

A contribuição do teatro para a luta de classes: a experiência da Companhia do Latão

INÁ CAMARGO COSTA*

Diretor da Companhia do Latão e professor da área de Artes Cênicas na ECA-USP, Sérgio de Carvalho é doutor em Literatura Brasileira, área em que defendeu uma tese de extremo interesse sobre as vicissitudes do teatro moderno no Brasil.

Depois de trabalhar como dramaturgista com o Teatro da Vertigem, envolveu-se mais diretamente com a produção teatral em meados dos anos 90, criando a Companhia do Latão, que passou a ter este nome a partir de 1997. O gesto indica que a fonte maior da inspiração de sua pesquisa teatral é o trabalho de Brecht, sobretudo o conjunto de textos escritos entre 1937 e 1951 e publicados sob o título *A compra do latão*. O trabalho de 1997, *Ensaio sobre o latão*, contém algumas das questões que ainda hoje norteiam os experimentos da companhia: possibilidades e limites do trabalho teatral em tempos de total colonização da sensibilidade e do imaginário pela indústria cultural; desafios práticos e teóricos postos desde sempre aos que se dispõem a fazer teatro ou qualquer modalidade de arte conseqüente no Brasil; e, sem esgotar a pauta, a busca de uma cena em que as formas da sociabilidade brasileira possam ser examinadas sem complacência.

O repertório da Companhia inclui três obras fundamentais de Brecht: *A santa Joana dos matadouros* (1997), *Os dias da Comuna* (1999) e *O círculo de giz caucasiano* (2006). Os espetáculos desenvolvidos pelo método próprio de elaboração coletiva, que enfrentam o desafio de pensar o Brasil, costumam incluir entre seus materiais

* Professora aposentada da FFCLH/USP.

desde trabalhos clássicos de pesquisadores brasileiros, como *Raízes do Brasil*, até peças da produção popular, dita folclórica, como antigos pregões de feira ou cantos de escravos. Peças como *O nome do sujeito* ((1998), *O auto dos bons tratos* (2002), *Mercado do gozo* (2003) e *Visões siamesas* (2004) são exemplos do amplo arco de materiais pesquisados pelo grupo nos processos que resultam no que eles mesmos chamam de ensaios, pois os resultados nunca são considerados definitivos.

A revista *Vintém* e o site na internet (www.companhiadolatao.com.br) são produções de caráter reflexivo que necessariamente acompanham o desenvolvimento da pesquisa cênica, pois o grupo sabe que desde fins do século XIX a arte que se pretende conseqüente não pode dispensar a reflexão sobre seus fundamentos teóricos. Nos dois veículos há materiais que ajudam a pensar a sua trajetória, o tipo de interlocução que estabelece com o teatro mundial contemporâneo e a relação crítica com a herança cênica brasileira.

A entrevista com Sérgio de Carvalho que o leitor vai ler foi por nós realizada em dezembro de 2007, ano em que a Companhia do Latão completou seu décimo aniversário.

A Companhia do Latão está completando 10 anos de trabalho. Você poderia nos dizer como foi que começou o trabalho da Companhia e qual era a proposta de vocês? Há alguma relação especial entre o nascimento da Companhia e o Teatro de Arena Eugênio Kusnet, no qual vocês montaram o Danton, de Büchner?

A Companhia do Latão nasce de um projeto chamado Pesquisa em Teatro Dialético, que foi idealizado no início de 1997, depois da montagem de *Ensaio para Danton*. Foi minha primeira experiência de encenação autoral, uma intervenção dramaturgica – narrativa e anti-ilusionista – num texto clássico. Percebi já durante os ensaios que era preciso estudar melhor a obra de Brecht para seguir naquele caminho de reflexão histórica sobre os modos como os materiais da ficção podem encontrar sua forma crítica atual. O passo seguinte, aí sim, se deu no Teatro de Arena. Ali começamos a fazer experimentos teatrais com a teoria de Brecht (principalmente com fragmentos de *A compra do latão*). O Latão se forma, portanto, naquele pequeno espaço teatral, numa ruela do centro da cidade, como um grupo de estudos das relações entre a dialética de Brecht (e, portanto, a de Marx) e a cidade dos dias de hoje. Houve sempre um interesse pela teoria no nosso trabalho teatral, mas ela surgia mediada pela nossa experiência pessoal e pela atenção às condições de trabalho no grupo. Se um dia conseguimos ter uma relação livre e inventiva com o modelo-Brecht, não foi só pelo gosto comum pela dialética, mas também porque desde a primeira montagem tentamos, às duras penas, criar uma relação de trabalho teatral igualitária, coletivizada e, portanto, menos alienada do que a da maioria das companhias teatrais.

