias, na verdade a atriz chama a atenção do espectador para que haja uma mudança no foco de análise. O embate entre os dois animais não é tudo, pois abaixo deles, no nível do

²⁸¹ CARVALHO, Sérgio de; MARCIANO, Márcio. *Auto dos bons tratos*. In: _____. (Orgs.). **Companhia do Latão 7 peças**. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 148.

²⁸² Por alegoria entendemos uma mensagem que carrega outro conteúdo além daquele que ela apresenta, portanto os efeitos alegóricos só se alcançam por meio da relação entre obra e público, tendo como suporte o discurso intencional do autor. O Latão apresenta um discurso intencional no prólogo tendo por objetivo que o espectador complemente seu significado. Sabemos que esse recurso foi muito usado por Brecht em diferentes momentos de sua carreira, inclusive nas épocas em que escrevia sob o peso da repressão política. No caso do teatro brasileiro, as alegorias são frequentes, em especial nos períodos autoritários, como a Ditadura Militar, pois nesses momentos as mensagens alegóricas tornam-se necessárias para que o processo crítico se efetive. A pesquisadora Margarete Maria de Moraes, ao analisar a peça *Auto dos bons tratos*, discutiu a questão da alegoria na peça tendo por parâmetro as considerações de Fredric Jameson no livro *O método Brecht*, onde existe um capítulo dedicado ao tema. Nesse texto, Jameson enfoca a questão alegórica de um ponto de vista mais amplo, pois para ele toda representação teatral abarca possibilidades e mecanismos alegóricos, e, por fim, analisa essas questões na peça *A vida de Galileu*, de Bertolt Brecht, em especial no que se refere às questões sobre os cientistas e suas responsabilidades. As discussões sobre a temática são amplas e as de Jameson abarcam outros desdobramentos, por isso indicamos nossos referenciais e reforçamos a ideia de que a Companhia do Latão, no prólogo da peça, promove o debate a partir do momento presente. Sobre “alegoria” conferir:

KOTHE, Flávio R. **A alegoria**. São Paulo: Ática, 1968.

HANSEN, João Adolfo. **Alegoria**: construção e interpretação da metáfora. São Paulo: Atual, 1986.

Sobre o referencial usado por Moraes, consultar:

JAMESON, Fredric. **O método Brecht**. Tradução de Maria Sílvia Betti. Petrópolis: Vozes, 1999.

chão, existem outros seres que sofrem as consequências das ações dos grandes. Daí a necessidade da “imaginação” daquele que assiste, numa espécie de complementaridade de leitura que propõe que o espectador seja capaz de perceber as causas sociais que envolvem a trama e que, em decorrência disso, reflita sobre sua própria situação. Podemos pensar que o embate entre Pero do Campo Tourinho e membros da Igreja Católica se assemelhe à luta entre os dois grandes animais. Afinal, os poderes representados pelas personagens do donatário e do padre não são diminutos e fazem parte de um jogo muito próximo, visto que a Igreja Católica era um dos braços da dominação portuguesa na América, enquanto os donatários portugueses também representavam o poder institucionalizado que estava do outro lado do Atlântico. Quando Tourinho se coloca contrário aos feriados religiosos, abre o debate para uma disputa interna, porém abaixo dela existe um grande número de sujeitos que sofrem as consequências da exploração. Nesse momento, podemos lembrar que a Companhia do Latão ratifica a noção de que a autonomia do indivíduo, inserido nas relações de trabalho no Brasil, como apontado por Carvalho, se deu sob condições diferentes das dos países europeus, pois na “periferia do capitalismo” as relações são de outra ordem. Perceber esses referenciais no interior da dramaturgia do Latão é importante e, nesse caso, o prólogo explica tal interpretação.²⁸³

Ao tratar das disputas de poder, a Companhia do Latão insere o debate em um tema amplo e que, de maneira geral, consolida o elemento fundamental de toda a construção do enredo de *Auto dos bons tratos*. Logo na cena 1, intitulada “Prólogo de João de Tiba”, nos deparamos com a fala do traficante de escravos que esclarece ao público as suas formas de ação no processo de aprisionamento de indígenas. O discurso da violência contra os povos nativos da terra é minimizado pelas “diferentes” formas de captura:

Na praça de Porto Seguro, em frente ao Pelourinho. João de Tiba, um traficante de escravos, traz alguns índios com cordas no pescoço. Fala ao juiz Escorcyo. Está indignado com a invasão da igreja, ocorrida no domingo anterior.

JOÃO DE TIBA Quando se chega numa terra, respeitem-se os costumes dela, cada lugar tem seu modo próprio. Sou um homem de trato, sempre obtive mercancia sem usar de violência. Veja este daqui. [Mostra um escravo.] Era um índio principal de uma tribo inimiga e me custou três anzóis, não precisei agredir ninguém. Era tapuia principal e por três anzóis

²⁸³ Além das interpretações de Roberto Schwarz, existe toda uma sustentação historiográfica para as interpretações que o Latão coloca em cena. Nesse sentido temos que destacar as considerações de Sérgio Buarque de Holanda, em *Raízes do Brasil*, e Capistrano de Abreu, em *Caminhos antigos e povoamento do Brasil*.

passou a mim. Por isso, sr. juiz, repudio o ato do Capitão, o justo sem imposição.

ESCORCYO João de Tiba, a Justiça é a arte da imposição. O Capitão Tourinho deve ter tido seus motivos.

JOÃO DE TIBA Arrogância, homem. No meio da missa, interromper uma pregação, levar os homens sem perguntar quem é de quem.

ESCORCYO É o engenho.

JOÃO DE TIBA Estou há quarenta anos nesta terra, e sobrevivi entre os índios porque cultivei bons tratos. É só esperar e eles fazem os escravos por nós. A discórdia entre as tribos é uma graça de Deus, e ao céu não se faz ingratidão.

ESCORCYO Eu vou até a igreja ouvir a história da boca do padre e se necessário falo com Tourinho ainda hoje.

JOÃO DE TIBA Quero os escravos de volta, juiz, tinha quatro dos meus naquela igreja.²⁸⁴

A agressão assume no discurso do traficante característica singular, pois, para o homem que vivia da exploração dos indígenas, não usar a força ou a violência direta contra os índios, respeitar a pregação religiosa católica e se favorecer das lutas entre as tribos era sinônimo de bons tratos, ou seja, de boas relações de convivência e trabalho. Nesse momento, merecem ser retomadas as palavras de Carvalho ao tratar de *Raízes do Brasil*:

O que podemos perceber nessas descrições [de Sérgio Buarque de Holanda] é a imagem de um país em que os campos do indivíduo não se definem com clareza. Um país que vive num paradoxo: é formado pela racionalidade liberal, mas essa racionalidade não define a prática jurídica, social, patronal. Mais do que isso, quando aparece, essa racionalidade é utilizada com sinal invertido. O discurso da razão moderna surge para confirmar as práticas arcaicas que servem às dinâmicas capitalistas atuais.²⁸⁵

É perceptível que a recuperação de Sérgio Buarque de Holanda por Carvalho está inserida nas interpretações do diretor sobre o processo histórico, sendo assim, as contribuições do historiador se concretizam pela interlocução com as características do desenvolvimento do capitalismo atual. No entanto, temos que ressaltar que o debate e as discussões realizadas a partir de *Raízes do Brasil* foram – e são – mais profundos e envolvem o processo de formação

²⁸⁴ CARVALHO, Sérgio de; MARCIANO, Márcio. Auto dos bons tratos. In: _____. (Orgs.). **Companhia do Latão 7 peças**. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 148-149.

²⁸⁵ CARVALHO, Sérgio de. Conversa sobre dramaturgia brasileira contemporânea. In: _____. (Org.). **Introdução ao teatro dialético: experimentos da Companhia do Latão**. São Paulo: Expressão Popular, 2009, p. 57.

do brasileiro não somente pelo viés da exploração do capital, mas atingem variados aspectos da vida social.

Logo na abertura do texto dramático, a atriz, no prólogo, já chamou a atenção do público para que use a imaginação, que pense com distanciamento e que, portanto, seja capaz de empreender a crítica a todos os discursos e situações que possam parecer naturais. A naturalidade do discurso que trata do uso da força escamoteia, por exemplo, a violência da dominação que favorece o trabalho forçado e promove a imposição simbólica, elementos que se aproximam das ações dos donatários e da Igreja Católica, articulados no enredo de modo a sustentar as considerações de Carvalho. Além disso, o fator essencial valorizado logo no início da trama diz respeito ao título da peça: os bons tratos. São eles que, pelas palavras de João de Tiba, permitem uma boa relação entre os poderes na colônia, por isso o problema que gravita em torno de Pero do Campo Tourinho está justamente no fato de não manusear bem a rede de relações da qual pode dispor. Além dessa questão, que merece ser mais bem avaliada, é preciso realçar a presença em cena do juiz Escorcyo. Ele também representa uma importante instância de poder na colônia, uma vez que o poder institucional estabelecido em Portugal vem para a cena por meio dessa personagem. O juiz procurará as informações do acontecido com o padre Bernard de Aureajac, que realizava a liturgia no momento em que a igreja foi invadida por Tourinho. Se tomarmos como referência a triangulação de poderes – Tourinho, juiz Escorcyo e padre Bernard –, o traficante João da Tiba surge como uma espécie de mediador entre as diferentes partes e a intervenção por ele oferecida não advém do debate ou de discussões mais gerais e amplas, mas sim dos “bons tratos”, dos quais todos os dominadores daquelas terras podem lançar mão nas mais diferentes situações, inclusive ele, que não representa diretamente nenhuma instância de poder, mas faz uso de diferentes formas de exploração no seu trabalho. Nesse caso, a personagem João da Tiba pode, guardada as devidas proporções no que se refere ao lugar que ela ocupa na sociedade, ser relacionada às considerações de Schwarz no texto “As ideias fora do lugar”:

Esquematizando, pode-se dizer que a colonização produziu, com base no monopólio da terra, três classes de população: o latifundiário, o escravo e o “homem livre”, na verdade dependente. Entre os primeiros dois a relação é clara, é a multidão dos terceiros que nos interessa. Nem proprietários nem proletários, seu acesso à vida social e a seus bens depende materialmente do *favor*, indireto ou direto. O favor é, portanto, o mecanismo pelo qual se reproduz uma das grandes classes da sociedade, envolvendo também outra, a

dos que têm. Note-se ainda que entre essas duas classes é que acontecerá a vida ideológica, regida, em consequência, por este mesmo mecanismo.²⁸⁶

Segundo esse raciocínio, cuja referência intelectual básica advém da pesquisa desenvolvida por Maria Sylvia de Carvalho Franco,²⁸⁷ a pesquisadora Margarete Maria de Moraes trata das relações de poder ao avaliar *Auto dos bons tratos*. No entanto, suas considerações não aprofundam o posicionamento da Companhia do Latão no período em que ocorreram as pesquisas, análises e discussões para a confecção do texto dramático e a montagem da peça. Segundo ela,

No texto *Auto dos bons tratos*, a saturação da rede de relacionamentos entre Pero do Campo Tourinho e os administradores da capitania é mostrada de forma contundente por meio das expressões e do jogo que criam entre si ao serem proferidas pela voz dos personagens, especialmente o padre Bernard de Aureajac e o juiz Escorcyo Drumondo. As cadeias de relações entre esses personagens mostram como os homens que tinham cargos estratégicos na organização da terra se relacionavam com o donatário de Porto Seguro.²⁸⁸

Para que possamos perceber a “saturação da rede de relacionamentos” de forma mais contundente, devemos voltar a análise para outra questão: O que levou a Companhia a estruturar um texto dramático que tem o viés da crítica às relações de poder como fundamental? A cadeia de relações entre as personagens, elemento realçado pela autora, só

²⁸⁶ SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas**: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. 5. ed. São Paulo: Duas Cidades / Ed. 34, 2000, p. 15-16.

²⁸⁷ Para que o leitor perceba a proximidade da análise de Schwarz com a pesquisa de Franco, citaremos uma breve passagem da introdução de *Homens livres na ordem escravocrata*. Há que se ressaltar que essa referência é feita pelo próprio crítico em seu texto: A expansão do sistema mercantil “[...] deu origem a uma formação *sui generis* de homens livres e expropriados que não foram integrados à produção mercantil. A constituição desse tipo humano prende-se à forma como se organizou a ocupação do solo, concedido em grandes extensões e visando culturas onerosas. Dada a amplitude das áreas apropriadas e os limites impostos à sua exploração pelo próprio custo das plantações, decorreu uma grande ociosidade das áreas incorporadas aos patrimônios privados, podendo, sem prejuízo econômico, ser cedidas para uso de outro. Esta situação – a propriedade de grandes extensões ocupadas parcialmente pela agricultura mercantil realizada por escravos – possibilitou e consolidou a existência de homens destituídos da propriedade dos meios de produção, mas não de sua posse, e que não foram plenamente submetidos às pressões econômicas decorrentes dessa condição, dado que o peso da produção, significativa para o sistema como um todo, não recaiu sobre os seus ombros. Assim, numa sociedade em que há concentração dos meios de produção, onde vagarosa, mas progressivamente, aumentam os mercados, paralelamente forma-se um conjunto de homens livres e expropriados que não conhecem os rigores do trabalho forçado e não se proletarizaram. Formou-se, antes, uma ‘ralé’ que cresceu e vagou ao longo de quatro séculos: homens a rigor dispensáveis, desvinculados dos processos essenciais à sociedade. A agricultura mercantil baseada na escravidão simultaneamente abria espaço para a sua existência e os deixava sem razão de ser”. (FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. **Homens livres na ordem escravocrata**. 4. ed. São Paulo: Editora da Unesp, 1997, p. 14.)

²⁸⁸ MORAES, Margarete Maria de. **O Auto dos bons tratos, da Companhia do Latão**: dramaturgia de raízes fincadas na realidade brasileira. 2005. 150 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

tem importância de ser vista nos palcos quando pensamos sua estrutura e também as inquietações que levaram a essa construção dramática.

Como já foi mencionado, na época em que ocorreram as pesquisas e o trabalho de montagem de *Auto dos bons tratos*, a Companhia se voltou para estudos sobre *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda, obra que faz parte de um momento específico da produção intelectual brasileira e que influenciou uma série de pesquisadores e trabalhos acadêmicos que trataram, entre outras coisas, da formação do Brasil com realce para as influências do processo de colonização. O quinto capítulo da obra trata do “homem cordial”, que, de acordo com o autor, é um traço característico de todos os brasileiros e não se refere a sentimentos positivos e de concórdia, mas sim à resistência a toda espécie de formalismo e convenções sociais. O que quer dizer que nas relações cotidianas construídas nos mais diferentes ambientes, os brasileiros tentam sempre assumir “bons tratos” com aqueles com que têm contato. Holanda exemplifica essa passagem com uma série de exemplos que muito assustaram os visitantes estrangeiros, como o emprego constante do diminutivo para nos familiarizar com as pessoas e os objetos, o uso do nome de batismo seguido da omissão do nome de família no tratamento social e a intimidade com que os brasileiros tratam o catolicismo e os santos.

O autor trata ainda das características que assumem as relações entre público e privado no Brasil, destacando que, devido a fortes laços individuais reforçados pela configuração familiar patriarcal, entre outros elementos, o sistema administrativo brasileiro, e em consequência a ocupação dos cargos públicos, foi pautado em razões nada objetivas e fortemente pessoais. Para ele, “[...] é possível acompanhar, ao longo de nossa história, o predomínio constante das vontades particulares que encontram seu ambiente próprio em círculos fechados e pouco acessíveis a uma ordenação impessoal”.²⁸⁹ A implicação disso está em que as relações constituídas na vida doméstica forneceram fortes elementos de nossa organização social.

Acreditando nessa formulação intelectual e tomando as discussões de *Raízes do Brasil* e da “cordialidade” do brasileiro como referências, a Companhia do Latão compõe o *Auto dos bons tratos*. No entanto, temos que considerar que a leitura que o grupo de Sérgio de Carvalho realiza sobre a obra de Holanda é específica, ou seja, ela está relacionada à formação do grupo, como foi apontado anteriormente. Isso significa dizer que a recuperação

²⁸⁹ HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 26. ed. São Paulo: Cia. das Letras, 1995, p. 146.

dos traços de “cordialidade”, bem como das relações entre público e privado, se insere no projeto mais amplo de pensar as condições sociais no Brasil dos últimos anos. Em outros termos, estamos afirmando que, assim como o Latão realiza uma específica leitura de Brecht, ele também o faz em relação a Holanda. O que direciona a busca por esse autor é a necessidade de reafirmar o distanciamento entre a ideologia liberal formulada em solo europeu e sua aclimatação no Brasil. Não precisamos esperar que a Companhia utilize *Raízes do Brasil* como forma revisar ou questionar as formulações advindas de Schwarz, o processo é o contrário. Holanda é recuperado para dar vazão às noções intelectuais já consolidadas no interior do grupo. Sendo assim, todas as cenas de *Auto dos bons tratos* que têm as discussões do historiador como inspiração são, na verdade, uma forma de reafirmar o discurso de “as ideias fora do lugar”.

Ao colocar em cena o Donatário Pero do Campo Tourinho, o padre Bernard e o juiz Escorcyo, o grupo explora a temática do público e do privado, uma referência à leitura de Holanda. Assim, o Latão se esforça para demonstrar que as relações “objetivas”, que deveriam surgir entre as três instâncias de poder representadas, na verdade não são possíveis. Os laços subjetivos, pessoais e pouco fundados em interesses neutros e abstratos saltam aos olhos do espectador. Por mais que João de Tiba tente discordar do feito de Tourinho, o juiz procura dar uma explicação para aquela conjuntura, justificando a ação do donatário pelo trabalho excessivo do engenho, o que demonstra certa solidariedade entre o juiz e o capitão. É claro que nisso há a influência da leitura de *Raízes do Brasil*. Se tivéssemos uma situação em que o juiz fizesse parte de uma conjuntura antiparticularista, sua conduta seria completamente diversa. Provavelmente não sairia de cena em busca de informações com o padre sobre o ocorrido e não tentaria justificar as ações daquele que, pela ótica da justiça da época, deveria sofrer as sanções legais. Em outros termos, ele utilizaria os mecanismos impessoais da instituição jurídica.

Sob esse aspecto, a discussão proposta por Moraes tem razão de ser lembrada, no entanto o que a pesquisadora chama de “saturação da rede de relacionamentos”, na verdade é uma construção da Companhia do Latão que tem por premissa as formulações de Roberto Schwarz. Podemos perceber que as palavras ditas pelos personagens foram elaboradas tendo como referência passagens de Sérgio Buarque de Holanda, mas o que nos interessa nesse caso é apontar que o Latão recupera momentos precisos da obra no sentido de fortalecer o descompasso entre as teorias liberais e as relações de trabalho no Brasil. Não é demais afirmar que Margarete Maria de Moraes, ao analisar *Auto dos bons tratos* e fazer referência à rede de

relacionamentos que o Latão leva aos palcos, acaba referendando a própria interpretação que o grupo constrói sobre o seu trabalho. No entanto, temos que considerar que o processo de confecção dessa peça, bem como as leituras e discussões que dele emergem foram realizados tendo como premissa fundamental as articulações acadêmicas de Schwarz e, portanto, *Raízes do Brasil* se insere no processo de trabalho do grupo como uma interpretação *a priori*, pois a obra já estava delimitada antes mesmo de ser discutida.

Aprofundando as inversões entre o público e o privado, a temática da peça apresenta discussões que tocam nas características do ser brasileiro e sua relação com o catolicismo, tema importante que gravita em torno do “homem cordial”. Tourinho não aceita os feriados e dias dedicados aos santos, já que para ele esses momentos servem para atrapalhar o trabalho contínuo. Além dessa cena, a peça traz referências a momentos em que o donatário profana os santos católicos e outros dogmas religiosos, como escarrar para o céu dizendo que Deus é contra o trabalho, prometer fazer orações para Santo Antônio só com uma “vela de merda” e molestar Santa Luzia. Enfim, uma série de ações de Tourinho revelam que o seu olhar para o catolicismo tem uma forma muito própria. Em determinado momento do enredo, o donatário conversa com o juiz, que diz que, para os homens se comunicarem com Deus, é necessária a ajuda dos intermediários:

TOURINHO Eu falo direto com Deus, todas as noites, e ele me escuta. Já senti na minha língua aquela orelha peluda.

ESCORCYO [Lúgubre.] Capitão, são tempos de excomunhão. Com padres, bispos e cardeais, melhor são os tratos de paz.

TOURINHO [Aos brados.] Que o papa venha a Porto Seguro e me traga uma excomunhão. Limparei o cu com ela. Sabemos quem são eles: papinhas, cardialinhos e bispinhos.

ESCORCYO Farei o que o senhor mandar. [Faz menção de sair].²⁹⁰

Além dos brados exaltados do capitão, que trata da excomunhão em termos chulos, há na cena certa aproximação entre o homem e o poder religioso, tema que vem para o centro do debate por meio dos escritos de Sérgio Buarque de Holanda. Deus está próximo do capitão e, além disso, os diminutivos são usados para quebrar qualquer hierarquia possível entre ele e a instituição religiosa. É evidente que o Latão reforça as características do ser brasileiro por meio da leitura que realiza de Holanda. Na peça, a intimidade com os santos e a crítica à

²⁹⁰ CARVALHO, Sérgio de; MARCIANO, Márcio. Auto dos bons tratos. In: _____. (Orgs.). **Companhia do Latão 7 peças**. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 157.

hierarquia é bastante tensionada por um donatário que só pensa em trabalho, produção de riquezas e não mede suas palavras. É interessante recuperar uma das passagens em que o historiador brasileiro trata de temas bem próximos dos que estão na cena de Tourinho e Escorcyo:

Nosso velho catolicismo, tão característico, que permite tratar os santos com uma intimidade quase desrespeitosa e que deve parecer estranho às almas verdadeiramente religiosas, provém ainda dos mesmos motivos. A popularidade, entre nós, de uma santa Teresa de Lisieux – santa Teresinha – resulta muito do caráter intimista que pode adquirir seu culto, culto amável e quase fraterno, que se acomoda mal às cerimônias e suprime as distâncias. É o que também ocorreu com o nosso Menino Jesus, companheiro de brinquedo das crianças e que faz pensar menos no Jesus dos evangelhos canônicos do que no de certos apócrifos, principalmente as diversas redações do Evangelho da Infância. Os que assistiram às festas do Senhor Bom Jesus de Pirapora, em São Paulo, conhecem a história do Cristo que desce do altar para sambar com o povo.²⁹¹

A “intimidade quase desrespeitosa” a que Holanda faz referência é bastante focalizada na produção da Companhia. Os santos não são vistos por um olhar íntimo de bondade – como ocorre com a velha cega e a imagem do menino Jesus, em *O nome do sujeito* –, mas sim por um olhar que denota escárnio, o mesmo que aos olhos da Igreja Católica e seus fiéis é bastante desrespeitoso. Se levarmos em consideração as análises expressas em *Raízes do Brasil* e a proposta cênica do Latão em promover um olhar distanciador e produtor de análise crítica, podemos considerar que o caso de Tourinho só ganha amplitude épica/dialética quando as críticas que ele move contra a Igreja são reforçadas pela relação de “desrespeito” com os santos, ao mesmo tempo que isso é relacionado com um dado contexto de produção. Portanto, se estamos tratando de um país onde o público provavelmente já naturalizou as quebras das hierarquias e a proximidade religiosa, a ponto de tratar uma santa pelo diminutivo, reproduzir no palco essas relações não produziria os efeitos desejados pelo projeto do Latão. Sendo assim, o traço que pode distanciar o espectador, colocá-lo numa situação minimamente incômoda, está localizado nas tensões que a cena é capaz de promover por meio das situações que levam ao rompimento das hierarquias, por isso Tourinho se exaspera e trata a religião de maneira bastante rude. Esses elementos fazem parte das razões que levaram o donatário de Porto Seguro a sofrer o processo inquisitorial, mas a focalização da trama da peça nesse aspecto é essencial quando se busca a produção crítica. Além disso, a cena nos permite pensar nas disputas por poder, pois no momento retratado na peça – período

²⁹¹ HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 26. ed. São Paulo: Cia. das Letras, 1995, p. 149.

colonial – não havia separação entre poder religioso e laico. Sendo assim, falar diretamente com Deus, bem como ignorar qualquer determinação que venha do Papa, também significava pensar as práticas de poder ali instituídas.