Vocês montaram, logo no início da Companhia, dois textos de Brecht: Ensaio sobre o latão e A santa Joana dos matadouros. O encontro com Brecht levou à reflexão crítica sobre a mercantilização da vida, ou foi esta reflexão que levou a Brecht? Como se deu a crítica do “ator clássico stanislavskiano” em confronto com as necessidades do desenvolvimento das técnicas de reprodução? No trabalho de vocês, como no Ensaio sobre o latão, há uma reflexão crítica sobre a mitologia que cerca o trabalho do ator?

Por estranho que pareça, na Companhia do Latão o trabalho de ensaios com os atores sempre seguiu de perto as idéias de Stanislavski, ao menos aquelas da chamada fase das Ações Físicas, em que ele enfatizou a lado material das relações humanas, em que ele exigia um improviso do texto a partir das tarefas físicas do ator na sua relação com o outro. É claro que era um Stanislavski da época soviética, em diálogo com o materialismo, aquele que persegue contradições subjetivas complexas a partir do trato material da gestualidade. Isso serve muito ao teatro de Brecht, desde que haja também uma reflexão dos atores sobre a dimensão objetiva (histórica, social etc.) dessas contradições. Na grande dramaturgia épica as contradições subjetivas da personagem (que costumam ser figuras socialmente alienadas, com baixa autoconsciência) são também as contradições objetivas da história. No teatro épico de qualidade, aquele que mostra a mercantilização da vida em estágio avançado (mas não consumado!), não existe a oposição dramática convencional entre o indivíduo e a pressão da história abstrata. É uma relação dialética, contraditória, que pode ser percebida por meio de concretizações gestuais. Isso está na teoria do *gestus* de Brecht: vemos em cena comportamentos relacionais de alta ambigüidade, suspensões do fluxo temporal em que as contradições se evidenciam. A Companhia do Latão só percebeu isso porque de cara trabalhou sobre a crise da própria representação, tentando enfrentar a dimensão ideológica do ato de representar e encenar. Por isso tantos espetáculos chamados de “ensaios”.

Desde o começo a companhia trabalhou pelo método da criação coletiva – improvisação sobre os temas e depois redação dos textos. O método teve peso na definição dos rumos? Os trabalhos seguintes foram prioritariamente dedicados a temas da experiência brasileira. Isto já fazia parte do projeto inicial ou é decorrência do primeiro momento?

O nosso jeito de escrever peças a partir de improvisos é muito influenciado pelo meu fascínio pela prática das Ações Físicas, por esse método hesitante de, a partir de situações definidas e lógicas, gerar o acaso, o acidente vivo, o imprevisível do corpo. Naquele momento dos anos 90, tínhamos mais acesso (nos ambientes universitários de onde eu vinha) aos modelos europeus modernistas do que às tradições latino-americanas do teatro político da criação coletiva. E mesmo o modernismo europeu estava fora de moda. Por outro lado, a improvisação com

vistas à escrita de um texto era um jeito de buscar uma dramaturgia livre das convenções dramáticas, textos ainda não disponíveis para uma cena que se inventava a cada dia. O que eu pude notar é que a criação coletiva não garante nada se não houver crítica radical dos procedimentos. Uma coisa sobre a qual Enrique Buenaventura, grande artista colombiano, já tinha teorizado: é preciso um método sócio-histórico de improvisar. A especificidade da Companhia do Latão é que alguns de seus principais integrantes aprenderam a pensar com Marx. Foi isso que nos fez olhar para o centro da cidade, foi isso que nos aproximou da reflexão sobre a história do Brasil.

Até que ponto a configuração cênica dos problemas brasileiros (de O nome do sujeito a Visões siamesas) é tributária do "marxismo ocidental versão brasileira"? Aliás, até que ponto vai o interesse da companhia pelo marxismo? Vocês também concordam com Brecht sobre a impossibilidade de entender e fazer arte no mundo contemporâneo sem o marxismo? Qual é o peso do Márcio Marciano nesta preocupação?

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. A montagem de *Santa Joana*, texto que descreve uma dinâmica da crise capitalista segundo os termos de *O Capital*, nos levou direto à leitura de alguns escritos clássicos Marx. Era preciso estudar não só as contradições do desenvolvimento capitalista (e a forma mercadoria), mas o sentido histórico da luta de classes. Não foi uma preocupação desencadeada por algum integrante do grupo em particular, mas sim uma necessidade prática do diálogo com Brecht. 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" se deve à influência de intelectuais como o crítico literário José Antonio Pasta Jr. e à leitura da obra incrível de Roberto Schwarz. Apesar de eu nunca ter concordado com a admiração deles por Theodor Adorno, de quem nunca suportei o tom tragicizante e fatalista, foi com eles que vislumbrei a possibilidade de uma dimensão mobilizadora da negatividade radical, coisa que aparece em *Visões siamesas*.

As leituras e o experimento cênico sobre a Ideologia alemã indicam que a Companhia realizou amplos estudos sobre a obra de Marx. Você poderia reconstituir este processo em particular, de preferência reconstituindo alguma das cenas daquele trabalho?