Diante disso, o contexto em que as cenas se desenvolvem adquire singular importância, pois o trabalho de construção do engenho e a necessidade de produzir em terras distantes da metrópole portuguesa são alguns dos elementos que permitem ao espectador entrar em contato com as palavras de Tourinho e compreendê-las como uma questão não exclusivamente individual. Sob esse aspecto, a crítica deve ser realizada não de um ponto de vista moral, mas com possibilidade de entender a situação social que gerou a condição de um homem falar mal de Deus, molestar uma santa e prometer fazer orações com uma “vela de merda”. Levando isso em consideração, é possível tratar da relação de intimidade entre os brasileiros, os santos e os dogmas religiosos e também promover o distanciamento brechtiano. Exemplo claro de releitura de Brecht por meio dos teóricos brasileiros.

Por outro lado, já que estamos tratando das aproximações de Sérgio Buarque de Holanda com a peça da Companhia do Latão, podemos questionar como os traços do “homem cordial” aparecem em cena, visto que Tourinho é alguém que rompe a cordialidade e, devido a isso, deve promover o distanciamento crítico nos possíveis espectadores, geralmente familiarizados com o que Holanda chama de “traço definido do caráter brasileiro”.²⁹² Sendo assim, cabe o questionamento: como o Latão coloca em cena o tema da cordialidade? Na cena 13, Tourinho está preso e nas ruas ocorre uma procissão em homenagem a Santa Luzia. O capitão se incomoda com o barulho e reclama com o guarda Gregório. Em meio aos xingamentos do donatário, ouve-se a voz da santa:

VOZ DE SANTA LUZIA Cala-te miserável! E vamos ver se agora desdenha do poder dos santos.

TOURINHO [Estranha.] De quem é essa voz?

VOZ DE SANTA LUZIA Sou eu, Santa Luzia. E vim te dar uma lição, pois desperdiças no cativeiro a chance de ser novo senhor.

TOURINHO Gregório, pára com isso, maldito.

²⁹² Sérgio Buarque de Holanda é claro em suas considerações: “Já se disse, numa expressão feliz, que a contribuição brasileira para a civilização será a cordialidade – daremos ao mundo o ‘homem cordial’. A lhaneza no trato, a hospitalidade, a generosidade, virtudes gabadas por estrangeiros que nos visitam, representam, com efeito, um traço definido do caráter brasileiro, na medida, ao menos, em que permanece ativa e fecunda a influência ancestral dos padrões de convívio humano, informados no meio rural e patriarcal”. (HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 26. ed. São Paulo: Cia. das Letras, 1995, p. 146-147.)

SANTA LUZIA Tinhás uma função na vida, mandar em gente. E nela fracassaste.

Surge a imagem fantástica de Santa Luzia aos olhos de Tourinho.

TOURINHO Meu Deus.

SANTA LUZIA [Ensina, hierofânica.] Jamais serás um bom senhor se não aprenderes o trato correto.

TOURINHO Gregório, tira-a daqui.

SANTA LUZIA Mistura alívio ao cativeiro, deixa que adorem os santos, e dá-lhes dias de dança e folguedo.

TOURINHO Ei, me desculpe, Luzia, eu não fiz por mal.

SANTA LUZIA O bom senhor apazigua a escravaria, com seu humano coração. E faz com que esta morte em vida se pareça um pouco mais com vida.

TOURINHO Meu Deus, ela é sábia. Estou vendo luzes.

A aparição se vai cantando pela última vez: “Teu mau amor de ti mesmo faz do teu isolamento um cativeiro”.

TOURINHO [Tenta reter a imagem.] Espere Luzia, volte aqui, me conte mais, me explique direito essa história. [Ao vigia.] Ei Gregório, Gregório da Pesqueira, você está certo... precisamos conversar assim sempre, podemos nos tratar um pouco melhor... meu amigo. [Silêncio.] E se eu te der uma moeda, Gregorinho?²⁹³

Santa Luzia, ao ocupar o palco e assumir as características de um *deus ex machina* que surge de forma inesperada, traz novos elementos para a trama, porém não encerra a ação, permitindo que o espectador reflita sobre o contexto em que a cena ocorre. Se nas ações anteriores a cordialidade é quebrada pelo modo como Tourinho trata a religião, o contato da santa com o donatário explicita os meandros que envolvem os “bons tratos” e traduz cenicamente o que Sérgio Buarque de Holanda ressaltou: o “homem cordial” não deve ser confundido com um indivíduo que possui “boas maneiras” e civilidade, mas deve ser visto como um traço que caracteriza a exploração, as múltiplas formas de dominação e, claro, as inversões entre o público e o privado. Santa Luzia é límpida ao transmitir sua lição: misturar o alívio ao cativeiro, os dias de folga aos dias de trabalho, apaziguar os escravos e fazer com que a morte em vida seja parecida com vida, em suma, a personagem apresenta a conduta

²⁹³ CARVALHO, Sérgio de; MARCIANO, Márcio. Auto dos bons tratos. In: _____. (Orgs.). **Companhia do Latão 7 peças**. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 184-185.

“adequada” para uma eficiente exploração, questões que Tourinho não conseguiu perceber em seu trato cotidiano com os escravos indígenas. Sob esse aspecto, a aproximação do grupo teatral paulistano com as colocações do historiador brasileiro é evidente, ou melhor, a Companhia procura trazer para o palco inquietações muito semelhantes àquelas que foram tratadas por Holanda. A força da denúncia ressaltada pela cena está no fato de que a cordialidade, como forma de mando sobre as pessoas, surge da personagem de uma santa católica, o que demonstra que o catolicismo fez parte do processo de constituição do “caráter brasileiro” pela ótica da exploração ou, em outros termos, aproveitando das condições em que se deram os contatos culturais na América portuguesa.

No que diz respeito às personagens de *Auto dos bons tratos*, até aqui tratamos somente daquelas que ocupam as esferas de poder na Capitania de Porto Seguro, no entanto, é evidente que existem outras figuras dramáticas que, usando a metáfora do início do enredo, fazem parte da “multidão de centopéias, minhocas e lacraias” que podem ser esmagadas pela luta dos grandes animais. São várias as personagens pobres que circulam pelo enredo: além de João de Tiba, traficante de escravos, ao qual nos referimos no início desta análise, há Biela e Manivela, trabalhadores livres a serviço de Tourinho, João Douteiro, artesão ferreiro, e sua esposa Maria Machado, taberneira e degredada, Gregório da Pesqueira, homem livre e responsável pela carceragem do capitão donatário, além de índios e pessoas que vivem na vila. De maneira geral todas essas personagens assumem as características da cordialidade realçada por Sérgio Buarque de Holanda. Muitos percebem a sua condição de explorados, mas preferem se abster de qualquer discussão que incomode os poderosos, pois isso pode lhes trazer consequências adversas.

A importância de provocar a atitude crítica no público é também favorecida pelas cenas que envolvem a população pobre da vila de Porto Seguro, que, em muitos momentos da peça, longe de realizar qualquer ação que venha questionar o poder do donatário, ou da própria Coroa portuguesa, se adapta às normas vigentes e tenta tirar proveito delas, fazendo eco aos apontamentos de *Raízes do Brasil*. Como exemplo podemos recuperar uma cena que ocorre na taberna de Maria Machado, quando Pero do Campo Tourinho já está preso e todos percebem que seu poder naquela região fora corroído:

BIELA Não ouviu, Maria Machado? É uma grande chance para os ganhadinheiro como nós. Vamos expulsar os fidalgos e viveremos como reis nesta terra.

MARIA MACHADO Que idéia de tatu. Não vê que precisamos da proteção deles? Sem um tipo como Tourinho, capaz de arrancar a cabeça de um índio na faca, nós seríamos massacrados pelos tapuias. E mesmo se as tribos nos deixassem em paz, El-Rei mandaria uma esquadra de Portugal para que os canhões nos lembrassem quem é o dono da terra.

MANIVELA Faz sentido. Precisamos de um outro capitão.

BIELA Vamos para Pernambuco, onde Duarte Coelho governa a ferro e fogo. Quem sabe ganhamos o seu favor.²⁹⁴

A ausência de uma reação dos trabalhadores livres pode criar no espectador o estranhamento, pois no contexto de desencontro entre os poderes da vila, momento em que as revoltas provavelmente poderiam ganhar força, os homens livres preferem recorrer a outro capitão, numa espécie de naturalidade sobre a dominação que os colonos devem exercer sobre a população nativa – nesse momento as últimas considerações de Schwarz citadas são essenciais para a composição da cena. A sobrevivência dos homens livres, por essa ótica, está conjugada com a dominação colonial sobre a população nativa. Novamente voltamos às relações de “bons tratos” que podem escamotear, além da dominação, as lutas pela igualdade. Nesse ínterim, é interessante perceber que, apesar de Maria Machado tocar nas formas de resistência indígena, a Companhia do Latão dá pouca voz aos índios, que sempre aparecem pela ótica da dominação, seja no trabalho nas fazendas, seja por meio da exploração sexual por parte do padre Bernard.²⁹⁵ As variadas formas de resistência ao trabalho forçado e às imposições religiosas e culturais dos portugueses não são exploradas. Em todo o enredo há apenas uma fuga de um índio. Tudo isso reforça o ponto de vista de que os grandes esmagam os pequenos, no entanto temos que considerar que uma relação de passividade dos indígenas não condiz com a colonização da América portuguesa, pois os espaços de luta sempre existiram, porém condiz com a ótica interpretativa do Latão.²⁹⁶

²⁹⁴ CARVALHO, Sérgio de; MARCIANO, Márcio. *Auto dos bons tratos*. In: _____. (Orgs.). **Companhia do Latão 7 peças**. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 182-183.

²⁹⁵ Ao final da peça, bêbado como sempre esteve durante grande parte do enredo, o Vigário Bernard se dirige a uma índia: “Indiazinha / Você é minha Europa. / Seus pés rudes, / São Lisboa e Sevilha, dos portos movimentados. / As barrigas das pernas / São Gênova e Veneza, grossas e macias. / As coxas são Flandres e Antuérpia, / Das trocas infinitas. / Mas o centro do mundo, / Para onde tudo converge, / É Paris, / A minha Paris, / Fétida e úmida, / A Paris do mal gálico: / A minha Paris.” (Ibid., p. 194.)

²⁹⁶ A leitura de Maria Sylvia de Carvalho Franco pelo Latão poderia relativizar esse posicionamento, afinal as pesquisas da autora foram referências de Schwarz que, por sua vez, tornou-se fonte de pesquisa para o grupo. Franco esclarece que a economia colonial não é uma unidade contraditória, mas sim uma dualidade integrada, onde duas modalidades de produção convivem: a produção mercantil e a para a substância. Portanto, o espaço para as sociabilidades e relações múltiplas se conjuga no interior da prática da exploração pelo capital, sem que haja determinações no sentido de que os “grandes” esmagam os “pequenos”.

Se o impulso criativo de *Auto dos bons tratos* advém das pesquisas sobre a formação do ser brasileiro, inspiradas por sua vez nas proposições de Roberto Schwarz, em *Visões siamesas* encontramos um processo de trabalho novamente bastante próximo do crítico literário, em especial devido às leituras sobre Machado de Assis, pois o conto *As academias de Sião*, escrito por volta de 1884 por “nossa maior escritor” é o que fundamenta o processo de escrita da peça da Companhia do Latão.

Lia Urbini, ao tratar da confecção de *Visões siamesas*, aponta pistas interessantes que nos permitem caminhar pelas trilhas da historicidade da produção cênica daquele momento:

O processo de estudo da obra de Machado de Assis foi iniciado em março de 2004, no Instituto Goethe. Foram convidados os críticos John Gledson, José Antônio Pasta Jr. e Roberto Schwarz para palestras que forneceram as bases teóricas da pesquisa. Para uma primeira fase de improvisações foi escolhido o conto “As Academias de Sião”, que veio a inspirar a estrutura dramatúrgica.²⁹⁷

Urbini explicita as ligações intelectuais de que aqui estamos tratando, a importância desses autores para o grupo novamente vem para o centro. Existe um tom geral que perpassa todas as reflexões de Schwarz: a forma como Machado de Assis apresentou em sua obra os problemas sociais brasileiros, com destaque para as características formais que fizeram com que o autor fosse visto, por grande parte da crítica especializada de sua época, como um escritor que não tratava de maneira efetiva a realidade nacional. Contrário a isso, Schwarz demonstra a riqueza intelectual do escritor do século XIX e apresenta as nuances que sua obra adquiriu ao longo do tempo, em especial no que se refere ao caráter singular de sua representação do Brasil.²⁹⁸

²⁹⁷ URBINI, Lia. Memória em processo. In: CARVALHO, Sérgio de. (Org.). **Introdução ao Teatro Dialético: experimentos da Companhia do Latão**. São Paulo: Expressão Popular, 2009, p. 144.

John Gledson, professor da Universidade de Liverpool e mencionado por Lia Urbini, desenvolveu pesquisas sobre Machado de Assis a partir das análises realizadas por Roberto Schwarz. Autor de *Machado de Assis: ficção e história*, Gledson é lembrado por Schwarz como um pesquisador que inovou as análises sobre o escritor do século XIX em vários aspectos. Além disso, o professor norte-americano é responsável pela tradução de *Um mestre na periferia do capitalismo* para o inglês. (Cf. SCHWARZ, Roberto. A contribuição de John Gledson. In: _____. **Seqüências brasileiras**: ensaios. São Paulo: Cia. das Letras, 2006. p. 106-112.)

GLEDSO, John. **Machado de Assis: ficção e história**. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

²⁹⁸ Ao se posicionar sobre a brasiliade de Machado de Assis, Schwarz esclarece: “[...] em nossa hipótese a brasiliade de Machado não reside em seu extraordinário trabalho de notação local, de que naturalmente depende, nem é anulada pelo discurso universalista, que é um estrato importante de sua literatura. Estas duas dimensões, que são dados palpáveis, compõem-se (com mais outras) em fórmulas e formas que as relativizam, de que são a matéria dissonante, e que, elas sim, traduzem o ‘sentimento íntimo de seu tempo e país’ a que Machado se refere”. (SCHWARZ, Roberto. Duas notas sobre Machado de Assis. In: _____. **Que horas são?** Ensaios. 2. ed. São Paulo: Cia. das Letras, 2006. p. 171-172.)

No prefácio de *Um mestre na periferia do capitalismo*, Schwarz considera:

A propósito das dificuldades próprias da leitura de Baudelaire, Walter Benjamin observa que se trata de uma poesia que absolutamente não envelheceu. Não porque fosse jovem, mas porque as circunstâncias que ela cala e frete às quais compôs a sua voz e personagem continuam de pé, fazendo que *As flores do mal* não sejam menos virulentas e difíceis hoje que no seu momento de origem. Havia passado quase um século – as notas de Benjamin são de 1938 – e não se estabeleceria o sossego da distância histórica. Espero convencer o leitor de que algo semelhante vale para Machado de Assis. A ousadia de sua forma literária, onde lucidez social, insolência e despistamento vão de par, define-se nos termos drásticos da dominação de classe no Brasil: por estratagema artístico, o Autor adota a respeito uma posição insustentável, *que entretanto é de aceitação comum*. Ora, a despeito de toda mudança havida, uma parte substancial daqueles termos de dominação permanece em vigor cento e dez anos depois, com o sentimento de normalidade correlato, o que talvez explique a obnubilação coletiva dos leitores, que o romance machadiano, mais atual e oblíquo do nunca, continua a derrotar.²⁹⁹

O mesmo teor crítico da leitura que Walter Benjamin faz de Baudelaire – referência também utilizada pela Companhia do Latão no projeto do texto dramático *O mercado do gozo* – Schwarz ressalta em Machado de Assis. A “ousadia formal” do escritor brasileiro do século XIX, que deixa transparecer em sua obra características “da dominação de classe no Brasil”, ainda evidente entre nós, torna-se o traço distintivo daquela obra. Não nos interessa aprofundar na avaliação dos apontamentos expressos pelo crítico literário sobre a obra de Machado de Assis, mas sim perceber como a leitura realizada pela Companhia do Latão foi mediada por uma específica formulação intelectual.

Schwarz aborda os escritos machadianos pelo instrumental marxista, por isso localiza naqueles textos não só os traços do processo de dominação existentes no século XIX, mas também promove aproximações com os dias atuais. Esse caminho está muito próximo do processo de trabalho do Latão, o que nos permite dizer que o conto “As academias de Sião” foi recuperado com o objetivo de perceber os múltiplos processos de dominação que ele ressalta e, além disso, fazer as aproximações possíveis com o processo social vivenciado pelo grupo. É preciso relembrar que “As ideias fora do lugar” é o texto que abre as discussões de Schwarz sobre o autor do século XIX e em *Visões siamesas* o Latão também promove discussões sobre o desacerto entre a ideologia liberal burguesa e as relações sociais que se

²⁹⁹ SCHWARZ, Roberto. **Um mestre na periferia do capitalismo:** Machado de Assis. São Paulo: Duas Cidades / Ed. 34, 2000, p. 11-12.

estabeleceram em nosso território, referendando a nossa percepção de que as ideias defendidas pelo crítico literário perpassam várias produções dramáticas do grupo.

A peça traz a história de Kinara, uma jovem camponesa que desde a infância leu um único livro, que tratava de Kalafanko, rei mítico do Sião. O enredo tem início numa grande fazenda de arroz, pertencente Sr. Tchong, que, justo naquele dia, estava abandonando seus negócios e deixando para traz um grande número de funcionários pobres sem pagamento. Entre os despossuídos estão Kinara e Ganam, sua mãe. A jovem camponesa é filha bastarda do homem que agora foge com todo o dinheiro escondido em uma estátua. Em busca da sobrevivência, as duas procuram trabalho e ocupam diferentes funções: trabalham numa taberna, tornam-se catadoras de lixo e, por fim, dependem da sopa distribuída por um templo religioso. Kinara está sempre presa à história que leu e, por isso, diante das várias dificuldades que passa, tenta se encontrar com Kalafanko, o rei mítico, que por sua lógica seria capaz de tirá-la da condição em que vivia. Ela não consegue se adaptar a nenhum dos trabalhos : na taverna, o fato de servir as mesas e as camas dos clientes a assusta, no lixão há uma feroz disputa por espaço. Acompanhamos, então, as transformações da personagem, que, de ingênua, torna-se outra pessoa e, devido aos sonhos com Kalafanko, acaba assumindo a identidade do rei que vivia em seus pensamentos, procedimento que lembra *A alma boa de Setsuan*, de Brecht. Em suas andanças, a personagem passa por vários espaços até morrer nas longínquas fronteiras do deserto do Sião.

Por mais que a trama de *Visões siamesas* pareça apresentar ao espectador a estrutura de um drama onde existe uma “protagonista” que encaminha as discussões e todo o enredo, é preciso ressaltar que os elementos que favorecem as quebras dramáticas e promovem a narração em cena são constantes e surgem principalmente por meio das falas das personagens, que em vários momentos interrompem a ação e falam diretamente ao público, e também por meio dos coros, que trazem para a cena comentários sobre ações importantes do enredo, demonstrando a importância dos elementos formais advindos de Bertolt Brecht na confecção da peça.

A temática que envolve o conto *As academias de Sião*, como vimos, foi mote inicial para a produção do texto dramático e, devido a isso, vários de seus elementos estão presentes na peça. No texto do século XIX a aproximação entre Kinara e Kalafanko também ocorre, porém na forma de troca de identidades: no corpo do rei de Sião passa viver Kinara, sua

concubina, enquanto Kalafanco ocupa o corpo feminino. As circunstâncias em que ocorrem as trocas são diferentes das que foram expressas em *Visões siamesas*.

Machado de Assis traz para seu leitor o problema que as quatro academias de Sião tentam resolver: por que existem homens femininos e mulheres masculinas? O que gerou essa problemática foi o comportamento feminino do jovem rei Kalaphangko, que “[...] tinha os olhos doces, a voz argentina, atitudes moles e obedientes e um cordial horror às armas. Os guerreiros siameses gemiam, mas a nação vivia alegre, tudo eram danças, comédias e cantigas, à maneira do rei que não cuidava de outra coisa”.³⁰⁰ No âmbito do debate entre as quatro academias, prevalece a ideia de que a alma é neutra, por isso ela não teria nenhuma relação com o contraste externo que assume.

Kinnara, a “flor das concubinas régias”, aproveita-se da situação e diz ao rei que não acredita na alma neutra e, com duas carícias, obteve dele um decreto em que a alma sexual foi declarada legítima e ortodoxa e a neutra, absurda e perversa. Após essa situação, a jovem propõe a Kalaphangko a troca dos corpos, que deveria durar seis meses. Com isso, Sião passa a ter um “verdadeiro rei”, as finanças são restabelecidas, guerras vencidas e todo o reino organizado. Próximo do final do acordo, o novo rei planeja matar a concubina, pois não quer desfazer a troca, até que ela revela que está grávida. As almas retornam aos verdadeiros corpos e os sábios da Academia de Sião fecham o conto entoando o hino “Glória a nós, que somos o arroz da ciência e a claridade do mundo”. Após diversas disputas entre os acadêmicos, eles ocupam posição importante ao final, estão juntos, demonstram união e reforçam a ideia inicial de que as almas são neutras.

A transformação de Kinara em Kalafanko, na peça *Visões siamesas*, segue as indicações advindas de Machado de Assis, no entanto o teor que a Companhia do Latão dá à trama está relacionado ao seu posicionamento diante do teatro épico-dialético e ao mote de discussão que essa proposta carrega. As duas personalidades se confundem, porém as situações sociais em que isso ocorre são diferenciadas, o que marca o espaço intelectual do grupo paulistano frente ao posicionamento do escritor do século XIX.

Ao acompanhar o percurso de Kinara, desde o contato inicial com Tchong, senhor dos arrozais, até sua morte na fronteira, percebemos a degradação do trabalho e as difíceis relações que se estabelecem para a manutenção dos laços trabalhistas, que, apesar de tudo, permitiram a sobrevivência da jovem. Ainda no latifúndio, Kinara e sua mãe pedem a

³⁰⁰ ASSIS, Machado de. As academias de Sião. **Volume de contos**. Rio de Janeiro: Garnier, 1884, [s/p].

Tchong para acompanhá-lo na fuga, pois elas dependem dos favores daquele homem. Abandonadas, como todos os outros funcionários da fazenda, as duas conseguem trabalho em uma taberna, onde não deverão receber salários, mas sim moradia e alimentação em troca dos serviços. Sem conseguirem atuar como garçonetas e prostitutas, mais uma vez mãe e filha perambulam em busca de função e acabam recolhendo papelão em um depósito de lixo. Nesse espaço as relações de favor também se evidenciam, pois os catadores que lá trabalhavam ameaçam as duas intrusas e fazem menção à Sra. Falcão, que era “dona” do espaço. Ganam tenta oferecer a jovem em casamento ao filho do comprador de papel, função inglória. Resta às duas andar novamente em busca de uma nova vida. Encontram um templo religioso, onde recebem sopa, e naquele lugar mais uma vez é evidenciada a troca de favores. A andança continua, Kinara se perde e morre na fronteira.

Toda essa estrutura dramática que teve início com a releitura do conto de Machado de Assis prefigura uma abertura intelectual que parte do intercâmbio entre passado e presente, numa espécie de caminho interpretativo. A primeira peça escrita pela Companhia do Latão – *O nome do sujeito* – partilha de um dado tempo histórico, o Brasil imperial, e daí para a frente o grupo recupera e interpreta outros momentos, como os dias atuais e as relações de trabalho em *A comédia do trabalho*, o período colonial com *Auto dos bons tratos* e o início do processo republicano por meio de *O mercado do gozo*. Em todos esses projetos existem traços que caracterizam as relações sociais no Brasil, nas quais se destacam a troca de favores e as relações pessoais no trato entre patrões e empregados. É claro que isso aparece de forma explícita em algumas peças, como *Auto dos bons tratos*, cuja referência intelectual de base são as proposições de Sérgio Buarque de Holanda. Já em *Visões siamesas* temos algumas características importantes de serem retomadas. O enredo não é ambientado em algum momento da história brasileira, mas no longínquo Sião, e trata de um latifúndio de arroz, entre outras características. Porém essas referências não invalidam as aproximações com as características sociais vivenciadas pelo público brasileiro e, além disso, podem reforçar as temáticas expostas em projetos cênicos anteriores. Afinal, todas as relações de trabalho que surgem no Sião são passíveis de serem relacionadas ao momento vivenciado pelo público.

Seguindo esse raciocínio, que parte da releitura e adaptação de Machado de Assis, das relações sociais que podem surgir na contemporaneidade e da convergência entre os projetos artísticos da Companhia, estamos indicando que a existência de um fio interpretativo para o Brasil dos últimos anos surge, no interior do Latão, mediado por leituras específicas e que já foram mencionadas em passagens anteriores. Se partirmos do princípio de que, no

projeto que deu origem a *Visões siamesas*, a leitura de Machado de Assis foi intensa e propiciou diversos debates, como já apontado por Lia Urbini, acreditamos que aquele foi novamente um dos momentos em que o grupo traduziu os apontamentos de Schwarz para os palcos, com vistas a atualizar o teatro épico de Brecht, daí a valorização cênica de todo o caminho percorrido por Kinara, estando expostas, nesse contexto artístico, as relações sociais que se estabelecem pelas trocas de favores.

A proximidade temática nos leva novamente às “ideias fora do lugar”:

[...] com mil formas e nomes, o favor atravessou e afetou no conjunto a existência nacional, ressalvada sempre a relação produtiva de base, esta assegurada pela força. Está presente por toda parte, combinando-se às mais variadas atividades, mais e menos afins dele, como administração, política, indústria, comércio, vida urbana, Corte etc. Mesmo profissões liberais, como a medicina, ou qualificações operárias, como a tipografia, que, na acepção européia, não deviam nada a ninguém, entre nós eram governadas por ele. E assim como o profissional dependia do favor para o exercício de sua profissão, o pequeno proprietário depende dele para segurança de sua propriedade, e o funcionário para o seu posto. *O favor é a nossa mediação quase universal* – e sendo mais simpático do que o nexo escravista, a outra relação que a colônia nos legara, é compreensível que os escritores tenham baseado nele a sua interpretação do Brasil, involuntariamente disfarçando a violência, que sempre reinou na esfera da produção.³⁰¹

A elaboração de Kinara reforça os traços das dependências sociais, expostos pelos autores apresentados, e a visão de que as reflexões críticas que dizem respeito à sociedade brasileira devem ser construídas levando em conta as múltiplas singularidades do capitalismo formado com base no processo de colonização, fundamentado no trabalho escravo e nas relações nada objetivas entre “homens livres” e “senhores”. No interior do projeto interpretativo do Latão, a personagem Kinara não podia apresentar o mesmo tom que possui no conto machadiano, no qual ela troca de identidade com Kalafanco e demonstra força ao longo da trama. Na peça, surge como uma jovem ingênuia, é deixada no latifúndio e encontra toda sorte de contratempo em busca de trabalho até que sua identidade se funde ao mítico rei de seu livro de infância. Na reflexão urdida pela Companhia não existe hipótese de salvação para a personagem a não ser no campo do pensamento, pois no plano social isso era impossível. No século XIX, Machado de Assis tinha consciência dos traços de dependência, fator que adquiriu características diversas no amplo espectro de sua obra. Já no início do século XXI, o Latão procurou dar um tom de denúncia a esses laços com o objetivo de

³⁰¹ SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas**: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. 5. ed. São Paulo: Duas Cidades / Ed. 34, 2000, p. 16-17.

promover o distanciamento brechtiano. Não é por acaso que, na última cena, Kinara rompe a encenação e narra ao público:

ATRIZ QUE REPRESENTA KINARA [Ao público.] A última cena da peça, a mais abstrata, é escancaradamente materialista. Ela exprime uma integração total, perversa. De um lado, os restos humanos do trabalho informal, a caminho do nada. Um anúncio do futuro do Ocidente. Do outro, vonluntarismo e fatalismo, o embotamento da vontade de agir coletivamente.³⁰²

A integração vista como perversa representa o olhar artístico da Companhia para os elementos intelectuais realçados por Schwarz em sua pesquisa sobre Machado de Assis. O trânsito entre uma obra do passado e seu diálogo com o presente é reforçado e as referências a esse processo são plurais: seja Benjamin lendo Baudelaire, Schwarz recuperando Machado de Assis ou o Latão retomando o autor brasileiro. O que importa é a força que esses autores ainda têm para o presente.

Como tratamos há pouco da referência que Schwarz faz a Baudelaire, podemos retornar ao texto dramático *O mercado do gozo*, no que se refere às relações entre o empresário Burgó, o cafetão Bubu e a percepção da exploração social por parte do primeiro. Merece destaque a cena 17, cujo título é bastante sugestivo: “Burgó espanca um mendigo à maneira de Baudelaire”.³⁰³ O que se coloca em discussão na cena é o tema da liberdade e as convergências entre o cáften e o empresário:

Numa rua deserta do centro de São Paulo, Bubu leva Burgó ao encontro de um vendedor de cocaína. No caminho vêm um mendigo. A cena é mostrada de modo desconstruído: os atores contracenam sem se relacionar diretamente, como se estivessem oferecendo suas faces a câmeras imaginárias.

BUBU Anda esquivo, poeta da indústria. Rosa Bebé disse que não tem aparecido.

BURGÓ Sou livre para ir e vir.

BUBU Pois então venha mais à nossa casa. Não gostou de Getúlia?

BURGÓ O que pensa da liberdade, sr. Bubu? O que um cáften pensa da liberdade?

³⁰² CARVALHO, Sérgio de; MARCIANO, Márcio. Visões siamesas. In: _____. **Companhia do Latão 7 peças**. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 324.

³⁰³ Na edição das peças, o grupo faz menção ao processo de pesquisa e análise das seguintes obras:

BAUDELAIRE, Charles. **Pequenos poemas em prosa**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BUBU O mesmo que um dono de indústria. Tenho uma idéia clara sobre o tema: só é igual ao outro aquele que dá prova disso, só é digno de liberdade aquele que a conquista na marra. Desde Robespierre as coisas são assim.

BURGÓ Sempre perfeita a teoria. Mas no Brasil elas não funcionam.

BUBU São universais. Não acredita? Veja aquele velho mendigo.
O mendigo estende a mão a ambos.

MENDIGO Uma moeda

BUBU [A Burgó.] Faça com ele a prova. [A cena se confunde com a narração. Burgó executa as ordens de Bubu e irá espancar o mendigo.] Erga-o pela gola, aperte sua garganta e o chocoalhe. Dê-lhe um murro que lhe quebre os dentes da frente, chute-o na região das costelas, pegue sua cabeça e a bata contra a parede.

BURGÓ [Fora de si, após executar as ações.] E agora, meu demônio?

BUBU [Provoca o mendigo.] É um verme, está provado, não tem orgulho nem vontade de homem livre.

Na distração de Burgó, o velho reage e desfere um forte murro.

BUBU Milagre, a carcaça reagiu. Agora sim. [Controla a briga e fala ao mendigo.] O senhor provou que é igual a ele. Merece a moeda.

BURGÓ [Sorri com um fio de sangue no canto da boca e saca uma moeda do bolso.] Tome.

O mendigo pega a moeda sem entender. Deixa a cena perplexo.

BUBU Não é teoria, eu disse. Veja como ele entendeu. É universal.

Burgó e Bubu se congelam em uma série de fotografias.

BUBU Vai precisar de quanta cocaína?³⁰⁴

A cena foi inspirada no poema em prosa *Espanquemos os pobres*, de Charles Baudelaire, poeta francês do século XIX que teve como fonte de inspiração geral para suas obras as questões em torno da modernidade, o desenvolvimento do capital e as novas relações sociais que surgiam no contexto em que ele viveu. Nesse texto, o autor traz um personagem que, durante quinze dias enclausurado em seu próprio quarto, se cerca de leituras feitas anos antes, que tratavam de como tornar as pessoas felizes em vinte e quatro horas e tornar os pobres em escravos. Ao sair da clausura, a personagem se sente ávida para estabelecer

³⁰⁴ CARVALHO, Sérgio de; MARCIANO, Márcio. Mercado do Gozo. In: _____. **Companhia do Latão 7 peças**. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 247-248.

contatos com o exterior e, ao se encaminhar para uma taberna, se depara com um mendigo que pede esmola na rua. Surgem nos ouvidos da personagem leitor as vozes de um anjo e de um demônio. Esse cochicha com seu interlocutor dizendo que a liberdade verdadeira só é conquistada pelos que são dignos dela. Assim, influenciado pelo demônio, a personagem espanca o pobre, até que ele reaja e também desfira golpes no primeiro. E o espancador conclui, então, que, por meio da ação violenta, foi capaz de restituir a vida ao pedinte e os dois se tornam iguais. Ao concluir o texto, o leitor personagem é enfático ao se dirigir ao mendigo:

Cavalheiro, o sr. é meu igual! Queira dar-me a honra de partilhar comigo a minha bolsa. E, se é realmente filantropo, lembre-se de que é preciso aplicar a todos os seus confrades, quando lhe pedirem uma esmola, a teoria que eu tive o *pesar* de pôr à prova em suas costas.³⁰⁵

Quando o mendigo de Baudelaire apanha e desfere o golpe, o princípio universal da liberdade é ecoado – assim como na peça –, e o estranhamento do poeta francês com aquela situação é contundente: se a liberdade é um valor universal, quais os meios utilizados para alcançá-la? Para aquele que via com espanto as transformações de seu tempo e procurava retirar delas meios para se alcançar melhorias sociais, certamente o discurso que minimiza as diferenças é tão violento quanto as várias pancadas que o mendigo recebe. Assim, as transformações na cidade de Paris vivenciadas pelo poeta lhe permitiram aproximar em cena personagens que antes estavam separadas e colocar em questão valores universais, princípio que, provavelmente, inspirou o Latão na releitura de Baudelaire.

Bubu acredita que as pessoas conquistam seus objetivos, por isso não leva em conta as condições em que isso possa ocorrer, o princípio universal torna-se a conquista, seja por quais meios forem: “só é igual ao outro aquele que dá prova disso, só é digno de liberdade aquele que a conquista na marra”. É possível, portanto, entender que a releitura de Baudelaire, indicada no próprio título da cena pela Companhia do Latão, expõe o teor das preocupações do grupo no momento de elaboração de *O mercado do gozo*. Em um contexto onde se propagam “valores universais” que se fazem presentes entre todas as pessoas, independente de qualquer distinção, seja ela social ou de outra natureza, o grupo teatral paulistano coloca o acento de suas discussões sobre a necessidade de rever os vários discursos de dominação pelo viés da normalidade, tema amplamente tratado por Schwarz em *Altos e baixos da atualidade*

³⁰⁵ BAUDELAIRE, Charles. **Pequenos poemas em prosa**. Rio de Janeiro: Athena, 1937, p. 73.

de Brecht. Baudelaire é lido também tendo por princípio os desafios teóricos e práticos lançados por Schwarz. Caminhando nessa direção, Maria Sílvia Betti considera:

O conteúdo das ações é, em si, aparentemente corriqueiro, e pouco acrescentaria a uma linha tensional de ação dramática em progressão se esta fizesse algum sentido para a peça. O sentido crítico é ativado pela tensão que imobiliza as personagens em falsos antagonismos argumentativos: Bubu e Burgó discutem duas idéias sem que nenhuma perspectiva de transformação do mundo à volta deles se realize. Tanto um como o outro se mantêm rigorosamente alheios à miséria materializada na figura do pedinte: a lógica do argumento que debatem é a lógica do mundo que se pretende regido por idéias, e que continuará produzindo miseráveis enquanto a angústia das consciências individuais em crise puder resolver-se no consumo da droga apaziguadora.³⁰⁶

Essa cena, no contexto dos trabalhos desenvolvidos pelo Latão, nos permite perceber que em *O mercado do gozo* o debate sobre as ações dos homens na sociedade assumiu posição importante, em especial no que se refere às relações entre indivíduo e sociedade. Nas produções anteriores, o caráter individual das personagens também é relevante, porém na produção de 2003, realizada no Teatro Cacilda Becker, há um jogo de discussão dialética mais voltado para as incertezas de um indivíduo em crise pessoal que foge dos seus espaços habituais de convivência e aprende, pela lógica inversa, os mesmos elementos dos quais se desligara anteriormente. Ou seja, por meio do indivíduo, o público se encontra com as formulações sociais mais amplas. Assim, o Latão perturba seus espectadores colocando em cena um representante da burguesia paulista de início do século XX que se vê em uma situação conflituosa, o que não deixa de gerar pelo menos uma dúvida entre os agentes sociais do século XXI: até que ponto as incertezas pessoais dos herdeiros do capital podem representar entre nós a possibilidade do debate? No amplo terreno do mercado do gozo, a prostituição e as drogas continuam gerando muito dinheiro. Somente colocar no palco essas relações, basta para fomentar o debate transformador?

Voltando a Schwarz, o crítico, no texto “O sentido histórico da crueldade em Machado de Assis”, discute as relações entre Eugênia e Brás em *Memórias póstumas de Brás Cubas* e ressalta a visão singular do autor brasileiro para as relações sociais estabelecidas entre as duas personagens, ele, jovem abastado, e ela, filha de uma solteirona que frequentava a casa dos Cubas em condição social inferior. Após tratar da visão de Machado de Assis ao

³⁰⁶ BETTI, Maria Sílvia. Companhia do Latão 7 peças e Introdução do teatro dialético – experimentos da Companhia do Latão. *Vintém*, São Paulo, n. 07, p. 79, 2009.

retratar os traços que caracterizam parte das relações sociais brasileiras, Schwarz aproxima a construção narrativa de *Brás Cubas* com o poema em prosa de Baudelaire:

Em lugar da injustiça sofrida por Eugênia, que estaria no foco de um narrador equitativo, assistimos a seu reflexo na consciência do responsável ele mesmo, um membro conspícuo da classe dominante, cujo ponto de vista a narrativa adota de maneira maliciosamente incondicional. De entrada, a parcialidade narrativa põe fora de combate o sentimento moral, que diante da injustiça assumida não desaparece, pode até tornar-se mais estridente, mas perde a presunção de eficácia, e aparece como um prisma acanhado. **Mais uma vez estamos em campo explorado por Baudelaire**, amigo de fintas e mistificações literárias, concebidas como elemento de estratégia guerreira. O poeta gostava de tomar o partido do opressor, mas para desmascará-lo através do zelo excessivo, e também para humilhar/fustigar os oprimidos, em sua eventual passividade diante da opressão. Atrás do narrador ficcioso, que à primeira vista é revoltante, mas para o qual já não há substituto senão de outra facção, abre-se a cena moderna da luta social generalizada, a que não escapam os procedimentos narrativos.³⁰⁷ (Destaques nossos)

A interpretação de Schwarz coloca em relevo a recepção da obra de Machado de Assis pela crítica da moralidade, elemento que estava presente em Charles Baudelaire. Por isso, atrás do “narrador ficcioso” que espanca os pobres, o que se busca é a explicitação da amplitude das lutas sociais. A preocupação da Companhia era deixar claro no palco aquilo que o crítico chamou de “luta social generalizada” e, principalmente, a crítica a um possível olhar puramente moral para as práticas sociais cotidianas. Perceber essas relações intelectuais é importante quando se procura a historicidade da produção artística do grupo dirigido por Sérgio de Carvalho.

Seguindo esse caminho e favorecendo a recuperação de Baudelaire, lido por Benjamin, nos aproximamos dos temas da modernização e da modernidade, caros às releituras intelectuais realizadas pela Companhia do Latão e já apontados quando tratamos de *O nome do sujeito*. No entanto, devemos voltar à personagem do Barão, que, nessa peça, realiza a aproximação entre as transformações ocorridas no Recife daquele momento – século XIX – e a modernização da capital pernambucana. Por meio do enredo, o espectador toma contado com certa proximidade entre o Barão e o Imperador D. Pedro II, que, em viagem ao nordeste do país, anuncia “avanços” para a região. Com o desenrolar da trama é possível perceber que o senhor de escravos tornou-se um homem de negócios, na verdade um anunciador das mudanças que o imperador levou à região, as quais, por sua vez, estão carregadas pelo

³⁰⁷ SCHWARZ, Roberto. O sentido histórico da crueldade em Machado de Assis. In: _____. **Cultura e Política**. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2009, p. 107.

discurso da modernidade. Essa construção da personagem está muito próxima das transformações vivenciadas por Fausto de Goethe.

Urbini, ao tratar do processo de confecção do espetáculo, menciona, entre outras fontes, a leitura pelos integrantes da Companhia do Latão do livro de Marshall Berman, *Tudo que é sólido desmancha no ar*, em especial o primeiro capítulo que faz uma análise sobre *Fausto*, de Goethe, peça também lida e discutida pelo grupo na época. Em *O Nome do Sujeito*, os temas do pacto com o diabo e do processo de modernização, marcado também por uma espécie de pacto com o capital, são explorados por meio da personagem da Velha Branca³⁰⁸ e do Barão.³⁰⁹

Sendo assim, encontramos uma pista da recuperação do tema da modernidade pela Companhia, o qual abarca as referências a Goethe, em *O nome do sujeito*, e a *Baudelaire*, em *Mercado do gozo*: as formulações intelectuais de Berman. Nelas o autor de *Fausto* é revisto pela ótica da “tragédia do desenvolvimento”, pois, “[...] se *Fausto* é uma crítica, é também um desafio [...] no sentido de imaginarmos e criarmos novas formas de modernidade, em que o homem não existirá em função do desenvolvimento mas este, sim, em função do homem”.³¹⁰ Para tanto, é preciso repensar constantemente o espaço da crítica, bem como as possibilidades que os palcos apresentam para tal intento. Diante dessas colocações, podemos nos perguntar:

³⁰⁸ Tia de Margarida, a ingênuo menina estuprada pelo Barão, foi elaborada tendo como referência a crônica “A velha branca e o bode vermelho”, de Gilberto Freyre. Consta nesse texto a história de uma velha branca de Recife que vivia com três sobrinhas em um grande casarão da Rua dos Aflitos. Enquanto as sobrinhas viviam em intensa pobreza, a velha quase cega carregava de jóias as imagens de santos católicos que possuía, em especial a figura do Menino Jesus, que ficava guardado em uma caixa, cujo interior era dourado, o que fazia reluzir ainda mais a imagem ricamente adornada em ouro. Um dia, após o jantar, a velha é surpreendida com a visita de um bode vermelho que cheira a enxofre. As sobrinhas, as escravas e um padre são chamados e, mesmo sem ver a imagem descrita pela velha, acendem velas, fazem orações e rezam missas. Essas referências são amplamente exploradas pela Companhia do Latão. A Velha Branca da peça compra a imagem do Menino Jesus do comerciante Carneiro, que deixa claro a Antônio, seu funcionário, que a felicidade da velha custa dinheiro, por isso deve cobrar um preço elevado pela imagem. Já a cena da visita do bode também é explorada, no entanto ela contrasta com a presença em cena de Margarida, com uma grande barriga de grávida. (Cf. FREIRE, Gylberto. *A velha branca e o bode vermelho. Assombrações do Recife Velho*. 5. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 2000, p. 107-112.)

³⁰⁹ De acordo com nota que segue o texto dramático, uma das inspirações para a criação dessa personagem foi a crônica “Um barão perseguido pelo diabo”, também de Gilberto Freyre. Nesse texto, o autor conta a história de um barão pernambucano muito conhecido em sua região que fizera um pacto com o “Cornudo” e que, por mais que tentasse, nunca mais conseguira desfazer tal acordo. Assim, vez por outra era convocado pelo “Príncipe Negro”, o que causava ao barão uma situação muito difícil, em que deveria prestar contas de sua vida. Após a morte do Barão, o diabo capturou não somente sua alma, mas também seu corpo e a família, que, para fingir enterrá-lo, foi obrigada a encher o caixão de pedras. A aproximação com o *Fausto* de Goethe é evidente. As constantes atualizações da história do pacto com o diabo desde o *Faustbuch* de Johann Spiess (1587) e *História trágica do Doutor Fausto*, de Christopher Marlowe (1588), até a modernidade, Marshall Berman dedica um capítulo, que serviu de inspiração para o grupo. (Cf. Ibid., p. 103-106.)

³¹⁰ BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**: A aventura da modernidade. Tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Cia. das Letras, 2007, p. 108.

Por que o Latão retoma Baudelaire e Goethe durante o processo de escritura de suas peças?
Qual o peso dos escritos de Schwarz nesse processo?

As colocações do crítico literário, em “Altos e baixos da atualidade de Brecht”, sobre a inutilidade do efeito de distanciamento nos últimos anos parte da derrota das esquerdas com o desaparecimento do socialismo real. Os espectadores podem, pelas formulações de Schwarz, se distanciar e até mesmo compreender as mazelas do capital, mas fica uma ausência, não há o que colocar no vácuo deixado pelo fim do socialismo. Claro que o debate sobre a derrota da esquerda permitiu imensas discussões intelectuais que, entre vários aspectos, revisaram o caso da União Soviética e estabeleceram críticas ao que se convencionou chamar de “marxismo ortodoxo”. Nesse ambiente, vários pesquisadores se destacaram e, entre eles não há dúvida sobre a importância de Marshall Berman. Esse autor, em sua singular recuperação do tema da modernidade, tem um pressuposto claro que parte da noção de que, diante das múltiplas derrotas políticas, do recuo dos espaços públicos de debate e da ausência de proposições que possam transformar a vida das pessoas, é preciso recuperar a dialética do modernismo do século XIX, expressa nas obras de escritores como Goethe, Marx, Baudelaire e Dostoievski. De acordo com suas palavras:

Dentro desse contexto insípido [marcado pelas derrotas], eu gostaria de trazer novamente à vida o dinâmico e dialético modernismo do século XIX. Um grande modernista, o poeta e crítico mexicano Octavio Paz, lamentou que a modernidade “tenha sido cortada do passado e tenha de ir continuamente saltando para a frente, num ritmo vertiginoso que não lhe permite deitar raízes, que a obriga meramente a sobreviver de um dia para o outro: a modernidade se tornou incapaz de retomar as suas origens para, então, recuperar seus poderes de renovação”. O argumento básico deste livro é, de fato, que os modernismos do passado podem devolver-nos o sentido de nossas próprias raízes modernas, raízes que remetem a duzentos anos atrás.³¹¹

Situando-se na mesma tradição de revisão crítica das ações da esquerda da qual Schwarz faz parte, Berman não poupa argumentos para mostrar a seus leitores que a transformação ainda é possível e, além disso, o que se viu em contextos diversos, incluso o do socialismo real, foi a perda de referenciais de renovação, os quais podem ser percebidos com altivez nas obras de modernistas do século XIX, entre eles Goethe e Baudelaire. Por isso, Berman continua:

³¹¹ BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmacha no ar**: A aventura da modernidade. Tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 47-48.

Pode acontecer então que voltar atrás seja uma maneira de seguir adiante: lembrar os modernistas do século XIX talvez nos dê a visão e a coragem para criar os modernistas do século XX. Esse ato de lembrar pode ajudar-nos a levar o modernismo de volta às suas raízes, para que ele possa nutrir-se e renovar-se, tornando-se apto a enfrentar as aventuras e perigos que estão por vir. Apropriar-se das modernidades de ontem pode ser, ao mesmo tempo, uma crítica às modernidades de hoje e um ato de fé nas modernidades – e os homens e mulheres modernos – de amanhã e do dia depois de amanhã.³¹²

Sendo assim, no processo de revisão das lutas do passado, das derrotas sofridas pelo pensamento de esquerda, a Companhia do Latão estabelece leituras cuja motivação é a revisão dos parâmetros interpretativos sobre as ações que buscam a transformação social. O Goethe relido em *O nome do sujeito* e o Baudelaire de *O mercado do gozo* fazem parte de um veio interpretativo que busca reconsiderar as derrotas sofridas pela esquerda no passado e colocar o desafio sob novos parâmetros. Mais uma vez, os questionamentos de Schwarz conduziram as reflexões do grupo dirigido por Sérgio de Carvalho e inseriram os debates ali produzidos numa dada tradição do pensamento crítico, aquela da qual Berman é destacado expoente. Sendo assim, pensando sobre “as ideias fora do lugar” na “periferia do capitalismo”, o Latão foi pouco a pouco compondo seu processo de releitura de Brecht, refletindo sobre a derrota das esquerdas, elemento importante para fomentar a atualidade do dramaturgo alemão, e realizando suas escolhas intelectuais.

AS RELEITURAS DE BRECHT E O CONTATO COM O PÚBLICO DE MOVIMENTOS SOCIAIS BRASILEIROS

NESSE PONTO DE nossa análise, é importante discutir em que medida as releituras da proposta do teatro épico-dialético feitas pela Companhia do Latão permitiram o diálogo com o público. Temos consciência que essa temática, por si mesma, para ser desenvolvida em todos os desdobramentos que ela carrega, demandaria uma pesquisa bem ampla no que se refere aos espectadores do Latão e também à forma como a crítica especializada recebe e debate as produções do grupo. Porém, como o nosso propósito é pensar a específica releitura de Brecht, partimos sempre das interpretações de seus expoentes, com especial destaque para as palavras dos diretores, já que são eles que tratam de maneira mais ampla sobre os meandros que envolvem toda a produção do grupo. E, pelas considerações de Sérgio de Carvalho e Márcio Marciano, houve um ponto fundamental para a leitura de Brecht no

³¹² BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmacha no ar**: A aventura da modernidade. Tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Cia. das Letras, 2007, p. 49.

interior do grupo que foi o contato com o MST ainda durante a montagem de *A Santa Joana dos Matadouros*. Vejamos em que medida esse contato influenciou no processo de pesquisa do grupo por meio de *A comédia do trabalho* e *O círculo de giz caucasiano*.

Marciano faz a seguinte consideração sobre o processo de confecção de *A comédia do trabalho*:

[...] vínhamos de uma trajetória em que os nossos trabalhos exigiam ainda uma concentração da platéia com relação ao que estava sendo assistido e isso gerava uma postura um pouco aurática no espaço da representação. *O nome do sujeito* exigia muito do espectador, ele era muito sutil e precisava de uma sintonia muito fina entre atores e espectadores. O Teatro de Arena possibilitava essa proximidade. Queríamos fazer o contrário. Por que isso? Porque fazendo o *Santa Joana*, que é um espetáculo de grandes dimensões, que propõe uma relação mais franca e direta entre o palco e os espectadores, fez com que apresentássemos os espetáculos para outro público, como movimentos populares, Movimento dos Sem-Terra (MST), sindicatos, e começamos a notar o potencial de comunicação que esse tipo de espetáculo tem e como é importante tocar em assuntos delicados de modo tão divertido. A recepção que tínhamos dessa platéia, supostamente inulta para o teatro, é que foi muito estimulante para nós. Por isso a idéia dos espetáculos que não necessitam de uma proximidade, de uma sintonia tão fina *a priori*. Procuramos fazer espetáculos que caibam em qualquer lugar, que possam ser apresentados em um palco a céu aberto, numa sala de um sindicato... *A comédia do trabalho* rompe com a mística de teatro, ou seja, não é mais aquele espaço onde as pessoas entram em silêncio e se compenetram.³¹³

É perceptível que o dramaturgo/diretor realiza um processo de interpretação, localiza *A comédia do trabalho* no interior da produção do grupo e atribui a esse espetáculo um significado específico: o rompimento com a “mística do teatro”. Temos que considerar que a forma como ele trata o teatro e a possível quebra provocada pela peça dizem respeito a certa noção de arte teatral. O fato de *A comédia* poder ser encenada em qualquer espaço, promovendo uma relação menos “aurática” com o ambiente teatral pode estar relacionado ao uso do cômico, explorado nessa peça, e, de fato, com as apresentações de *A Santa Joana dos Matadouros* para o público do MST, o que não significa que exista uma relação tão direta como a apontada pelo diretor. É preciso ressaltar que o processo criativo da Companhia não está desvinculado das questões sociais do momento vivenciado pelo grupo. Aliás, o desenvolvimento das pesquisas que levaram à formatação de *A comédia do trabalho* foi possível diante das inquietações da época e esses elementos precisam estar alinhados com o repertório de trabalho que os integrantes da Companhia foram criando. Assim sendo,

³¹³ MARCIANO, Márcio. Trabalhadores do teatro. Entrevista com Márcio Marciano por Kelly Monteiro. In: CARVALHO, Sérgio de. (Org.). **Introdução ao teatro dialético:** experimentos da Companhia do Latão. São Paulo: Expressão Popular, 2009, p. 187-188.

Marciano tem razão em localizar o espetáculo em relação aos que foram feitos anteriormente, o que não significa que haja aí uma linha evolutiva³¹⁴, mas sim um direcionamento que parte das inquietações específicas e leva as pessoas a retomarem aquilo que já foi feito, porém com base em novas pesquisas. Tais pesquisas passavam pela preocupação de estabelecer diálogos com o público, pois, como já mencionamos, a Companhia, em seu processo de formação, foi questionada sobre as possibilidades de mobilização crítica que Brecht ainda carregava. Um dos caminhos para a aproximação com o público foi o diálogo com o MST, o que permitiu ao grupo experimentar o processo criativo e perceber a capacidade de mobilizar o debate que as propostas brechtianas carregam. Uma interpretação próxima a essa pode ser vista em *O círculo de giz caucasiano*.

Sérgio de Carvalho, durante a conferência que pronunciou na Casa Brecht em Berlim, em fevereiro de 2007, recuperou a experiência de *O círculo de giz* nos seguintes termos:

Para encerrar minha participação quero apresentar brevemente o trecho de vídeo que será mostrado a seguir. Veremos um fragmento de uma montagem atual de *O círculo de giz caucasiano*, que está sendo neste exato momento encenada no Brasil. Nessa versão, trabalhamos com poucos atores em cena. Houve uma multiplicação do cantor-narrador e dos procedimentos narrativos. Rubricas são lidas ou cantadas, cenas substituídas por pantomimas, diversas interferências no material original, enfim, um tratamento livre das palavras tendo em vista o objetivo de criar diversos tempos contraditórios na forma cênica.³¹⁵

³¹⁴ A noção de um trabalho evolutivo seguido pelo Latão foi defendida pela pesquisadora Fátima Antunes da Silva, que, em sua dissertação de mestrado sobre as manifestações contemporâneas do teatro político chega a afirmar: “A sequência das montagens da Companhia, desde *Ensaio para Danton*, aponta para uma evolução e um desenvolvimento contínuos no que concerne à construção de uma poética própria, inspirada sem dúvida na prática teatral e teórica de Bertolt Brecht, mas sem subserviência, desembocando enfim na peça que pode ser considerada uma pequena obra-prima do teatro brasileiro contemporâneo: *A comédia do trabalho*”. (SILVA, Fátima Antunes da. **Manifestações contemporâneas do teatro político**: Estudo da produção e da poética da Companhia do Latão e do El Galpón (Brasil e Uruguai). 2002. 175 f. Dissertação (Mestrado em Produção Artística e Crítica Cultural na América Latina) – Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina (Prolam), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002, f. 96.) Acreditamos que esse tipo de reflexão não leva em conta a ideia de que o processo criativo está inserido em um contexto e, por isso, sofre as suas vicissitudes. Além disso, analisar a peça *A comédia do trabalho* pontuando exclusivamente as características épicas que advêm de Brecht e as que estão no interior do texto seria uma espécie de truismo, já que essa sempre foi a proposta do Latão.

Parte da dissertação da autora também pode ser encontrada em:

ANTUNES, Yaska. O teatro da “Companhia do Latão”: História e Práxis. In: ARANTES, Luiz Humberto Martins; MACHADO, Irley. (Orgs.). **Perspectivas teatrais**: o texto, a cena, a pesquisa e o ensino. Uberlândia: EDUFU, 2005. p. 111-140.

³¹⁵ CARVALHO, Sérgio de. Uma experiência com teatro dialético no Brasil. In: _____. (Org.). **Introdução ao teatro dialético**: experimentos da Companhia do Latão. São Paulo: Expressão Popular, 2009, p. 37.

É evidente que a composição de seus próprios textos dramáticos também trouxe para a Companhia uma longa experiência para a encenação de *O círculo de giz*. Nesse contexto, quando o diretor faz referência ao número de atores, podemos lembrar da experiência com Büchner, uma vez que o texto de Brecht também traz um grande número de personagens, no total, mais de cinquenta. Para um coletivo de atores que tem o teatro épico-dialético como pressuposto para a criação, a existência de poucos atores significava a “multiplicação dos processos narrativos”, o que funcionava como uma espécie de reafirmação dos preceitos brechtianos. Além disso, o efeito dialético do texto de Brecht é fortalecido pela narratividade que ele carrega, sendo essa uma preocupação do próprio dramaturgo quando se referia às personagens da peça. Todos os outros elementos que foram ressaltados pelo diretor caminham no mesmo sentido. Dando prosseguimento à apresentação de seu projeto, Carvalho conclui:

A maior diferença em relação ao texto original de Brecht está no prólogo. Como vocês sabem, o original mostra uma disputa – amigável e sem juízes – entre dois grupos de camponeses soviéticos por um vale no Cáucaso. Nós produzimos um vídeo a partir de um trabalho teatral – uma espécie de oficina crítica – realizado com um grupo de jovens camponeses que moram num assentamento, uma terra que foi conquistada através de uma ocupação do MST. A consciência da diferença histórica entre a situação soviética descrita no texto e o projeto socialista de hoje, bem como a experimentação corporal com as personagens de Brecht realizada em pé de igualdade entre artistas amadores e profissionais, faz desse nosso prólogo um experimento aberto sobre os temas da peça e sobre os caminhos formais do espetáculo.³¹⁶

As considerações sobre o prólogo de *O círculo de giz caucasiano* nos textos produzidos pela Companhia são constantes. Entre as considerações sobre a montagem de 2006, essa releitura a partir da aproximação com o MST, mais especificamente com grupo de atores *Filhos da mãe... terra*, é sempre um ato a ser lembrado como o elemento essencial no processo de retomada do texto brechtiano. Portanto, se existe um fato no processo de rememoração do grupo que marca profundamente a estrutura dessa montagem, ele se localiza na produção do prólogo. Praticamente todos os textos publicados pelo Latão que tratam dessa montagem fazem referências nesse sentido.³¹⁷ Devido a isso, devemos nos atentar para essa

³¹⁶ CARVALHO, Sérgio de. Uma experiência com teatro dialético no Brasil. In: _____. (Org.). **Introdução ao teatro dialético: experimentos da Companhia do Latão**. São Paulo: Expressão Popular, 2009, p. 37-38.

³¹⁷ Para efeito de informação podemos citar uma passagem da pesquisadora Lia Urbini, responsável pelo setor de documentação do grupo no Projeto Companhia do Latão 10 anos. Sobre *O círculo de giz*, a pesquisadora considera: “[...] o texto de Bertolt Brecht foi ensaiado entre maio e agosto de 2006, no Instituto Goethe. Dos três meses de trabalho, quase a metade foi dedicada a improvisações. As situações da peça eram relatadas pela direção e experimentadas fisicamente pelo elenco, composto por atores da Companhia do Latão e artistas convidados. [...] A primeira leitura coletiva do texto ocorreu, assim, depois da pesquisa gestual, no meio do processo, período em que foi gravado o prólogo no assentamento Carlos Lamarca, em Sarapuí, junto

questão, pois, por meio dela, poderemos minimamente apontar o teor da recuperação de Brecht por volta de 2006.

O grupo *Filhos da mãe... terra* surgiu em 2002, no Assentamento Carlos Lamarca, em Sarapuí, São Paulo.³¹⁸ É composto por jovens atores que trabalham com criação coletiva e produzem montagens que tratam de discussões próximas às lutas sociais do movimento do qual fazem parte. Entre elas, podemos destacar a peça *Posseiros e fazendeiros*, baseada no texto dramático *Horácios e Curiácos*, de Bertolt Brecht. Em 2006 a aproximação com a Companhia do Latão foi realizada por meio do diretor Douglas Estevam. Além disso, projetos e parcerias que ultrapassam a participação em *O círculo de giz* foram feitos, como a apresentação do grupo em assentamentos e a colaboração com trabalhos realizados em algumas ocasiões, como na Marcha a Brasília, em 2005.³¹⁹

Como disse Carvalho, se nos atentarmos para o prólogo de Brecht, encontraremos a disputa entre dois grupos pelo uso da terra, contenda que é marcada por uma relação respeitosa entre os trabalhadores. Por mais que existam diferenças, e elas são evidentes, há uma discussão “amigável”. Já a disputa pela terra no Brasil é marcada por fortes embates. Levando isso em consideração, no processo de atualização da temática pela Companhia foi produzido o prólogo em vídeo ambientado em um assentamento. Nele, a temática explorada

com os atores do grupo *Filhos da mãe... terra*”. (URBINI, Lia. Memória em processo. In: CARVALHO, Sérgio de. (Org.). **Introdução ao Teatro Dialético**: experimentos da Companhia do Latão. São Paulo: Expressão Popular, 2009, p. 145.)

³¹⁸ A organização do MST sempre teve preocupação com o debate a respeito das questões culturais. No que se refere ao teatro, desde 2001 surgiu uma parceria com o Centro do Teatro do Oprimido, do encenador Augusto Boal, que possibilitou diversos trabalhos cênicos realizados em muitos assentamentos no Brasil, com especial atenção para o desenvolvimento de grupos de atores. A Brigada Nacional de Teatro Patativa do Assaré, do MST, é o projeto maior que congrega todas as iniciativas teatrais daquele movimento. Em entrevista para o diretor da Companhia do Latão, João Pedro Stedile, membro da direção nacional do MST, trata do compromisso da arte com a luta política nos seguintes termos: “Já há um sentimento dentro da militância de que arte é uma das formas pedagógicas mais importantes para a conscientização. Conscientizar no sentido exato do termo: ter consciência e conhecimento das coisas. Porque o esquema tradicional da escolaridade funciona numa sociedade onde todos tenham direito à escola. Mas numa sociedade desigual como a nossa, são necessários outros métodos pedagógicos que possibilitem a educação sem manipulação. Nós percebemos como a base social se conscientiza, aprende, participa dos acontecimentos pela arte e aprende de uma maneira alegre, feliz. Nós procuramos fazer essa interação”. (CARVALHO, Sérgio de; (e colaboradores). **Atuação crítica**: entrevistas da *Vintém* e outras conversas. São Paulo: Expressão Popular, 2009, p. 203-204.)

³¹⁹ Juntamente com o *Filhos da mãe... terra* a Companhia do Latão produziu a peça *A farsa da justiça burguesa*, que faz alusão ao massacre ocorrido em Eldorado dos Carajás, no sul do estado do Pará, em 1996, onde 19 trabalhadores rurais sem-terra morreram em decorrência da ação da polícia do Estado. Essa peça foi encenada com grandes bonecos durante a Marcha a Brasília, em 2005. No enredo, um sobrevivente da chacina é julgado e condenado por falta de heroísmo, por ter se escondido debaixo de outros cadáveres. É preciso também ressaltar que *O círculo de giz caucasiano* trata das questões que envolvem a justiça e seus meandros, em especial por meio da personagem Azdak, como vimos em análise anterior.

se refere às situações de conflito que antecedem a posse da terra e, no estágio posterior, quando há o assentamento, as relações amigáveis entre os moradores da região. Ao tratar diretamente sobre a composição do trabalho que abria a encenação de *O círculo de giz*, Carvalho afirma que “[...] é por terem [os trabalhadores sem-terra] conquistado uma nova situação de trabalho que podem inventar o novo, imaginar uma vida melhor, sonhar com coisas diferentes”.³²⁰ Estaria aí uma das fontes de atualização do texto de Brecht. Por mais que a imagem de “uma nova relação de trabalho” possa ser confortante, ela não deve ser generalizada, pois sabemos que as condições de trabalho edificadas após o assentamento das famílias de sem-terra não estão isentas de problemas. Afirmar a existência desses problemas também não quer dizer que eles possam ser resolvidos com ações coletivizadas. Temos conhecimento de que as famílias assentadas enfrentam dificuldades de toda sorte, com especial destaque para as conflituosas condições de sobrevivência no contexto onde geralmente as pessoas estão desprovidas de recursos financeiros para a realização de investimentos necessários para a produção. Podemos considerar ainda a concorrência com gêneros produzidos em larga escala em grandes fazendas e a ação predadora dos grandes produtores. Devido a isso, episódios de vendas ilegais de lotes de terras, abandono dos lotes e até mesmo a prática não coletivizada de produção entre os assentados são constantes³²¹. Enfim, a situação amigável que o diretor do Latão aponta certamente não ocorre sem contradições. Portanto, não estamos diante de uma realidade unívoca, mas sim complexa, o que repele qualquer explicação generalizadora. Note-se que até aqui tratamos de questões que dizem respeito às reformas sociais e não ao questionamento do capital pela via da

³²⁰ CARVALHO, Sérgio de. Brecht – interesse social, político e experimentação formal. Entrevista com Sérgio de Carvalho por Ana Cristina Petta. In: _____. (Org.). **Introdução ao teatro dialético**: experimentos da Companhia do Latão. São Paulo: Expressão Popular, 2009, p. 197.

³²¹ Em notícia publicada em 24 de agosto de 2011, no site do Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária (INCRA), vinculado ao Ministério do Desenvolvimento Agrário, Celso Lacerda, atual presidente do órgão, anunciou que nos últimos 10 anos o INCRA retomou mais de cem mil lotes em assentamentos em todo o país, o que demonstra a rotatividade de pessoas que passam pelo programa de reforma agrária empreendido pelo Governo Federal. Não cabe aqui discutir os meandros que envolvem a reforma agrária e todas as críticas que ela pode receber. Sabemos que essas existem, o que é um fato importante. No entanto, ressaltamos que o próprio órgão responsável pela distribuição de terras, por meio de seu presidente, vem a público noticiar a fiscalização constante contra a venda dos lotes dos assentados, o que significa a existência de uma prática cujo problema não se resolve com a simples fiscalização, mas sim com a discussão sobre as condições de trabalho das famílias que recebem seu quinhão. Quando se fala em produção coletivizada, ou situações amigáveis de trabalho, como apontado por Sérgio de Carvalho, não se pode deixar de considerar a dura e difícil prática de sobrevivência dos trabalhadores. (Cf. CÂMARA: Florence e Lacerda destacam ações de combate à venda ilegal de lotes. INCRA, 24 de Agosto de 2011. Disponível em: <http://www.incra.gov.br/portal/index.php?option=com_content&view=article&id=16489:camara-florence-e-lacerda-destacam-acoes-de-combate-a-venda-ilegal-de-lotes&catid=1:ultimas&Itemid=278>. Acesso em: 04 set. de 2011.

transformação, aspecto preponderante da obra de Brecht. A partir desse posicionamento, podemos recuperar algumas palavras de Roberto Schwarz em “Altos e baixos da atualidade de Brecht”:

O questionamento do capital parece já não estar a cargo dos trabalhadores, mas das contradições dele próprio, que evolui sem adversário de peso equivalente. O ímpeto da inovação, bastante às cegas e num ritmo de feira tecnológica, em que a desnaturalização adquire algo desmesurado, de calamidade da natureza, está com o dinheiro. Em comparação, nada mais *comedido* que a dessacralização brechtiana da desigualdade social.³²²

Sendo assim, em que medida a aproximação com o MST permitiu a quebra do comedimento de Brecht? Em outros termos, o que o contato estabelecido com o MST desde *A Santa Joana dos Matadouros* produziu em termos de debate político? Não há dúvida que a convergência com aquele público trouxe aspectos importantes para o grupo, o que não quer dizer que a transformação política efetiva – tão cara no interior do questionamento de Schwarz – tenha sido efetivamente estimulada, porém a pesquisa de linguagens e os debates promovidos fora ou no interior do grupo estavam em consonância com os desafios estabelecidos na época da formação da Companhia. No fundo, os apontamentos do crítico são profundos e ainda permanecem como provocação para tornar Brecht efetivo do ponto de vista crítico e questionador, pois somente o contato com outros públicos não garante a efetividade da transformação.

Partindo dessas constatações, a confecção do prólogo em conjunto com os atores do grupo *Filhos da mãe... terra* é um processo de releitura da realidade da terra e de seus trabalhadores no Brasil dos últimos anos, o que não quer dizer que eles estão isentos de contradições e dificuldades. Por isso, não existem imagens ideais que retratem a vida dos trabalhadores no interior de seus lotes, pois obviamente as situações são múltiplas e dependem de cada caso. No entanto, aproximar a situação da luta pela terra no Brasil da temática da peça de Brecht nos permite reconhecer que o trabalho de concepção cênica realizado pela Companhia aponta para a necessidade de revisar críticamente o teatro épico-dialético. Portanto, para tratar do choque entre a realidade nacional e o projeto de Brecht, o diálogo com o MST é significativo, mas não é definitivo e não traz respostas diretas sobre as disputas em torno da terra ou sobre a atualidade de Brecht.

³²² SCHWARZ, Roberto. Altos e baixos da atualidade de Brecht. In: _____. *Sequências brasileiras: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 129.

DIÁLOGOS COM LUTAS SOCIAIS DO PASSADO

O ESPETÁCULO *Equívocos colecionados* é emblemático no que se refere aos encontros estéticos que o grupo estabeleceu ao longo de seus trabalhos e nos apresenta fortes traços de releituras das lutas sociais do passado. O projeto que deu origem ao texto dramático teve início em 2003 com o contato com Hans-Thies Lehmann, pesquisador da Universidade de Frankfurt, autor de ampla pesquisa sobre o pós-dramático e que naquela ocasião tratou da obra e do legado político do dramaturgo alemão Heiner Müller. A partir daí, os integrantes do Latão se debruçaram sobre os escritos do dramaturgo e, além da realização de estudos sobre o tema, publicaram na Revista Vintém duas importantes entrevistas de Müller num dossiê a ele dedicado: “Necrofilia é amor ao futuro” e “Para sempre em Hollywood”. De maneira geral, os temas apontados nas entrevistas foram as inspirações iniciais para a confecção do texto dramático e o espetáculo *Equívocos colecionados*, no entanto é preciso fazer menção ainda ao livro, de mesmo nome, de Müller, que traz várias de suas entrevistas e estudos teóricos, realizados na Alemanha entre 1974 e 1986. Podemos dizer que essa proposta de trabalho aponta para um diálogo com a quebra da narrativa cênica e, portanto, com o tema do pós-dramático, uma vez que a obra e as propostas de Heiner Müller são conhecidas nesses campos da análise estética.³²³ No site do grupo está a seguinte afirmação sobre *Equívocos*: “É a primeira experiência da Companhia do Latão com o estilhaçamento da fábula, num trabalho de choque entre fragmentos líricos e históricos”.³²⁴ É interessante pensar essa perspectiva estética no interior do Latão, onde a preocupação em atualizar Brecht é constante, pois, como bem nos apresenta Ruth Röhl.

O trabalho com o fragmento tem, para o autor [Müller], várias funções. Uma delas, de grande importância, é a de impedir a indiferenciação das partes numa aparente totalidade e ativar a participação do espectador. Na verdade, trata-se de uma continuação radicalizada do teatro praticado por Brecht, visando igualmente a uma abertura para efeitos, de forma a evitar que a história se reduza ao palco. O fragmento torna-se produtor de conteúdos, abrindo-se à subjetividade do receptor, correspondente ao que Müller chama de “espaços livres para a fantasia”, em sua opinião uma tarefa primariamente política, uma vez que age contra clichês pré-fabricados e padrões produzidos pela mídia.³²⁵

³²³ Sobre as aproximações de Heiner Müller com o tema do pós-moderno, consultar:

RÖHL, Ruth. **O teatro de Heiner Müller**: modernidade e pós-modernidade. São Paulo: Perspectiva, 1997.

³²⁴ Disponível em: <http://www.companhiadolatao.com.br/html/espetaculo/eqivocos/apresenta_equi.htm> Acesso em: 24 jan. de 2012.

³²⁵ RÖHL, Ruth. Heiner Müller na pós-modernidade. In: _____. (Org.). **Heiner Müller**: o espanto no teatro. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 34.

Para que possamos acompanhar o processo de releitura cênica das propostas de Heiner Müller pelo grupo paulistano, devemos voltar à noção de necrofilia, expressa na entrevista publicada pelo Latão e bastante significativa para Müller, que, decorrente de um processo de influências múltiplas, constrói sua dramaturgia tendo como um dos seus pressupostos a importância da intertextualidade e, consequentemente, o contato com os mortos de outros tempos. De acordo com Ingrid Dormien Koudela,

A obra de Heiner Müller mostra um autor cujo traço é marcado pela intertextualidade. O diálogo com os mortos se faz como uma via de mão dupla na medida em que, participando da história da recepção da literatura, seus textos convivem também com a posteridade.³²⁶

A necrofilia aparece não somente como uma referência importante para o processo criativo do dramaturgo alemão, mas, sobretudo, como uma forma de compreender e questionar a realidade, daí a noção de que o amor ao futuro está na necrofilia, no diálogo com os mortos. Em outro momento Koudela retoma o tema:

Através do registro da continuidade do horror do passado, denunciado paradigmaticamente por Müller por meio do personagem do *Anjo sem Sorte*, que acentua a metáfora do Anjo da História de Benjamin, a visão do mundo do dramaturgo passa por um processo de transformação, ou seja, “a [...] arte como perturbação do consenso, como instrumento de subversão”.³²⁷

Por essa ótica estão dados os principais elementos que levaram a Companhia do Latão a se aproximar das propostas müllerianas: a necessidade da transformação social tendo a arte como “instrumento de subversão”. Já o diálogo com os mortos permitira ao grupo refletir sobre o seu próprio espaço em meio à produção teatral contemporânea, o que nos serve como referência para compreender o lugar social que o grupo busca para si mesmo e com quem, a partir de tal lugar, ele tenta dialogar. Ao questionar quais os mortos que devem ser recuperados para que se estabeleça o diálogo, o Latão se situa no debate sobre a produção teatral brasileira e estabelece aproximações com temas que julga pertinentes. No fundo, esse processo está relacionado a todas as produções anteriores, no entanto, com *Equívocos*, o Latão explicita os diálogos que faz com produções do passado. Sendo assim, é significativa a explicação para o projeto que envolve o texto dramático de 2003: “O tema da ‘cultura como

³²⁶ KOUDELA, Ingrid Dormien. Brecht e Müller. In: _____. (Org.). **Heiner Müller: o espanto no teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 24.

³²⁷ Ibid., p. 28.

diálogo com os mortos’ é trabalhado na perspectiva da deterioração atual do ideário nacional-popular, tal como formulado no Brasil da década de 1960 em obras como *Terra em Transe* de Glauber Rocha”.³²⁸ Se olharmos com mais cautela para essa rápida explicação da Companhia sobre a “deterioração atual do ideário nacional-popular” em obras como *Terra em Transe*, perceberemos ecos das considerações de Roberto Schwarz no texto “Cultura e Política, 1964-1969”, escrito entre 1969 e 1970, onde, entre outras coisas, o autor brasileiro faz críticas ao que chama de “alegoria tropicalista”, pois, para ele, “[...] para obter o seu efeito artístico e crítico o *Tropicalismo* trabalha com a conjunção esdrúxula de arcaico e moderno que a contrarrevolução cristalizou, [...], com o *resultado* da anterior tentativa fracassada de modernização nacional”.³²⁹ Valorizando considerações próximas a essa, a Companhia do Latão recuperava, durante o processo de montagem de *Equívocos colecionados*, os mortos do “ideário nacional-popular”.³³⁰

³²⁸ Disponível em:< http://www.companhiadolatao.com.br/html/espетaculo/equivocos/apresenta_equi.htm> Acesso em: 24 jan. 2012.

³²⁹ SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. In: _____. **O pai de família e outros estudos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p. 76.

A edição desse texto vem acompanhada de uma nota de 1978 onde o autor evidencia que as reflexões ali existentes dizem respeito ao momento em que ele foi escrito e que, com o passar do tempo, foi possível perceber que seu “prognóstico estava errado” em vários pontos.

³³⁰ As discussões que envolvem o tema do nacional-popular são amplas e dizem respeito não só a um processo de conceituação acadêmica, mas também estão relacionadas a disputas simbólicas dentro e fora do Partido Comunista Brasileiro no que diz respeito à interpretação de suas atividades nas décadas de 1960 e 1970. O período que antecedeu o golpe militar de 1964 é marcado, do ponto de vista da produção artística e intelectual de esquerda, por ações que visavam a atingir os interesses dos grupos subalternos da população. Era o momento em que o CPC estava em plena atividade e artistas como Odvaldo Vianna Filho, Ferreira Gullar, entre outros, produziam peças que colocavam em debate temas relacionados à transformação social pela via da conscientização popular. O ano de 1964 representou a derrota dos projetos de esquerda, com especial destaque para as ações de cunho nacional-popular, entre elas as do CPC. Foram várias as produções intelectuais forjadas no sentido de compreender a derrota que o golpe militar representou, no entanto, o que ficava patente em meio aos discursos da época era a necessidade de repropósito das formas de luta. Nesse momento, surgiram duas vertentes diferentes de atuação: a luta armada e a resistência democrática. A segunda, ainda próxima das considerações do PCB, visava a atuar nos espaços deixados pela repressão militar, priorizando a luta pelo retorno do Estado de direito, enquanto a primeira optou pela radicalização das ações por meio da guerrilha urbana ou rural. Nesse sentido, as lutas e as discussões empreendidas no campo artístico sofreram alterações, uma vez que a ditadura militar trouxe novas condições sociais, se comparadas com o período que antecede ao golpe. Assim, se antes de 1964 o tema do “nacional-popular” estava ligado às lutas em defesa de setores desfavorecidos da sociedade, com o advento da ditadura ele passou, em conjunto com os intelectuais da resistência democrática, a ser relacionado à unidade de ação e à resistência. Importantes nomes do teatro brasileiro atuaram nessa nova empreitada, entre os quais cabe destacar o trabalho de direção de Fernando Peixoto e o de dramaturgia de Vianinha, Chico Buarque e Ruy Guerra. A Companhia do Latão, quando faz menção ao “ideário nacional-popular”, está se referindo especialmente às ações teatrais de esquerda que antecederam ao golpe, com especial destaque para o CPC, sem considerar as transformações posteriores. Ao recuperar tal debate, o grupo apresenta ao seu público o lugar de onde procura emitir suas considerações artísticas, pois ele enxerga como válida, do ponto de vista político, a percepção da luta em nome dos grupos subalternos, posicionamento próximo ao de Roberto Schwarz em “Cultura e política, 1964-1969”, que percebe o golpe como profunda interrupção de um rico e contundente processo artístico. Ao tratar sobre o tema, Carvalho declara: “[...] o teatro dos anos 1960 começa a

Equívocos colecionados estreou em abril de 2004,³³¹ no Instituto Goethe de São Paulo, e trouxe para a cena a preocupação de relacionar os questionamentos de Heiner Müller com a nossa realidade, dando ênfase a: quem são os nossos mortos? Se a necrofilia é sinônimo de amor ao futuro, seria o caso de aproximá-la da realidade brasileira e trazer para a cena os mortos que nos auxiliariam a repensar a atualidade? Ou, por outra ótica, quais as nossas condições ao desenterrar agentes e ações do passado para refletir sobre o nosso presente e futuro? Enfim, o que desenterrar e qual o sentido da transformação social que buscamos?

Tomando essas questões como ponto de partida, os integrantes do Latão construíram um texto dramático que traz personagens emblemáticas da história recente do Brasil e chama a atenção para períodos históricos distintos. Além disso, os mortos são desenterrados e colocados diante de um processo de julgamento, têm que se defender diante de um juiz que mescla traços de desinteresse e sarcasmo. De um lado da estrutura dramática, estão a Assistente do Juiz e o Juiz dos Mortos e, do outro, quatro personagens, os mortos: Ex-estudante – engajada nos anos 1960 e frequentadora de shoppings nos anos 1980; Ex-intelectual – leitor do *Capital*, cineasta nos anos 1960 e publicitário nos anos 1980; Ex-artista popular – dançarina e cantora nos anos 1960 e prostituta nos anos 1980; Ex-operário – operário e líder sindical nos anos 1960, emigrante e técnico em construção civil nos anos 1980. Por fim, compõem a peça mais duas personagens: Hamlet-pianista e Fausto-iluminador, referências que advêm da releitura dos clássicos.

Já pela apresentação das personagens é possível perceber que o grupo foca a discussão na contraposição entre dois períodos diferentes, estabelecendo dessa forma parâmetros para uma possível discussão sobre quem são os mortos e o que deve ser recuperado na história brasileira. Além disso, não podemos deixar de lado a importante

experimentar [...] a explosão épica. Surgem a fragmentação, a narrativa, a quebra, a construção musical, de um lado por pressões temáticas ou relativa influência de Brecht, de outro, pela prática coletivizada dos debates dramatúrgicos e pelo interesse na refuncionalização da arte. Dentro do Teatro de Arena, no seu Seminário de Dramaturgia, essa tensão entre princípios formais dramáticos e épicos é nítida e cada vez mais acirrada. Peças mais organizadas, totalizadas, com diálogo, finalistas, se opõem a peças mais quebradas, explodidas, narrativas, abertas, porque, afinal, existe uma tensão aí entre matéria e forma. Era um belo processo de desenvolvimento artístico, interrompido com o golpe de Estado de 1964". (CARVALHO, Sérgio de. Conversa sobre dramaturgia brasileira contemporânea. In: _____. (Org.). **Introdução ao teatro dialético**: experimentos da Companhia do Latão. São Paulo: Expressão Popular, 2009, p. 62.)

³³¹ Direção de Sérgio de Carvalho e Márcio Marciano, direção musical de Martin Eikmeier, figurinos de Helena Albergaria, iluminação de Paulo Heise, assistência de direção de Marina Henrique, sendo o elenco composto por Emerson Rossini, Heitor Goldflus, Helena Albergaria, Izabel Lima, Marina Henrique (depois Alessandra Fernandez) e Ney Piacentini.

referência fílmica para *Equívocos colecionados: Terra em Transe*, de Glauber Rocha, produzido em 1967.

Obviamente que essa estrutura não é fortuita e traz como referência a necessidade de retomar as lutas travadas no início dos anos 1960. Sob esse aspecto, cabem algumas considerações: Em que medida desenterrar os mortos contrapondo sua imagem dos anos de 1960 com outra imagem depreciativa deles próprios nos anos de 1980 significa se aproximar da noção de necrofilia de Müller? O processo evidenciado pelo dramaturgo alemão é mais complexo e, por isso, envolve noções valiosas sobre a concepção de tempo histórico, pois “[...] em sua opinião, para se livrar do pesadelo da história é preciso conhecê-la e dar-lhe o devido valor”.³³² Müller respalda sua noção de tempo em Walter Benjamin, portanto acredita que é preciso libertar o teor crítico que o passado carrega e que os grupos dominantes não cessam de enterrar. O Latão não demonstra esse entendimento do passado. Para ele as ações dos homens que viveram e lutaram estão marcadas por desigualdades de toda espécie e o que deve emergir da recuperação do passado é a forma como essas desigualdades vêm sendo perpetuadas. Müller entende o apelo de Benjamin a um passado que brilha, o Latão retoma as derrotas do passado como denúncia no presente, o que limita a ação social a partir de novas experiências. Michael Löwy, ao tratar de Benjamin, considera: “Diante da história dos vencedores, da celebração do fato consumado, das rotas históricas de mão única, da inevitabilidade da vitória dos que triunfaram, é preciso retomar essa constatação essencial: cada presente abre uma multiplicidade de futuros possíveis”.³³³ A abertura para a multiplicidade depende da forma como se olha para o passado, pois somente recuperá-lo sem realizar as mediações com as lutas do presente não significa muito no sentido da transformação social.

Se tomarmos como parâmetro de análise as personagens da peça, a forma como são apresentadas e o amplo debate intelectual que envolve a produção cinematográfica de Glauber Rocha, podemos perceber que há uma proposta de discussão que a Companhia procura ressaltar. O elemento a ser desenterrado está diretamente relacionado à ação política de setores que atuaram de maneiras diversas no período que antecedeu ao golpe militar de 1964 e que passaram por profundas alterações ao longo dos anos posteriores. Em outras palavras, o

³³² RÖHL, Ruth. Heiner Müller na pós-modernidade. In: _____. (Org.). **Heiner Müller**: o espanto no teatro. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 34.

³³³ LÖWY, Michael. **Walter Benjamin**: aviso de incêndio. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”. Tradução de Wanda Nogueira Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo, 2005, p. 157-158.

Latão traz para a boca de cena a necessidade de pensar sobre as possíveis formas de ação de alguns grupos sociais nos últimos anos, período marcado, sobretudo, pela derrota das esquerdas no Brasil e por um complexo processo de abertura política que significou, entre outras coisas, o estilhaçamento de projetos coletivos de reflexão sobre a sociedade. Com essas noções, percebemos que existe um foco de análise da Companhia do Latão que aponta para o caráter de seu engajamento artístico: as consequências do golpe militar de 1964 para as lutas e ações de diferentes grupos sociais brasileiros no período que se seguiu à abertura política.

À luz dessas questões, é importante recuperar a estrutura formal da peça. As personagens conduzem o espectador pelo interior da estrutura dramática, são elas que, lançando mão da narratividade no palco, apresentam os diferentes momentos da peça. Não há uma estrutura linear, os tempos são incertos, dúvidas, angústias e lamentos circulam por todo o texto sem haver nele uma estruturação clássica. Na verdade são fragmentos, coleções de equívocos narrados pelas personagens, referência evidente ao estilhaçamento da narrativa. Desse ponto de vista, é evidente que não há diálogos, as personagens falam, numa espécie de pequenos monólogos, sobre suas trajetórias de vida. Com isso, no processo de julgamento em que são lançados, os mortos se apresentam por meio de contrapontos sobre o que eram e o que são, lembram suas ações que no início, anos de 1960, tratam como importantes e auspiciosas e depois, anos de 1980, tornam-se problemáticas.

A Ex-artista popular é a primeira a se defender diante do Juiz:

EX-ARTISTA POPULAR Por que comigo? Se eu pudesse ter escolhido, meu nome seria *Desireé*, a desejada das gentes. *Mansidão*. [Grita] Meu lugar não é este, nada tenho a ver com eles.

Ela mostra os outros réus

EX-ARTISTA POPULAR: Eu era uma mulher do povo
A rainha passista artista da raça
E tinha orgulho de minhas ancas.
Eu, a mulher-exportação, filha das carnes da África
Nos porões das cargas-cloacas.
Eu, filha do açúcar e do ouro, dos cantos de fé e de resistência
De gozo e trabalho.
A prova cabal da alegria que faz girar o fuso da necessidade.
Eu fui a grande mãe da fartura e do desperdício
Nos tempos de antes
Da exclusão.³³⁴

³³⁴ CARVALHO, Sérgio de; MARCIANO, Márcio. Equívocos Colecionados. In: _____. **Companhia do Latão 7 peças**. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 382.

Aquela que se via como alguém do “povo” brada que nada tem a ver com os demais mortos, realça sua condição de prostituta, olha para si mesma como alguém que tinha orgulho do próprio corpo, aproxima trabalho e gozo e reforça sua condição de não pertencer àquele grupo que se vê no palco. O desejo que inunda a personagem provém de sua individualidade, a recusa em relação aos demais demonstra a quebra da coletividade e a ausência de um projeto mais amplo que possa, no momento de ação da peça, unir aquelas personagens. Após essa apresentação, vêm primeiras palavras e autodefesa do Ex-intelectual:

EX-INTELECTUAL Eu tinha uma ideia na cabeça e as mãos limpas, sem sangue, não devia estar aqui.
Eu tinha uma ideia na cabeça e o sangue vertia, não por minha omissão.
Eu andava pelas ruas e a minha voz era um hino de revoltas.
Andava pelas ruas e os meus olhos eram um plano-sequência.
Eu andava pelas ruas e atrás de mim uma multidão.

A Ex-estudante como porta-bandeira, o Ex-operário como mestre-sala, a Ex-artista popular de pandeiro na mão fazem coreografia em “câmera lenta” de um desfile de escola de samba.

EX-INTELECTUAL Minha língua era uma língua de fogo e meu coração uma bomba-relógio.

JUIZ Hum, hum.

O movimento lento dos mortos dá lugar a um batuque intenso, espasmódico, intermitente, entremeado por silêncios ou murmúrios líricos.

EX-INTELECTUAL O que fizeram os outros cadáveres daquele tempo?
Com quem perfilam os sobreviventes?
A selva cobre as covas rasas
As paredes congelam o grito inocente
E das mães já não há memória.
De seus filhos pálidos em paus-de-arara
A inteligência mijia de medo.
Onde estão as pelejas, os combates, os transes contra os dragões da maldade?
Para quem trabalham os sobreviventes?
Para quem trabalham os malditos sobreviventes?

O Juiz, que se move ao som do samba, faz um gesto de interrupção ao Ex-intelectual, como se o dirigisse no teatro.

JUIZ Seja menos sentimental, por favor.

ASSISTENTE DO JUIZ Ele está indo muito bem. Mais direto impossível.

A Ex-estudante invade a cena e abraça o Ex-intelectual. Cai aos pés dele, como se desistisse de interferir. Ele rebola ao som de vozes que murmuram a palavra “dinheiro”. Ouvem-se dedos que tamborilam. O Ex-operário e a Ex-artista popular se juntam ao coro.

CORO [*Sussurra*] Dinheiro, dinheiro, dinheiro...

O Ex-intelectual segue sua defesa e manipula a ex-estudante através de sopros. Ela se sacode como se fosse uma boneca inflável sendo cheia de ar. Suas feições tornam-se grotescas. O Ex-intelectual chega a se ajoelhar diante dela, agarrar sua mão e assoprar nos dedos. O corpo da Ex-estudante tremula de modo assustador.

EX-INTELECTUAL O meu tempo era o futuro pretérito
Meu verbo incondicional
Eu faria, tenho certeza.
Eu poria nos gonzos a porta do mundo.
Mas não se conjuga o verbo medo no tempo da Revolução
No tempo da Revolução, no tempo da Revolução...

O Juiz cospe o charuto e parece se irritar com o Ex-intelectual.

JUIZ Cuidado, rapaz, não entorne a sopinha do bom senso no tapete da sala.³³⁵

A defesa mais extensa é dada ao Ex-intelectual, uma vez que o tema geral da peça diz respeito às ações de setores intelectuais antes do golpe militar de 1964, à percepção da derrota das esquerdas e ao processo de abertura política na década de 1980. Percebemos uma problemática bastante ampla em que o Ex-intelectual retoma o processo que vai de suas crenças até a descrença, ou, em outros termos, a ausência de críticas sociais. Ao olhar para seu passado, a personagem aponta para o fato de que tinha “uma idéia na cabeça” e, apesar dela, o sangue ainda escorria. Na atualidade pergunta pelos sobreviventes daqueles tempos, questiona sobre os seus atuais posicionamentos, faz menção ao esquecimento das lutas do passado, afinal “as paredes congelam os gritos inocentes” e, por fim, quer saber para quem trabalham os sobreviventes. A resposta vem para a cena por meio do coro que sussurra a palavra “dinheiro”. O tempo vivido pelo Ex-intelectual aparece como um período de incerteza, o futuro pretérito torna-se sinônimo da década de 1960 e, por fim, a analogia entre medo e revolução.

No processo de releitura de Brecht a Companhia sempre se propôs a refletir sobre as lutas do passado, o que acaba sendo um dispositivo óbvio diante da necessidade de se reconstruir o presente. No entanto, o que chama a atenção em formulações cênicas como essa é a forma como o discurso do Latão se aproxima de uma específica formulação intelectual. Sendo assim, todos os caracteres apresentados pela cena devem ser vistos como um meio de

³³⁵ CARVALHO, Sérgio de; MARCIANO, Márcio. Equívocos Colecionados. In: _____. **Companhia do Latão 7 peças**. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 383-385.

interpretação social e histórico realizado pela Companhia do Latão, uma forma de olhar para o passado com o qual busca dialogar. O intelectual que em outros tempos tinha uma ideia na cabeça agora rebola ao som da palavra “dinheiro”.

Márcio Marciano, ao discorrer sobre a dramaturgia de *Equívocos colecionados*, faz menção ao fato de que o mote central do experimento cênico é o confronto dos mortos-vivos do projeto nacional-popular com suas próprias contradições e desdobramentos políticos e culturais. Com esse projeto, podemos perceber que a Companhia do Latão possui um posicionamento intelectual e artístico voltado para a rediscussão de questões postas no período que antecede ao golpe de 1964. São vários os depoimentos de seus membros que tomam o início da década de 1960 como um avanço, do ponto de vista da criação artística engajada, que é fissurado pela chegada dos militares ao poder. Existe uma interpretação do processo histórico que localiza naquele período o *locus* de ebulação do teatro épico. O rompimento de 1964, por essa ótica, significaria um retrocesso criativo e não a revisão de um processo de luta, numa espécie de apagamento de diversas experiências de teatro épico nos anos de 1970, por exemplo, com o trabalho de direção desenvolvido por Fernando Peixoto. Como forma de reafirmar essa interpretação, os anos de 1980 e todo o processo que levou à abertura política do Brasil significam, para a Companhia do Latão, o esmaecimento do ideário nacional-popular surgido no início dos anos de 1960. Se acompanharmos as produções sobre o período, será possível perceber um longo debate que evidencia ter a noção de “nacional-popular” adquirido outros sentidos após o golpe, o que significa que ela continuou a existir, porém de acordo com os embates próprios da sociedade daquele momento.

É preciso considerar ainda que a década de 1980 foi marcada também por importantes considerações intelectuais que promoveram avaliações críticas sobre o “ideário nacional-popular”. Ou seja, com o processo de abertura política e as demandas sociais que essa movimentação acionou, muitos intelectuais voltaram-se para as produções artísticas do CPC da UNE no sentido de repensar o papel do intelectual e do artista na sociedade de classes. O caráter impositivo do que era designado como “nacional-popular”, assim como a figura do intelectual e do artista engajado foram fontes de críticas para produções acadêmicas na década de 1980. É conhecida a postura de Marilena Chauí ao tratar o artista popular engajado do CPC como “[...] o novo artista que possui os recursos da arte superior e o encargo de fazer arte inferior sem correr o risco da alienação”.³³⁶ Como se sabe, essa

³³⁶ CHAUÍ, Marilena. **Seminários**: o nacional e o popular na cultura brasileira. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 42.

contundente crítica foi realizada tendo como pressuposto o *Anteprojeto do Manifesto do CPC*, escrito por Carlos Estevam Martins, em 1962, e não a análise das obras produzidas na época. Recentes pesquisas têm demonstrado que os artistas do CPC não desprezaram as discussões formais e muito menos o processo de mediação com o público.³³⁷

Após o debate que colocou em questionamento a função do intelectual e do artista popular dos anos de 1960, a Companhia do Latão ressalta novamente essas questões com *Equívocos colecionados* e pergunta ao seu espectador onde estão os cadáveres daquele tempo e para quem perfilam os sobreviventes. Faz assim eco aos gritos que procuram as lutas do presente. Qual o sentido desses questionamentos? Seria a recuperação de uma forma de luta perdida ou a reafirmação de sua inexistência?

Antes que a Ex-estudante apresente sua defesa, ela se dirige ao Ex-intelectual:

EX-ESTUDANTE Agora meu tempo, ó grande intelectual, é o presente perpétuo. Te seduzem as formas vassalas, o rebaixamento. De agora em diante só pode ir em frente fazendo nada, abrindo as pernas, no eterno, eterno, gerúndio.

A *Ex-artista popular e a Assistente se juntam a ela num coro. O Ex-intelectual, ainda deitado, é humilhado pelas palavras da canção.*

Fazendo nada
Abrindo as pernas
Gozando a contradição
Num eterno gerúndio.

EX-ESTUDANTE [Sentencia] Até que meu cu arrebente!

JUIZ Hum, hum.

A *Ex-estudante dirige-se ao Juiz e passa a se defender.*

EX-ESTUDANTE Mas eu não entendo. Por que também comigo? Eu, que na luta de classes escolhi o lado certo. Eu, de quem todos gostam, que me aproximo de todos sem nojo, que não amo uma pessoa em particular, mas amo a todos. Eu, que amo qualquer um. Eu, que traí a minha classe. Que caminhei e cantei em passeatas.

JUIZ Hum, hum. [...]

EX-ESTUDANTE Eu queria me desculpar. Certamente eu não colaborei para que as coisas ficassem mais claras. Mas também nunca pude ser cínica.

³³⁷ Sobre esse tema consultar:

VIEIRA, Thaís Leão. **Vianinha no Centro Popular de Cultura (CPC da UNE)**: nacionalismo e militância política em *Brasil – versão brasileira* (1961). 2005. 154 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, 2005.

Não fiz parte da maioria risonha. Na verdade, eu não tive graça nenhuma. Somos todos cadáveres presos a urnas de vidro, à espera da tranqüila decomposição. [Clama ao Juiz] Eu exijo ser julgada por minhas intenções. Já não me lembro dos meus atos.³³⁸

Ao lembrar a situação do Ex-intelectual, a Ex-estudante finaliza sua autodefesa reforçando a ideia de que todos são cadáveres esperando tranquilamente a decomposição, não se lembra mais de seus atos e pede para ser julgada por suas intenções. Caminhando nessa mesma direção o Ex-operário se apresenta e se defende:

EX-OPERÁRIO Eu era o operário acorrentado à luta de classes.

JUIZ O que tem a dizer?

EX-OPERÁRIO Eu era operário estrangeiro nos andaimes. Esgueirava-me pelos shoppings da Europa.

JUIZ Hum, hum

EX-OPERÁRIO Mão-de-obra exilada e muda na Babel ibérica ouvindo castanholas.

JUIZ Hum, hum

EX-OPERÁRIO Eu era menos um, eu não era. [...]

EX-OPERÁRIO Sou um corpo acordado pela morte.³³⁹

Se a Ex-estudante não colaborou para que as coisas se tornassem mais claras, o Ex-operário era “menos um”, numa espécie de inexistência. Qual a função dessas categorias sociais no processo de transformação política? Após a apresentação de todos os mortos, a luz cai completamente e há a transição cênica, ouvindo-se a trilha sonora do filme *Terra em Transe* de Glauber Rocha.

Dois casais mascarados assistem ao filme Terra em Transe. Ouvem-se trechos das seguintes falas: “Qual o sentido da coerência, dizem que é prudente observar a História sem sofrer, até que um dia pela consciência a massa tome o poder. Ando pelas ruas e vejo o povo magro, apático, abatido. Esse povo alquebrado, com sangue sem vigor, esse povo precisa da morte mais do que eu possa supor...” Um dos casais é composto pelo Ex-intelectual, mascarado como bom senhor burguês. Ele sente-se oprimido e deixa a sala de projeção para ir ao banheiro. Sua namorada, a Ex-estudante, mascarada como boa senhora burguesa, entendia-se com o filme cerebral e flerta com o rapaz na fileira de cima. O rapaz, o Ex-operário sob

³³⁸ CARVALHO, Sérgio de; MARCIANO, Márcio. Equívocos Colecionados. In: _____. **Companhia do Latão 7 peças**. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 385-387.

³³⁹ Ibid., 2008, p. 388-389.

*a máscara do pequeno-burguês, faz com que sua namorada vá comprar pipocas e pula na poltrona ao lado da Ex-estudante. Entre o beijo e o sexo oral transcorrem alguns instantes em que outras falas do filme Terra em transe são ouvidas com nitidez: “Por que você mergulha nessa desordem? Que desordem? Veja, Vieira não pode falar. E por mais de um século ninguém conseguirá. Você lançou Vieira no abismo. Eu? O abismo está aí, aberto. Todos nós marchamos para ele. Mas a culpa não é do povo. A culpa não é do povo. A culpa não é do povo...” Com o retorno dos parceiros ausentes, tem início a cena clássica do flagrante passional. Gritos e violência. Alguns gestos dão o tom desse quadro sem palavras: o assassino desfere, compulsivo, as facadas, chora e comete suicídio; a vítima, antes de agonizar, retira dos dentes os fios de pelo da genitália alheia; todos morrem.*³⁴⁰

A referência ao filme é importante e nos auxilia a pensar sobre o posicionamento político do grupo. Quando recuperamos a estrutura das personagens e o corte da cena que nos leva até o filme, as máscaras que usam os levam a assumir posicionamentos que reforçam a posição de mortos de outros tempos, mas agora assumem feições “burguesas” e “pequeno-burguesas”. As cenas do filme retomam a ideia de que a derrota política não é culpa do povo, apresentando o debate que ele suscitou no momento que se seguiu à sua produção em 1967: crítica às ações da esquerda, em especial por meio do pacto policlassista, denúncia à atuação dos sindicatos no período anterior a 1964, entre outras questões. Diante disso poderíamos perguntar: Existe um olhar nostálgico da Companhia do Latão para o passado e, por isso, estamos diante de um olhar pessimista em relação ao presente? Se o teor da discussão fosse o pessimismo, certamente Brecht não seria retomado como fonte de discussão, mas o acento interpretativo do Latão recai é sobre as lutas do presente e a forma como elas podem dialogar com os mortos, no sentido de recuperar as esperanças de outros momentos. Márcio Marciano toca nessa questão:

Transplantar para o palco fragmentos de uma cena de *Terra em transe*, marco do *cinema novo* e da estética da fome, como se estes configurassem os indícios para uma peça de acusação num julgamento que tem no banco dos réus personagens (melhor dizer vozes que tentam argumentar uma defesa implausível), e que bem poderiam fazer parte do universo do filme [...] equivale à reafirmação categórica de sua potência crítica ao mesmo tempo em que expõe suas (e as do grupo) contradições de origem, num momento da vida nacional em que alegorias sombrias e escarnecedoras da indigência ética e intelectual de nossas elites parecem incapazes de fazer

³⁴⁰ CARVALHO, Sérgio de; MARCIANO, Márcio. Equívocos Colecionados. In: _____. **Companhia do Latão 7 peças**. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 391-392.

frente ao poder de irrisão com que essas mesmas elites conduzem o processo de espoliação e destruição sistemáticas da esperança de ontem e de hoje.³⁴¹

O projeto que envolve *Equívocos colecionados* leva ao questionamento sobre os espaços de lutas e de ação política. Recuperar os mortos, praticar a necrofilia, pela ótica da Companhia do Latão, significava reavaliar a quebra que o golpe militar de 1964 impôs ao ideário nacional-popular. À luz dessas questões, a discussão empreendida pela película de Glauber Rocha pode potencializar o debate com vistas a repensar as formas de ação na atualidade, procurando avaliar, inclusive, que tipo de ação é a mais plausível para os dias atuais. Sob esse aspecto, o Latão se localiza no espaço da crítica que atribuiu a *Terra em transe* um retrocesso político. Afinal, diante da derrota sofrida pelas esquerdas em 1964 e da reorganização das ações políticas nos anos seguintes, existia um projeto comum que permitia aos agrupamentos intelectuais e artísticos discutirem quais caminhos seguir, cujo exemplo clássico foram as discussões em torno da luta armada e da resistência democrática. Nos últimos anos, as lutas políticas se configuraram a partir de outras proposições e, sob esse aspecto, desenterrar os mortos, levando em conta as reflexões promovidas por Roberto Schwarz, e colocá-los diante da imagem de *Terra em Transe* pode significar a necessidade de ativar o debate e colocar em questionamento a possibilidade da ação. É claro que a partir do instrumental interpretativo e das escolhas estéticas feitas pelo grupo, as quais estão próximas das colocações de Schwarz contrárias ao Tropicalismo, o Latão busca referendar as ações de aproximação dos intelectuais com grupos sociais desfavorecidos, numa espécie de revalorização das lutas empreendidas, por exemplo pelo CPC no período que antecede ao golpe de 1964. É importante ressaltar que várias outras reflexões sobre o filme de Glauber Rocha foram realizadas e demonstram de maneira mais contundente os debates que a película provocou. As considerações de Ismail Xavier, em *Alegorias do subdesenvolvido*, trazem para o campo da análise acadêmica colocações importantes sobre a “análise estrutural” do filme e outros pesquisadores, como Alcides Freire Ramos, se preocupam com o processo de recepção do filme e as relações que esse processo permitiu estabelecer em nível de discussão política.³⁴² Na edição de *Equívocos colecionados* não há nenhuma referência ao debate

³⁴¹ MARCIANO, Márcio. Formas de uma dramaturgia do limite: *Equívocos colecionados* e *Visões siamesas*. In: CARVALHO, Sérgio de. (Org.). **Introdução ao teatro dialético**: experimentos da Companhia do Latão. São Paulo: Expressão Popular, 2009, p. 238.

³⁴² Devido à amplitude do debate que *Terra em transe* permitiu, selecionamos algumas referências bibliográficas em que o leitor poderá entrar em contato com o tema:

intelectual provocado pelo filme de Glauber, a única menção que o Latão faz diz respeito à influência de Heiner Müller, com a noção de necrofilia, para a confecção da peça. Diante disso, fica uma questão: Como desenterrar os mortos e deixar em silêncio o debate de outras épocas?

Se a Companhia do Latão parte do princípio de que as personagens dos anos de 1960 se aburguesaram e com isso esqueceram todo um ambiente de luta, talvez o principal chamamento de *Equívocos colecionados* seja a importância de rever esses mortos-vivos e rediscutir quais as necessidades dos últimos anos. No entanto, para o grupo, tais necessidades dizem respeito à valorização das lutas do pré 1964, porém há que se pensar que existe um longo espaço temporal que nos separa daquelas condições históricas. As lutas sociais dos últimos anos não são as mesmas daquele momento, portanto, nesse caso, o passado deve servir como inspiração e não como modelo. Os recursos brechtianos, como a quebra da quarta parede e a narração das personagens voltada para os próprios espectadores são bastante utilizados. Cabe àquele que assiste ou lê responder às indecisões da cena. Não é por acaso que o Juiz não julga nenhum dos mortos e a última palavra do espetáculo é dada a ele: “JUIZ O que devo fazer? Eu hesito. ‘No teatro, esse é o momento de ser humano’”.³⁴³ A própria apresentação das personagens com a contraposição entre 1960 e 1980 indica qual caminho o público deve percorrer.

Cabe ainda refletir sobre a convergência entre Heiner Müller e a proposta da Companhia do Latão. Márcio Marciano tem uma preocupação singular em mostrar que a peça não é uma “traição” dos ideais dialéticos que compõem o fator estético prioritário do grupo e ressalta que o projeto da Companhia de recuperar as entrevistas de Müller não foi voltar a discussão para o nível do discurso, mas sim para o plano da ação. Se em cena encontramos uma narrativa não linear, marcada por personagens que não estabelecem diálogos, mas entoam lamentos em fragmentos, espera-se que o espectador seja capaz de perceber uma ação

RAMOS, Alcides Freire. *Terra em Transe* (1967, Glauber Rocha): estética da recepção e novas perspectivas de interpretação. **Fênix** – Revista de História e Estudos Culturais, v. 3, ano 3, n. 2, 1-11, abr./mai./jun. 2006. Disponível em: <<http://www.revistafenix.pro.br/PDF7/06%20ARTIGO%20ALCIDESFRAMOS.pdf>>

BERNARDET, Jean-Claude; COELHO, Teixeira. **Terra em transe, Os Herdeiros**: espaços e poderes. São Paulo: ComArte, 1982.

GERBER, Raquel. **Glauber Rocha**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento**. São Paulo: Brasiliense, 1993.

³⁴³ CARVALHO, Sérgio de; MARCIANO, Márcio. *Equívocos Colecionados*. In: _____. (Orgs.). **Companhia do Latão 7 peças**. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 402.

que visa a um fim e possa construir uma interpretação que proporcione o debate, a reflexão. O fato de não encerrar a trama, deixar em aberto o final do espetáculo pode garantir o que o grupo chama de ativação do social, o que é uma proposta brechtiana. Portanto, o foco seria a ação do receptor e não a valorização da linguagem, das cenas desvinculadas de uma proposta mais ampla, por isso Marciano diz que o pensamento de Müller serve menos como assunto do que como método aplicado à história recente do Brasil, o que significa que a própria Companhia já aponte, em meio às lutas sociais do passado, aquelas mais válidas para ser recuperadas.

Nesse caso, as discussões acadêmicas sobre as relações entre Brecht e Müller precisam ser ressaltadas. Pesquisas realizadas por Ingrid Dormien Koudela muito contribuem para esse debate, além de poder ser uma indicação importante para refletir sobre o posicionamento do grupo. Em *Brecht na pós-modernidade*, Koudela considera que Müller se aproxima do teatro brechtiano pelo viés das peças didáticas (*Lehrstücke*) e o elo que permite tal releitura são os textos de Walter Benjamin, tanto em as teses “Sobre o conceito de história”, quanto em “O autor como produtor”. De acordo com a autora, a fragmentação da narrativa, elemento importante para Müller e referência utilizada por muitos intérpretes para ligar seu teatro ao pós-dramático, está relacionada à noção de “fragmento sintético” que, no interior das formulações müllerianas significam a acentuação do entendimento das ações humanas e potencialidade para o novo. Para a autora:

O fragmento sintético aponta por um lado para o anacronismo da história e por outro para o rompimento com a teleologia da história. Müller não procede a uma simples colagem. No interior do nível sintagmático há *bricolage* literária. Como colecionador de citados, Müller monta, dos cacos da história, a literatura do fragmento sintético. O fragmento sintético abre caminho para um novo discurso que encontra o seu *topos* ao destruir o sentido de totalidade, provocando feridas no texto. [...] A montagem, emprestada às técnicas cinematográficas (corte, *zoom*, *play-back*) eleva o anacronismo e a descontinuidade à categoria de princípios estruturais dos textos. O alvo é o *espanto* e o *choque* (Benjamin) por meio do qual Müller pretende evitar deliberadamente que o receptor assuma uma atitude de identificação com o texto. *O espanto como a primeira aparição do novo.*³⁴⁴

³⁴⁴ KOUDELA, Ingrid Dormien. **Brecht na pós-modernidade**. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 35-36.

Outras considerações da autora podem ser consultadas em:

KOUDELA, Ingrid Dormien. O teatro político e o pós-dramático. In: GUINSBURG, Jacó; FERNANDES, Sílvia. (Orgs.). **O pós-dramático**: um conceito operativo? São Paulo: Perspectiva, 2010. p. 31-42.

_____. Brecht e Müller. In: _____. (Org.). **Heiner Müller**: o espanto no teatro. São Paulo: Perspectiva, 2003. p. 23-31.

Por esse olhar, é possível deduzir que ao discutir a obra de Müller não é possível voltar a análise para o plano da ação sem levar em conta a discussão sobre o discurso, pois este adquire para o dramaturgo um sentido transformador, que Koudela aproxima de Benjamin. É indiscutível o fato de que o Latão possui uma leitura específica sobre o tema do pós-dramático que precisa ser respeitada de acordo com os parâmetros intelectuais do grupo,³⁴⁵ porém ao se propor a reler os textos de Müller é preciso levar em conta o teor questionador que essa obra carrega, nesse caso, as aproximações feitas por Koudela são significativas.³⁴⁶

Diante de todas as considerações ao longo deste capítulo, podemos retomar a pergunta título desta tese: Brecht nosso contemporâneo? Em que medida a produção da Companhia do Latão permite avaliar o teor crítico, contestador e eficiente das formulações estéticas de Brecht? Além disso, pensando no espaço que a Companhia ocupa na cena brasileira contemporânea, podemos também perguntar: Com quem a Companhia do Latão procura estabelecer seus diálogos na atualidade? Com essas questões nos encaminhamos para as considerações finais.

³⁴⁵ Tais questões podem ser percebidas pelo prefácio que Sérgio de Carvalho escreveu para *Teatro pós-dramático*, de Hans-Thies Lehmann. Consultar:

CARVALHO, Sérgio de. Apresentação. In: LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. Tradução de Pedro Suissekind. São Paulo: Cosac Nayf, 2007.

³⁴⁶ A pesquisadora Rosangela Patriota elaborou importantes apontamentos sobre o pós-dramático na dramaturgia e discutiu os escritos de Müller como textos que trazem em seu interior a possibilidade constante da revisão social, ou seja, “[...] o belo acolhendo aquilo que o devorará e o fragmento assumindo explicitamente a condução do pensamento e da investigação”. (PATRIOTA, Rosangela. O pós-dramático na dramaturgia. In: GUINSBURG, Jacó; FERNANDES, Sílvia. (Orgs.). **O pós-dramático: um conceito operativo?**. São Paulo: Perspectiva, 2010, p. 50.)

Considerações Finais

Diante do Brasil de hoje, do mundo de violência e corrupção que nos cerca, existirá algum texto mais atual e provocativo, mais irônico e revelador, do que "A Alma Boa de Setsuan", que parece ter sido escrito hoje aqui para retratar nosso universo de corrupção generalizada? Onde para ser bom e honesto todo homem precisaria também ser mau e corrupto? Mas é essencial não perder a perspectiva histórica: o teatro não acabou em Brecht. Muitos valores posteriores desenvolveram transformações radicais e valiosas na dramaturgia e na linguagem cênica. Basta lembrar encenadores como Grotowski e Eugenio Barba, dramaturgos como Heiner Müller. E mesmo para estes, Brecht permanece como referência básica. Diante dele, justamente para que seja penetrante sua atualidade, é essencial também não perder a postura crítica. O próprio Heiner Müller que usar ou encenar Brecht, sem manter diante dele a atitude crítica, seria traír Brecht.

Fernando Peikoto

ESTE TRABALHO, CUJO título carrega uma interrogação, não se pressupõe, em nenhum momento, que abordar a atualidade de Brecht significasse um caminho tranquilo. Por mais que acreditemos na possibilidade efetiva de o dramaturgo alemão ser discutido, publicado e encenado, tratar de sua atualidade vai além de uma simples convicção fundamentada em gostos pessoais – apesar de que os gostos pessoais não se concretizam por acaso e possuem raízes sociais que não são desprezíveis. Sendo assim, retomamos em uma chave mais direta o questionamento de Roberto Schwarz no ato de abertura da Companhia do Latão: Brecht, nosso contemporâneo?

Parafraseando o crítico brasileiro, o dramaturgo que gostava de dialética possivelmente reprovaria o questionamento tão direto, o que reforça nossa convicção de que não é fácil lançar mão de uma resposta decisiva, apesar do teor da pergunta. O próprio Brecht, quando escreveu seus textos dramáticos, notas e poemas, sempre teve a convicção de que sua obra só seria possível de ser recuperada desde que cada presente pudesse reconsiderá-la sobre outras bases, daí o apelo “aos que vão nascer”. Sendo assim, a atualidade da obra de Brecht, e de qualquer outro autor, não depende exclusivamente dos textos escritos em outros tempos, mas está ligada substancialmente ao presente daqueles que a recuperam. O processo de atualização de Brecht não reside somente nas formulações do dramaturgo, mas na maneira como tais formulações aparecem ao presente.

Walter Benjamin, com sensibilidade singular no campo acadêmico, deixou claro aos seus leitores que “a verdadeira imagem do passado perpassa, veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido”³⁴⁷. Poderíamos fácil e pobemente tomar as considerações de Benjamin e dizer que a Companhia do Latão reconheceu a veloz imagem que advém de Brecht em um momento de perigo. Esse processo, por si mesmo, referendaria a atualidade do nosso dramaturgo. Porém, examinemos mais de perto as palavras de Walter Benjamin. Na verdade, elas não representam a solução de um problema acadêmico e muito menos autenticam qualquer posicionamento de análise histórica aproximando passado e presente, mas nos lançam um desafio. Temos algo mais a retirar dessa passagem, o que fará Brecht tomar nova amplitude, não por uma importância insípida e fácil de ser repetida pelos espíritos mais afoitos, mas principalmente pelo teor de suas propostas, pelo senso de responsabilidade histórica que exala e pela astúcia de

³⁴⁷ BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 224.

transformação histórica a que visa. Outra pergunta, nesse momento, pode ser formulada: O que nos separa e nos aproxima de Brecht?

Russel Jacoby, em *O fim da utopia*, nos oferece pistas importantes para se pensar o lugar da arte engajada nos últimos anos:

Os acontecimentos de 1989 assinalam uma mudança decisiva no *Zeitgeist*: a história faz ziguezague. Não há como extrair daí lições simplistas, mas é evidente que o radicalismo e o ideal utópico que o sustenta deixaram de ser forças políticas ou mesmo intelectuais importantes. E tampouco aplica-se isto exclusivamente aos adeptos da esquerda.³⁴⁸

A ausência de radicalismo e ideal utópico encontra em 1989, de acordo com o autor, o seu ponto crucial. Se, em anos anteriores, o stalinismo já havia sido amplamente discutido e reconsiderado por grande parte da esquerda mundial, a queda do “socialismo real” representou o ponto chave de um momento conturbado em que o “ideal utópico” sofre um forte golpe. Brecht, que viveu inúmeras derrotas, seria de vez enterrado em 1989? A percepção de história que seus escritos carrega é significativa e, por mais que o “ideal utópico” que sustenta forças políticas e intelectuais consideráveis seja questionado, o passado sempre perpassa veloz e brilha como uma alternativa para o presente, e Brecht faz parte desse passado. No entanto, existem forças que podem ofuscar esse brilho, o que não quer dizer que ele está apagado. Por que responsabilizar toda a esquerda pelos desmandos do stalinismo e pelas derrotas de projetos que visam à transformação social? Todos os pensadores que tiveram o ideal utópico como premissa podem ser colocados no mesmo grupo responsável pelos problemas do mundo socialista e pelo fortalecimento constante do capital? De acordo com Jacoby:

A nova esquerda rompeu com a velha esquerda precisamente por causa desta questão: o stalinismo. A nova esquerda não queria saber de líderes autoritários, funcionários burocráticos e comunismo de trincheira. Por isso, não escandalizava apenas os conservadores, mas os comunistas empedernidos, que a consideravam anarquista. Em praticamente todos os quadrantes, os partidos comunistas reagiram com horror à nova esquerda.³⁴⁹

De fato, responsabilizar toda a esquerda, assim como os seus intelectuais, é um procedimento complexo, pois muito papel e tinta foi gasto por pensadores para se distanciar e explicar o que ocorreu com a política do leste europeu, a mesma que em meados do século

³⁴⁸ JACOBY, Russel. **O fim da utopia**: política e cultura na época da apatia. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2001, p. 22-23.

³⁴⁹ Ibid., p. 27.

XX havia se formado sob a égide da utopia que os anos seguintes foram apagando. Brecht e seus companheiros de arte engajada não podem ser responsabilizados pelos problemas que surgiram e ceifaram vidas e esperanças diversas, tendo em vista que, afinal, eles também foram derrotados.

Falar que Roberto Schwarz tinha plena consciência dessa situação quando foi ao Teatro de Arena Eugênio Kusnet, nos idos de 1997, seria dizer o óbvio sobre um pensador tão experiente, arguto e versado na leitura de Marx. É evidente que o crítico tinha a convicção de que muitos dos pensadores de esquerda não podiam ser responsabilizados pelas situações que se desenrolaram ao longo do século XX e os seus questionamentos sobre Brecht caminham nesse sentido. Porém, os apontamentos que realizou diante da jovem Companhia do Latão são de outra ordem, possuem pertinência capital e não se referem ao dramaturgo alemão como alguém que contribuiu para a situação que se desenvolveu no âmbito do “socialismo real”.

Novamente recorremos a Russel Jacoby:

Anarquistas, trotskistas e militantes da nova esquerda podiam desprezar o stalinismo, mas integram o movimento mais geral da esquerda e compartilham seu destino. Isto é incontestável. A derrocada da União Soviética e de seus aliados comunistas enfraquece a idéia do socialismo. Os mais eloquentes protestos intelectuais em nome de um socialismo imaculado ou de um marxismo “clássico” são tão necessários quanto inúteis. “Com o colapso final do sistema soviético”, escreve o esquerdista francês André Gorz, “não é apenas um tipo de socialismo que entra em colapso. [...] Desmorona também a concepção de socialismo (ou comunismo) ‘autêntico’”³⁵⁰.

Nesse ponto existe um elemento a ser considerado: o enfraquecimento do socialismo. Se não podemos responsabilizar os intelectuais de esquerda pelos problemas do “socialismo real”, podemos dizer que o ano de 1989 marcou um momento de enfraquecimento do pensamento utópico. Os estragos que aquele ano trouxe à tona foram enormes e atingiram todo o campo do pensamento. Não há como negar que as reconsiderações sobre o pensamento de esquerda eram essenciais, não somente devido às sucessivas derrotas, mas justamente pela força que o capital assumiu nos últimos anos. Aliás, na conferência de 1997, Schwarz apontou para vários posicionamentos nesse sentido, realçando inclusive a alta capacidade de transformação que o capital atingiu, o que retirou do efeito de estranhamento brechtiano a possibilidade de ser inovador, pois

³⁵⁰ JACOBY, Russel. **O fim da utopia**: política e cultura na época da apatia. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2001, p. 29.

[...] hoje como ontem, o caráter absurdo e devastador do capitalismo se impõe como uma evidência, a qual contudo está historicamente presa a outra, à revelação da dinâmica regressiva das sociedades que romperam com o padrão burguês na tentativa de superá-lo. Isso não torna insuperável esse padrão, mas mostra que não é suficiente sair dele para criar outra ordem superior. Diferentemente do que a esquerda supunha, a passagem da crítica à superação mostrou não ser automática, nem óbvia.³⁵¹

É evidente que Brecht tinha consciência de que a “passagem da crítica à superação” não era óbvia, mas o problema é que tal passagem se tornara muito mais complexa nos últimos anos. Não que ela fosse impossível. O mundo do capital não é insuperável, mas sua desestruturação demanda hoje muito mais energia, inteligência ou capacidade de pensamento incomum. No poema *Aos que vão nascer*, Brecht demonstra a percepção desse processo, mesmo antes de ele se tornar extremamente complexo. Alcançar a transformação social hoje exige diálogos muito profundos, desafios constantes e capacidade reflexiva singular. É essa capacidade que Schwarz tenta insuflar nos leitores de Brecht que, na época da conferência, se formavam em torno da Companhia do Latão. Diante disso, podemos perceber que, de fato, “a verdadeira imagem do passado perpassa, veloz”. As vitórias dos grupos dominantes que se concretizaram no chão marcado por lutas diversas cumprem bem a função de apagar a luminosidade de outros tempos e isso pode nos levar a olhar para obras e autores como “datados”, como produções que “não possuem atualidade”.

Os escritos de Brecht carregam uma dada percepção de história que precisa ser ressaltada. Onde muitos enxergam uma cadeia de acontecimentos, ele se assemelha ao anjo da história lembrado por Benjamin. Seu objetivo é juntar os fragmentos, acordar os mortos e, assim, permitir um diálogo eficaz com o passado. Brecht não poupa suas personagens. Mãe Coragem, por exemplo, perde todos os seus filhos na guerra, ao mesmo tempo em que o conflito lhe traz o alimento cotidiano e, mesmo após as perdas familiares, ela continua a trabalhar em meio aos destroços. Santa Joana não é somente vítima da situação que se desenvolve nos matadouros de Chicago, ela também é responsável pela exploração exercida pelos grandes empresários. Grucha salva o filho de seu senhor e se vê confundida em uma trama de dificuldades imensas, mas seu ato não é de bondade. Enfim, esse tipo de construção parte do princípio da complexidade social, por isso Brecht recorre a vários expedientes interpretativos que não permitem que o único condicionador do presente seja o passado de exploração vivenciado por suas personagens. Ele existe em suas cenas com o objetivo do

³⁵¹ SCHWARZ, Roberto. Altos e baixos da atualidade de Brecht. In: _____. **Sequências brasileiras: ensaios**. São Paulo: Cia. das Letras, 1999, p. 126.

questionamento ou, para usar uma ideia de Benjamim, o passado que emerge das páginas de Brecht aparece como lutas que brilham em momentos de perigos. Portanto, a possibilidade de Bertolt Brecht ser lido, discutido e encenado na atualidade é grande.

Essas questões relacionadas à riqueza das interpretações brechtianas foram percebidas por vários pensadores. Na França de fins da década de 1950, essa releitura do passado e a construção de personagens que não são somente vítimas das mazelas humanas emergiram das cenas do Berliner Ensemble e impactaram pensadores do porte de Roland Barthes e Bernard Dör. Sob esse aspecto, as palavras de Barthes são claras: “[o teatro brechtiano] nos propõe não somente uma obra, mas também um sistema, forte, coerente, estável, difícil de aplicar, talvez, mas que possui ao menos uma virtude indiscutível e salutar de ‘escândalo’ e de espanto”.³⁵²

Bernard Dör segue os mesmos caminhos de Barthes:

No Berliner Ensemble, longe de se desgastar de uma só representação que distrai ou que exalta, a atividade teatral é sobretudo um ato de conhecimento, um trabalho lento e contínuo de reflexão sobre a realidade, sobre nossa condição histórica. Brecht não deixou apenas uma obra e um método [...]: é uma prática e quase uma moral do teatro que constituem seu ensinamento mais profundo.³⁵³

O que chamou a atenção desses dois intelectuais na década de 1950, momento em que projetos de esquerda já estavam sendo derrotados e as leituras de Marx se expandiam, foi a capacidade de diálogo do dramaturgo alemão. Nele eles encontravam um artista que aproximava a vida cotidiana da arte e, ao mesmo tempo, fazia com que essa trouxesse elementos para a transformação daquela. Vida e arte se intercambiavam dessa forma devido ao entendimento que o seu autor possuía das ações humanas no presente. Para ele, o passado sempre passava veloz, por isso seu senso crítico tratava de perceber a luminosidade das lutas anteriores.

Não há dúvida de que os críticos brasileiros que trataram de Brecht pela primeira vez em nosso país entenderam essa noção complexa e inteligente de olhar para o passado e para as práticas artísticas no presente. Nesse caso, as considerações de Sábatto Magaldi foram importantes e capazes de permitir que entre nós houvesse os primeiros momentos de leitura de

³⁵² BARTHES, Roland. A revolução brechtiana. In: _____. **Crítica e Verdade**. Tradução de Leyla Perrone-Moysés. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 130.

³⁵³ DORT, Bernard. **O teatro e sua realidade**. 2. ed. Tradução de Fernando Peixoto. São Paulo: Perspectiva, 2010, p. 307.

Brecht. Por outro lado, Anatol Rosenfeld, que assistiu a Brecht na Alemanha, nos legou um refinamento incomum para pensar sobre as propostas do dramaturgo. Assim, dos escritos desse crítico exilado no Brasil, surge um Brecht humanista, capaz de nos mostrar que os valores morais são tão importantes quanto os sociais, sem contudo formular um teatro de teses. Portanto, a gênese do teatro engajado de cunho brechtiano no Brasil teve excelentes condições para frutificar, daí surgindo diversas propostas que, evidentemente, trataram da atualidade de Brecht.

Em 1997, Sérgio de Carvalho e Márcio Marciano abriram as atividades da Companhia do Latão com leituras públicas da peça *A Santa Joana dos Matadouros*, seguida da palestra de Roberto Schwarz. Como vimos ao longo deste estudo, os apontamentos do crítico literário foram essenciais para a releitura de Brecht realizada no grupo. A referência aos textos e questionamentos produzidos por Anatol Rosenfeld se perdeu no processo de criação da Companhia, que se tornou um grupo muito mais preocupado em ler Brecht pelo viés interpretativo de Schwarz do que pelas considerações de Rosenfeld. Enfim, o Brecht cujas inovações Rosenfeld percebeu pelo viés estético cedeu espaço para o dramaturgo capaz de colocar em cena as incertezas do nosso processo de formação.

Em decorrência disso, a Companhia do Latão lança mão de um amplo expediente de pesquisa que passa por muitos autores, inclusive por aqueles que trataram de nossa constituição histórica no âmbito do desenvolvimento do capital. Assim, a concepção de história que surge dos palcos da Companhia é aquela que percebe uma série de acontecimentos que foram capazes de alterar nosso modo de vida e reafirmar a exploração capitalista. Recuperar o passado torna-se, sob essa ótica, uma condição para compreender o presente. No entanto, os escritos de Brecht estão além do processo puro e simples de compreensão, pois, na verdade, lançam ao presente um apelo que não se reduz ao conhecimento, mas abrange a transformação.

É interessante perceber que em todo o procedimento criativo que envolve peças como *O nome do sujeito*, *Auto dos bons tratos*, *Equívocos colecionados* e *O mercado do gozo* alguns temas do passado brasileiro são recuperados, junto com eles uma série de considerações intelectuais se aproxima do procedimento de elaboração dramática e, em todos esses projetos, o passado serve como reafirmação das mazelas sociais percebidas na atualidade. Essa é uma forma de dizer ao público do presente que a sociedade de hoje é resultado de longos processos de dominação. Walter Benjamin e Bertolt Brecht sabiam bem

disso, mas suas percepções iam além, pois, se vivemos em um mundo que é fruto de inúmeras explorações do passado, como recuperar a luta dos que foram derrotados e fazer do presente um momento de transformação?

Talvez o período em que o Latão mais se aproximou dessa percepção do passado tenha sido durante a releitura de Heiner Müller, processo que envolveu a elaboração de *Equívocos colecionados*. Ali havia a possibilidade de realizar a necrofilia. Contudo, os mortos que foram desenterrados deixaram de dialogar com grandes transformações sociais que ocorreram nos últimos anos. Afinal, os que viveram no início dos anos de 1960 partilharam de processos históricos muito distintos de outros que viveram nos anos de 1980, ou na atualidade. O diálogo entre mortos e vivos só é possível quando se leva em consideração as mediações históricas. Novamente, no interior da Companhia o passado deixou de ser possibilidade e tornou-se uma forma de explicitar a exploração do capital.

Nesse processo interpretativo não é à toa que as personagens do Latão sempre se dividem em dois campos bem definidos: os explorados e os exploradores. Não percebemos nos desempregados de *A comédia do trabalho*, na ingênuo Margarida de *O nome do sujeito*, nos funcionários de Tourinho em *Auto dos bons tratos*, na jovem Kinara de *Visões siamesas*, na prostituta Rosa Bebê de *O mercado do gozo* a mesma acidez que marca as personagens de Brecht. Os palcos do dramaturgo alemão, assim como os da Companhia, estão recheados de pessoas que vivem à margem do processo social, porém, para o primeiro, os desvalidos não são vítimas, são agentes sociais capazes não só de produzir mazelas, mas também hábeis ao viver delas. No Latão, os grupos dominantes assumem feições diferenciadas, conseguem ludibriar com discursos diversos os pobres coitados que continuam sendo explorados. Isso indica que a leitura que a Companhia do Latão realiza sobre o mundo do capital não é convergente com a visão que surge das peças de Brecht. Daí a importância de se levar em consideração os debates intelectuais com os quais o Latão dialoga. Sendo assim, voltamos a afirmar que o teatro épico-dialético produzido pela Companhia não é o mesmo de Brecht, mas sim o de um grupo específico, imerso em debates acadêmicos e intelectuais precisos sobre a constituição histórica brasileira.

Diante disso, podemos desdobrar a pergunta título: Companhia do Latão, nossa contemporânea? Como dissemos, para ser contemporâneo é necessário estabelecer diálogos com o presente, e o Latão, obviamente, procura esse caminho. No entanto, ao se inserir no longo processo de recepção de Brecht no Brasil, talvez falte ao grupo paulistano recuperar a

noção de história que os escritos do dramaturgo carrega, o que possibilitaria estabelecer diálogos mais profundos com a atualidade, na qual os agentes sociais não são indivíduos lançados à sorte da exploração do capital, mas pessoas capazes de reelaborar constantemente a própria exploração. Nesse caso, acreditamos que as palavras de Heiner Müller, no que se refere a necrofilia, ainda têm muito a auxiliar o grupo dirigido por Sérgio de Carvalho, pois Bertolt Brecht ainda é atual e capaz de nos fazer refletir, inclusive de maneira mais rica. Como forma de pensar sobre a atualidade da Companhia do Latão recorremos ao “anjo sem sorte” de Müller, dramaturgo que soube captar a noção de passado transformador de Benjamin e, quem sabe, seja capaz de propiciar o questionamento que Brecht tanto prezava e que Roberto Schwarz focou na palestra de 1997:

Atrás dele a rebentação do passado despeja cascalho sobre asas e ombros, com um barulho de tambores enterrados, enquanto diante dele o futuro está represado, esmagando seus olhos, dinamitando os glóbulos como uma estrela, torcendo a palavra como uma mordaça, asfixiando sua respiração. Por um momento vemos ainda o bater de asas e escutamos o ronco das pedreiras caindo atrás por sobre ele, tanto mais alto quanto mais se exaspera o inútil movimento, interrompido quando ele fica mais vagaroso. Então aquele instante fecha-se sobre ele; rapidamente entulhado o anjo sem sorte encontra repouso, esperando pela estória na petrificação do vôo olhar respiração, até que um renovado rufar de poderoso bater de asas se propague em ondas através da pedra e anuncie o seu vôo.³⁵⁴

Esperamos que esse “renovado rufar de poderoso bater de asas” possa surgir sempre que alguém se proponha ao teatro épico-dialético. A Companhia do Latão tem esse desafio a sua frente!

³⁵⁴ MÜLLER, Heiner. O anjo sem sorte. In: KOUDELA, Ingrid D. (Org.). **Heiner Müller: o espanto no teatro.** São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 65.

Referências Bibliográficas

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

SITE DA COMPANHIA LATÃO

<<http://www.companhiadolatao.com.br/>>

DISSERTAÇÕES & TESES:

BARBOSA, Kátia Eliane. **Teatro Oficina e a encenação de O rei da vela (1967):** uma representação do Brasil da década de 1960 à luz da antropofagia. 2004. 145 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2004.

CARBONARI, Marília. **Teatro na América Latina:** estudo comparativo da dramaturgia das peças *Preguntas Inutiles*, de Enrique Buenaventura (TEC – Colômbia), e *O Nome do Sujeito* de Sérgio de Carvalho e Márcio Marciano (Cia do Latão – Brasil). 2006. 123 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina (Prolam), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

CARDOSO, Maria Abadia. **Tempos sombrios, ecos de liberdade – a palavra de Jean-Paul Sartre sob as imagens de Fernando Peixoto:** no palco, *Mortos sem Sepultura* (Brasil, 1977). 2007. 274 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de pós-graduação, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2007.

DUARTE, André Luís Bertelli. **A Companhia Estável de Repertório de Capa, Espada e Nariz:** Cyrano de Bergerac (1985) nos palcos brasileiros. 2011. 178 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2011.

FERNANDES, Renan. **Cena Teatral e Recepção Estética:** o olhar dos críticos para os espetáculos Trono de Sangue (1992) e Macbeth (1992). 2011. 153 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2011.

FREITAS, Ludmila Sá de. **Momentos da década de 1970 na dramaturgia de Gianfrancesco Guarneri:** o “caso Vladimir Herzog” (1975) (re)significado em “Ponto de Partida” (1976). 2007. 127 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de pós-graduação, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2007.

FREITAS, Talitta Tatiane Martins Freitas. **Por entre as coxias:** a arte do efêmero perpetuada por mais de Sete Minutos. 2010. 175 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2010.

LEAL, Eliana Alves. **Sedução e Rebeldia em Dom Juan:** a recriação do mito por Fernando Peixoto (1970) para a cena brasileira. 2010. 211 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de pós-graduação, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2010.

MALTA, Gabriela Villen Freire. **Comunicação e contra-hegemonia: o palco de intervenção política da Companhia do Latão.** 2010. 200 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação de Ciências da Comunicação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

MATE, Alexandre Luiz. **A produção teatral paulistana dos anos 1980 – r(ab)iscando com faca o chão da história:** tempo de contar os (pré)juízos em percursos de andança. 2008. 340 f. Tese (Doutorado em História) – Programa de pós-graduação em História Social, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

MORAES, Margarete Maria de. **O Auto dos bons tratos, da Companhia do Latão:** dramaturgia de raízes fincadas na realidade brasileira. 2005. 150 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

NICOLETE, Adélia. **Da cena ao texto:** dramaturgia em processo colaborativo. 2005. 219 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

RODRIGUES, Victor Miranda Macedo. **Fernando Peixoto como crítico teatral na imprensa alternativa:** jornais Opinião (1973-1975) e Movimento (1975-1979). 2008. 258 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de pós-graduação, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2008.

SILVA, Fátima Antunes da. **Manifestações contemporâneas do teatro político:** Estudo da produção e da poética da Companhia do Latão e do El Galpón (Brasil e Uruguai). 2002. 175 f. Dissertação (Mestrado em Produção Artística e Crítica Cultural na América Latina) – Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina (Prolam), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

VIEIRA, Thaís Leão. **Vianinha no Centro Popular de Cultura (CPC da UNE):** nacionalismo e militância política em *Brasil – versão brasileira* (1961). 2005. 154 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de pós-graduação, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2005.

BIBLIOGRAFIA GERAL

ABREU, Capistrano. **Caminhos antigos e povoamento do Brasil.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

ALENCASTRO, Luiz Felipe. **O trato dos viventes:** formação do Brasil no Atlântico sul, séculos XVI e XVII. São Paulo: Cia. das Letras, 2000.

ALMADA, Izaías. **Teatro de Arena:** uma estética da resistência. São Paulo: Boitempo, 2004.

ALVES, Leda; REIS, Luis Augusto (Orgs.). **Hermilo Borba Filho:** teatro selecionado. Rio de Janeiro: Funarte, 2007.

ANTELO, Raúl. Os modernistas lêem Brecht. In: BADER, Wolfgang. (Org.). **Brecht no Brasil**: experiências e influências. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

ANTUNES, Yaska. O teatro da “Companhia do Latão”: História e Práxis. In: ARANTES, Luiz Humberto Martins; MACHADO, Irley. (Orgs.). **Perspectivas teatrais**: o texto, a cena, a pesquisa e o ensino. Uberlândia: EDUFU, 2005.

ARAÚJO, Antonio. **A gênese da vertigem**: o processo de criação de *O Paraíso Perdido*. São Paulo: Perspectiva / Fapesp, 2011.

ARON, Irene. Georg Büchner e a modernidade extemporânea. In: GUINSBURG, Jacó; KOUDELA, Ingrid D. (Orgs.). **Büchner**: na pena e na cena. Tradução de Ingrid D. Koudela. São Paulo: Perspectiva, 2004.

ASSIS, Machado de. As academias de Sião. **Volume de contos**. Rio de Janeiro: Garnier, 1884, [s/p].

BADER, Wolfgang. Brecht no Brasil, um projeto vivo. In: _____. (Org.). **Brecht no Brasil**: experiências e influências. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. 4. ed. Tradução de Yara Frateschi. São Paulo / Brasília: Hucitec / Ed. da UnB, 1999.

BARENBOIM, Daniel; SAID, Edward W. **Paralelos e Paradoxos**. Reflexões sobre a música e a sociedade. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.

BARTHES, Roland. **Crítica e Verdade**. Tradução de Leyla Perrone-Moysés. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. A revolução brechtiana. In: _____. **Crítica e Verdade**. Tradução de Leyla Perrone-Moysés. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. As tarefas da crítica brechtiana. In: _____. **Crítica e Verdade**. Tradução de Leyla Perrone-Moysés. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. Escritores e Escreventes. In: _____. **Crítica e Verdade**. Tradução de Leyla Perrone-Moysés. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. Mãe Coragem Cega. In: _____. **Crítica e Verdade**. Tradução de Leyla Perrone-Moysés. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

BAUDELAIRE, Charles. **Pequenos poemas em prosa**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire**: um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. **Magia e Técnica, Arte e Política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. Que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht. In: _____. **Magia e técnica, arte e política:** ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. Sobre o conceito da história. In: _____. **Magia e técnica, arte e política:** ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar:** A aventura da modernidade. Tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.

BERNARDET, Jean-Claude; COELHO, Teixeira. **Terra em transe, Os Herdeiros:** espaços e poderes. São Paulo: ComArte, 1982.

BETTI, Maria Sílvia. Companhia do Latão 7 peças e Introdução do teatro dialético – experimentos da Companhia do Latão. **Vintém**, São Paulo, n. 07, 2009.

BORNHEIM, Gerd. **Brecht:** a estética do teatro. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

_____. Entrevista concedida a Sérgio de Carvalho e Helena Albergaria. In: CARVALHO, Sergio; (e colaboradores). **Atuação Crítica:** entrevistas da *Vintém* e outras conversas. São Paulo: Expressão Popular, 2009.

BRECHT, Bertolt. **A Santa Joana dos Matadouros.** Tradução e apresentação de Roberto Schwarz. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

_____. **Diário de Trabalho:** 1941-1944. Organização de Werner Hecht, Tradução de Reinaldo Guarany e José Laurenio de Melo. Rio de Janeiro: Rocco, 2005. V. II.

_____. La compra de bronce. In: _____. **Escritos sobre teatro.** Selección de Jorge Hacker. Traducción de Nélida Mendilaharzu de Machain. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1976.

_____. **O Círculo de giz caucasiano.** Tradução de Manuel Bandeira. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

_____. Pequeno Organon para o teatro. In: _____. **Teatro Dialético:** ensaios. Seleção e introdução de Luiz Carlos Maciel. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

_____. **Poemas 1913-1956.** Seleção e tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Ed. 34, 2000.

_____. **Teatro Dialético:** ensaios. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 1967.

BRITTO, Rossana Gessa. **A saga de Pero do Campo Tourinho:** o primeiro processo da inquisição no Brasil. Petrópolis: Vozes, 2000.

BUCCI, Eugênio. O capitalismo da produção da imagem. **Vintém**, São Paulo, n. 05, 2004.

BÜCHNER, Georg. A morte de Danton. In: GUINSBURG, Jacó; KOUDELA, Ingrid D. (Orgs.). **Büchner**: na pena e na cena. Tradução de Ingrid D. Koudela. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CÂMARA: Florence e Lacerda destacam ações de combate à venda ilegal de lotes. INCRA, 24 de Agosto de 2011. Disponível em: <http://www.incra.gov.br/portal/index.php?option=com_content&view=article&id=16489:camara-florence-e-lacerda-destacam-acoes-de-combate-a-venda-ilegal-de-lotes&catid=1:ultimas&Itemid=278>. Acesso em: 04 set. de 2011.

CARDOSO, Maria Abadia. **Mortos sem Sepultura**: diálogos cênicos entre Sartre e Fernando Peixoto. São Paulo: Hucitec, 2011.

CARTA, Mino. Os sabujos da imprensa brasileira. **Vintém**, São Paulo, n. 05, p. 20-21, 2004.

CARVALHO, José Murilo de. História Intelectual no Brasil: retórica como chave de leitura. **Topoi**, Rio de Janeiro, n. 1.

CARVALHO, Sérgio de. (Org.). **Introdução ao teatro dialético**: experimentos da Companhia do Latão. São Paulo: Expressão Popular, 2009.

_____. A contribuição do teatro para a luta de classes: a experiência da Companhia do Latão. Entrevista com Sérgio de Carvalho por Iná Camargo Costa. In: _____. (Org.). **Introdução ao Teatro Dialético**: experimentos da Companhia do Latão. São Paulo: Expressão Popular, 2009.

_____. A transformação pela experiência. Entrevista com Sérgio de Carvalho por Uta Atzpodien. In: _____. (Org.). **Introdução ao teatro dialético**: experimentos da Companhia do Latão. São Paulo: Expressão Popular, 2009.

_____. Brecht na Companhia do Latão. **Experimentos videográficos do Latão**. [DVD]. São Paulo, 2006. Mídia eletrônica, disco II.

_____. Mesa III: Fernando Peixoto e Sérgio Carvalho. In: GARCIA, Silvana. (Org.). **Odisséia do teatro brasileiro**. São Paulo: SENAC São Paulo, 2002.

_____. Os princípios de Brecht. Entrevista com Sérgio de Carvalho por Tiago Coutinho. **Jornal Diário do Nordeste**, Caderno 3, [s/p], 28 de mar. de 2006.

_____. Questões sobre a atualidade de Brecht. In: _____. (Org.). **Introdução ao Teatro Dialético**: experimentos da Companhia do Latão. São Paulo: Expressão Popular, 2009.

_____. Uma experiência com teatro dialético no Brasil. In: _____. (Org.). **Introdução ao Teatro Dialético**: experimentos da Companhia do Latão. São Paulo: Expressão Popular, 2009.

_____; (e colaboradores). **Atuação crítica**: entrevistas da *Vintém* e outras conversas. São Paulo: Expressão Popular, 2009.

_____. Apresentação. In: LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. Tradução de Pedro Süsskind. São Paulo: Cosac Nayf, 2007.

_____. Brecht – interesse social, político e experimentação formal. Entrevista com Sérgio de Carvalho por Ana Cristina Petta. In: _____. (Org.). **Introdução ao teatro dialético**: experimentos da Companhia do Latão. São Paulo: Expressão Popular, 2009.

_____. Conversa sobre dramaturgia brasileira contemporânea. In: _____. (Org.). **Introdução ao teatro dialético**: experimentos da Companhia do Latão. São Paulo: Expressão Popular, 2009.

_____. Uma experiência com teatro dialético no Brasil. In: _____. (Org.). **Introdução ao teatro dialético**: experimentos da Companhia do Latão. São Paulo: Expressão Popular, 2009.

CARVALHO, Sérgio de; MARCIANO, Márcio. Ensaio sobre o Latão. In: CARVALHO, Sérgio de. (Org.). **Introdução ao Teatro Dialético**: experimentos da Companhia do Latão. São Paulo: Expressão Popular, 2009.

CARVALHO, Sérgio de; MARCIANO, Márcio. (Orgs.). **Companhia do Latão 7 peças**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

CEVASCO, Maria Elisa. **Dez lições sobre Estudos Culturais**. São Paulo: Boitempo, 2003.

_____. **Para ler Raymond Williams**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

CEVASCO, Maria Elisa; OHATA, Milton. **Um crítico na periferia do capitalismo**: reflexões sobre a obra de Roberto Schwarz. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.

CHAUÍ, Marilena. **Seminários**: o nacional e o popular na cultura brasileira. São Paulo: Brasiliense, 1983.

CORRÊA, José Celso Martinez. Romper com a família, quebrar os clichês. In: STAAL, Ana Helena Camargo. (Org.). **José Celso Martinez Corrêa – Primeiro Ato**: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974). São Paulo: Ed. 34, 1998, p. 27; 30-31.

COSTA, Iná Camargo. **A hora do teatro épico no Brasil**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

_____. A resistência da crítica ao teatro épico. In: _____. **Sinta o drama**. Petrópolis: Vozes, 1998.

COSTA, José da. **Teatro contemporâneo no Brasil**: criações partilhadas e presença diferida. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.

COSTA, Rodrigo de Freitas. **Tambores na Noite**: a dramaturgia de Brecht na cena de Fernando Peixoto. São Paulo: Hucitec, 2010.

DENIS, Benoit. **Literatura e engajamento**: de Pascal a Sartre. Tradução de Luiz Dagobert de Aguirra Roncari. Bauru: Edusc, 2002.

- DORT, Bernard. **O teatro e sua realidade**. 2. ed. Tradução de Fernando Peixoto. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- _____. “Um realismo épico”. In: _____. **O teatro e sua realidade**. Tradução de Fernando Peixoto. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- _____. Elogio do método brechtiano. In: _____. **O teatro e sua realidade**. 2. ed. Tradução de Fernando Peixoto. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- FAUSTO, Boris. **Crime e cotidiano**: a criminalidade em São Paulo – 1880-1924. São Paulo: Edusp, 2001.
- FERNANDES, Sílvia. **Grupos Teatrais – Anos 70**. Campinas: Editora Unicamp, 2000.
- _____. **Teatralidades Contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- FISCHER, Stela. **Processo Colaborativo e experiências de companhias teatrais brasileiras**. São Paulo: Hucitec, 2010.
- FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do Saber**. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.
- FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. As idéias estão no lugar. **Cadernos de Debate**, São Paulo, n. 1, 1976.
- _____. **Homens livres na ordem escravocrata**. 4. ed. São Paulo: Editora da Unesp, 1997.
- FREIRE, Gylberto. A velha branca e o bode vermelho. **Assombrações do Recife Velho**. 5. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 2000.
- GARCIA, Silvana. Agit-prop (teatro de). In: GUINSBURG, Jacó; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de. (Orgs.). **Dicionário do teatro brasileiro**: temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva / Sesc São Paulo, 2006.
- GARCIA, Silvana; GUINSBURG, Jacó. De Büchner a Bread & Puppet: sendas do teatro político moderno. In: SILVA, Armando Sérgio da. (Org.). **J. Guinsburg**: diálogos sobre teatro. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2002.
- GERBER, Raquel. **Glauber Rocha**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.
- GLEDSOM, John. **Machado de Assis**: ficção e história. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2003.
- GOETHE, Johann Wolfgang. **Fausto**. Tradução de Alberto Maximiliano. São Paulo: Nova Cultural, 2002.
- GUINSBURG, Jacó. Apresentação. In: MAGALDI, Sábato. **Moderna dramaturgia brasileira**. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- _____. **Da cena em cena**: ensaios de teatro. São Paulo: Perspectiva, 2001.

_____. Homenagem a Anatol Rosenfeld. In: GUINSBURG, Jacó; MARTINS FILHO, Plínio. (Orgs.). **Sobre Anatol Rosenfeld**. São Paulo: Com Arte, 1995.

GUINSBURG, Jacó; FERNANDES, Sílvia. (Orgs.). **O pós-dramático: um conceito operativo?** São Paulo: Perspectiva, 2010.

GUINSBURG, Jacó; PATRIOTA, Rosangela. **J. Guinsburg, a Cena em Aula: itinerários de um professor em devir**. São Paulo: Edusp, 2009.

HANSEN, João Adolfo. **Alegoria: construção e interpretação da metáfora**. São Paulo: Atual, 1986.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 26. ed. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.

JACOBI, Ruggero. Sobre um texto de Brecht. **Vintém: ensaios para um teatro dialético**, São Paulo, n. 01, fev./mar./abr. 1998.

JACOBY, Russel. **Imagen Imperfeita: pensamento utópico para uma época antiutópica**. Tradução de Carolina Araújo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

_____. **O fim da utopia: política e cultura na época da apatia**. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2001.

_____. **Os últimos intelectuais**. A cultura americana na era da Academia. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Trajetória Cultural: Edusp, 1990.

JAMESON, Fredric. **O método Brecht**. Tradução de Maria Sílvia Betti. Petrópolis: Vozes, 1999.

KOTHE, Flávio R. **A alegoria**. São Paulo: Ática, 1968.

KOTT, Jan. **Shakespeare nosso contemporâneo**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2003

KOUDELA, Ingrid Dormien. Brecht e Müller. In: _____. (Org.). **Heiner Müller: o espanto no teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. **Brecht na pós-modernidade**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

_____. O teatro político e o pós-dramático. In: GUINSBURG, Jacó; FERNANDES, Sílvia. (Orgs.). **O pós-dramático: um conceito operativo?** São Paulo: Perspectiva, 2010.

LOPREATO, Christina da Silva Roquete. **O espírito da revolta: a greve geral anarquista de 1917**. São Paulo: Annablume, 2000.

LÖWY, Michael. **Walter Benjamin: aviso de incêndio. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”**. Tradução de Wanda Nogueira Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo, 2005.

- MAGALDI, Sábato. A concepção épica de Brecht. In: _____. **O texto no teatro**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- _____. Depoimento. O papel de Brecht no teatro brasileiro: uma avaliação. In: _____. (Org.). **Brecht no Brasil: experiências e influências**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- _____. **Depois do espetáculo**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- _____. Fábula da bondade impossível. In: _____. **O texto no teatro**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- _____. O crítico Bernard Dort. In: _____. **Teatro em foco**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- _____. **O texto no teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- _____. Prefácio a esta edição. In: ROSENFELD, Anatol. **O Teatro Épico**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- _____. Ruggero Jacobbi. In: _____. **Depois do espetáculo**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- _____. **Teatro em foco**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- _____. **Teatro sempre**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- _____. Um crítico à frente do palco brasileiro: Décio de Almeida Prado. In: _____. **Depois do espetáculo**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- MARCIANO, Márcio. *Ensaio sobre o latão*: um quadro histórico. **Vintém: ensaios para um teatro dialético**, São Paulo, n. 01, fev./mar./abr. 1998.
- _____. Formas de uma dramaturgia do limite: *Equívocos colecionados e Visões siamesas*. In: CARVALHO, Sérgio de. (Org.). **Introdução ao teatro dialético: experimentos da Companhia do Latão**. São Paulo: Expressão Popular, 2009.
- _____. Primeiros movimentos. **Vintém: ensaios para uma arte dialética**, Número 0, jul./ago. 1997.
- _____. Trabalhadores do teatro. Entrevista com Márcio Marciano por Kelly Monteiro. In: CARVALHO, Sérgio. (Org.). **Introdução ao teatro dialético: experimentos da Companhia do Latão**. São Paulo: Expressão Popular, 2009.
- MESQUISTA, Alfredo. Rosenfeld e a Escola de Arte Dramática. In: GUINSBURG, Jacó; MARTINS FILHO, Plínio. (Orgs.). **Sobre Anatol Rosenfeld**. São Paulo: Com Arte, 1995.
- MICHALSKI, Yan. Depoimento. O papel de Brecht no teatro brasileiro: uma avaliação. In: _____. (Org.). **Brecht no Brasil: experiências e influências**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- MOSTAÇO, Edélcio. O Teatro Pós-Moderno. IN: GUINSBURG, Jacó; BARBOSA, Ana Mãe. (Orgs.). **O pós-modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

- _____. **Teatro e política**: Arena, Oficina e Opinião. Uma interpretação da cultura de esquerda. São Paulo: Proposta Editorial, 1982.
- MÜLLER, Heiner. O anjo sem sorte. In: KOUDELA, Ingrid D. (Org.). **Heiner Müller**: o espanto no teatro. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- NANDI, Ítala. **Teatro Oficina**: onde a arte não dormia. Rio de Janeiro: Faculdade da Cidade Editora, 1997.
- PASTA, José Antônio. **Trabalho de Brecht**: breve introdução ao estudo de uma classicidade contemporânea. São Paulo: Duas Cidades / Ed. 34, 2010.
- PATRIOTA, Rosangela. **A crítica de um teatro crítico**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- _____. Apontamentos acerca da recepção no teatro brasileiro contemporâneo: diálogos entre história e estética. **Nuevo Mundo, Mundos Nuevos**, Debates, 2006. Disponível em: <<http://www.nuevomundo.revues.org/1528>> Acesso em: 28 fev. 2011.
- _____. História, cena, dramaturgia: Sartre e o teatro brasileiro. **Nuevo Mundo, Mundos Nuevos**, Debates, p. 1-19, 2007. Disponível em: <<http://www.nuevomundo.revues.org/3307>> Acesso em: 27 de fev. 2011.
- _____. O pós-dramático na dramaturgia. In: GUINSBURG, Jacó; FERNANDES, Sílvia. (Orgs.). **O pós-dramático**: um conceito operativo?. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- _____. O texto e a cena – aspectos da história da recepção: *O Rei da Vela* (Oswald de Andrade) em 1967 e no ano 2000. **Cultura Vozes**, Petrópolis/RJ, n. 04, ano 95, v. 95, jul.-ago. 2011.
- _____. **Vianinha**: um dramaturgo no coração do seu tempo. São Paulo: Hucitec, 1999.
- PEIXOTO, Fernando. Bernard Dör e a realidade do teatro. In: DORT, Bernard. **O teatro e sua realidade**. Tradução de Fernando Peixoto. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- _____. **Brecht**: uma introdução ao teatro dialético. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- _____. Mesa III – Fernando Peixoto e Sérgio Carvalho. In: GARCIA, Silvana. (Org.). **Odisséia do teatro brasileiro**. São Paulo: Ed. Senac São Paulo, 2002.
- _____. **Teatro em Movimento**. 3. ed. São Paulo: Hucitec, 1989.
- PEREIRA, Raimundo. O jornalismo como instituição política. **Vintém**, São Paulo, n. 05, 2004.
- PERRONE-MOYSÉS, Leyla. **Roland Barthes**. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- PRADO, Décio de Almeida. *O Clerc Perfeito*. In: GUINSBURG, Jacó; MARTINS FILHO, Plínio. (Orgs.). **Sobre Anatol Rosenfeld**. São Paulo: Com Arte, 1995.
- RAMOS, Alcides Freire. *Terra em Transe* (1967, Glauber Rocha): estética da recepção e novas perspectivas de interpretação. **Fênix – Revista de História e Estudos Culturais**, v. 3,

ano 3, n. 2, 1-11, abr./mai./jun. 2006. Disponível em:
<http://www.revistafenix.pro.br/PDF7/06%20ARTIGO%20ALCIDESFRAMOS.pdf>

_____. **Canibalismo dos Fracos**: Cinema e História do Brasil. Bauru: Edusc, 2002.

RAULINO, Berenice. **Ruggero Jacobbi**: presença italiana no teatro brasileiro. São Paulo: Perspectiva/Fapesp, 2002.

RICIERI, Daniele. Do caderno de notas da assistente de direção. In: CARVALHO, Sérgio de. (Org.). **Introdução ao teatro dialético**: experimentos da Companhia do Latão. São Paulo: Expressão Popular, 2009.

RÖHL, Ruth. Heiner Müller na pós-modernidade. In: _____. (Org.). **Heiner Müller**: o espanto no teatro. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. **O teatro de Heiner Müller**: modernidade e pós-modernidade. São Paulo: Perspectiva, 1997.

ROSENFELD, Anatol. **A arte do teatro**: aulas de Anatol Rosenfeld (1968) / registradas por Neusa Martins. São Paulo: Publifolha, 2009.

_____. A Atualidade de Büchner. In: GUINSBURG, Jacó; KOUDELA, Ingrid D. (Orgs.). **Büchner**: na pena e na cena. Tradução de Ingrid D. Koudela. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. A comédia do niilismo. In: GUINSBURG, Jacó; KOUDELA, Ingrid D. (Orgs.). **Büchner**: na pena e na cena. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. **Negro, Macumba e Futebol**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. **O mito e o herói no moderno teatro brasileiro**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

_____. **O Teatro Épico**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. **Prismas do teatro**. São Paulo: Perspectiva / Edusp / Ed. da Unicamp, 1993.

_____. **Teatro Moderno**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. **Texto/Contexto I**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. **Texto/Contexto II**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

SAID, Edward W. **Representações do intelectual**: as conferências Reith de 1993. Tradução de Milton Hatoum. São Paulo: Cia. das Letras, 2005.

SARTINGEN, Kathrin. (Org.). **Mosaicos de Brecht**: estudos de recepção literária. São Paulo: Arte & Ciência, 1996.

_____. **Brecht no teatro brasileiro**. Tradução de José Pedro Antunes. São Paulo: Hucitec, 1998.

SARTRE, Jean-Paul. **Em defesa dos intelectuais**. Tradução de Sergio Góes de Paula. São Paulo: Ática, 1994.

_____. O Existencialismo é um humanismo. In: PESSANHA, José Américo Motta. (Sel. e Org.). **Os Pensadores**. Tradução de Vergílio Ferreira; et. al. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

_____. **Que é a literatura?** Tradução de Carlos Felipe Moisés. 2. ed. São Paulo: Ática, 1993.

SCHWARZ, Robert. **Sequências Brasileiras**: ensaios. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.

_____. A atualidade de Brecht. **Vintém**: ensaios para um teatro dialético, n. 1, fev./mar./abr. 1998.

_____. *A Santa Joana dos Matadouros*. In: _____. **Que horas são?** Ensaios. 2. ed. São Paulo: Cia. das Letras, 1987.

_____. Altos e baixos da atualidade de Brecht. In: _____. **Sequências Brasileiras**: ensaios. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.

_____. Anatol Rosenfeld, um intelectual estrangeiro. In: _____. **Cultura e Política**. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2009.

_____. **Ao vencedor as batatas**: Forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. 5. ed. São Paulo: Duas Cidades / Ed. 34, 2000;

_____. As idéias fora do lugar. In: _____. **Ao vencedor as Batatas**: Forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. 5. ed. São Paulo: Duas Cidades: Ed. 34, 2000.

_____. Cultura e política, 1964-1969. In: _____. **Cultura e Política**. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2009.

_____. Cultura e política, 1964-1969. In: _____. **O pai de família e outros estudos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

_____. Duas notas sobre Machado de Assis. In: _____. **Que horas são?** Ensaios. 2. ed. São Paulo: Cia. das Letras, 2006.

_____. Nacional por subtração. In: _____. **Que horas são?** Ensaios. 2. ed. São Paulo: Cia. das Letras, 1987.

_____. O bate-boca das classes por Roberto Schwarz. In: BRECHT, Bertolt. **A Santa Joana dos Matadouros**. Tradução e apresentação de Roberto Schwarz. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

_____. O sentido histórico da crueldade em Machado de Assis. In: _____. **Cultura e Política**. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2009.

- _____. **Um mestre na periferia do capitalismo**: Machado de Assis. 4. ed. São Paulo: Duas Cidades / Ed. 34, 2000.
- SILVEIRA, Rose. Sérgio foi uma das atrações do curto circuito de ideias. **Jornal Diário do Pará**, Caderno D, [s/ pg.], 17 de jun. de 2004.
- SZONDI, Peter. **Teoria do Drama Moderno [1880-1950]**. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- TEIXEIRA, Francimara Nogueira. **Prazer e crítica**: o conceito de diversão no teatro de Bertolt Brecht. São Paulo: Annablume, 2003.
- THOMPSON, Edward Palmer. **A miséria da teoria ou um planetário de erros**. Uma crítica ao pensamento de Althusser. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1981.
- URBINI, Lia. Memória em processo. In: CARVALHO, Sérgio de. (Org.). **Introdução ao Teatro Dialético**: experimentos da Companhia do Latão. São Paulo: Expressão Popular, 2009.
- VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.
- VESENTINI, Carlos. **A Teia do Fato**: uma proposta de estudo sobre a Memória Histórica. São Paulo: Hucitec, 1997.
- WILLIAMS, Raymond. **Cultura e Sociedade**: 1780-1950. Tradução de Leônidas H. B. Hegenberg, Octanny Silveira da Mota e Anísio Teixeira. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1969.
- _____. **Cultura**. Tradução de Lólio Lourenço de Oliveira. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- _____. **Drama em cena**. Tradução de Rogério Bettoni. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- _____. **Palavras-chave**: um vocabulário de cultura e sociedade. Tradução de Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2007.
- _____. **Política do Modernismo**: contra os novos conformistas. Tradução de André Glaser. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- _____. **Tragédia moderna**. Tradução: Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento**. São Paulo: Brasiliense, 1993.