O *Grande Circo da Ideologia* era um espetáculo experimental – encenação de curta-metragem, feita a convite de um festival que nos pediu para “encenar um filósofo”. A montagem tinha uma cara bem fajuta, uma precariedade bufa. Durante uma apresentação de um circo, cada um dos artistas decide refutar as teses de Marx e Engels. O Homem-Bala, por exemplo, tenta provar que a abordagem materialista é estúpida com o seguinte argumento: “É tamanho o poder das idéias sobre a realidade que basta alguém tirar uma idéia como ‘gravidade’ da cabeça para não mais cair”. O tiro do canhão dado pelo assistente, ainda perplexo com o que aprendeu, encerra a cena. Era uma peça-piada, das mais divertidas que já fizemos, inspirada na leitura atenta do livro. Tinha a Moça-do-Cavalinho, o Maior e o Menor Homem do Mundo, o Mágico-Conjurador, todos antimarxistas convictos, doidos para discutir filosofia. Encenávamos ao ar livre, em ocasiões como o Fórum Social Mundial ou atos de apoio a Cuba. Uma vez, num evento estudantil, a platéia saiu cantando em coro *A Internacional*.

O trabalho de Brecht, principalmente até 1933, foi muito marcado pela colaboração de músicos extremamente exigentes, como é caso de Hanns Eisler. A Companhia do Latão parece ter levado muito a sério este aspecto, a ponto de ter feito uma leitura dramática muito instrutiva do João Fausto do próprio Eisler. Como tem sido o trabalho com os músicos na trajetória da companhia?

Tivemos sempre grandes parceiros na música, Lincoln Antonio, do grupo *A Barca*, Luiz Felipe Gama, pianista e compositor, e Walter Garcia, pensador da canção brasileira e até hoje parceiro da Companhia do Latão. Com a entrada de Martin Eikmeier na função de diretor musical, houve um salto qualitativo, porque ele não só compõe para os atores, mas *com* eles, durante os ensaios, completamente integrado a todas as etapas do processo de dramaturgia. Além disso, Martin Eikmeier (assim como o Walter Garcia) é um intelectual que dialoga com a tradição crítica do marxismo, estudioso de cinema, enfim, alguém que pensa a arte de modo não-especializado, o que dá à sua reflexão sobre a música no teatro épico uma qualidade rara. Não acho exagero dizer que o trabalho musical da Companhia do Latão, no uso muito inventivo das contradições entre melodia e tema, no deslocamento de vozes e funções da trilha em relação à cena, é um dos mais avançados da história do teatro brasileiro.

Como se iniciou a colaboração de vocês com o MST? Como tem se dado essa colaboração? Poderia dizer algo sobre a experiência do “teatro procissão” na Marcha a Brasília do MST em 2005?

Tivemos o primeiro contato com o MST na época do *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 Estevan, 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 embaixo de outros cadáveres, é julgado e condenado por sua falta de heroísmo, por sua indisposição a morrer heroicamente. A outra parceria se deu no prólogo em vídeo de nossa mais recente produção, *O círculo de giz caucasiano*, de Brecht.

Esse trabalho documentado no prólogo corresponde também a uma avaliação da trajetória da companhia?

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.

*Há quem afirme que Brecht não tem mais nada a dizer para nós e para a complexidade do mundo contemporâneo. Ao encenar *O círculo de giz*, a companhia afirma o contrário. Por quais razões?*

O círculo de giz é uma encenação que considero, de certa forma, pós-brechtiana. Ela como que ultrapassa o material escrito por ele, e nesse movimento realiza radicalmente o projeto do próprio Brecht. Isso não é uma constatação só formal. Não decorre só de termos modificado o texto, inserido mais narradores, ou de termos procurado uma teatralidade íntima, aberta à comoção extrema ou à racionalização mais crua. Em nossa prática, sempre interessou mais o projeto de Brecht do que seus achados formais, o seu uso livre da dialética marxista no campo da estética, do que suas geniais figuras

cênicas resultantes desse método. Por ter adotado Brecht como um inspirador de procedimentos, mesmo nos momentos em que “copiamos” alguns de seus resultados, pudemos tornar nosso o seu legado, e modificá-lo a partir de suas premissas, em atrito com a nossa versão local do capitalismo mundial e com a nossa história de cultura periférica. Quando estive na Casa Brecht de Berlim, em fevereiro de 2007, convidado para uma palestra sobre nossa experiência, foi esse o meu assunto: se a reflexão histórica ativadora – exigência fundamental do efeito de estranhamento – não acontece dentro do palco, mas no trânsito entre cena e platéia, é preciso dimensionar a estética brechtiana por um movimento vivo que inclui sua própria negação dialética, à luz da reflexão histórica sobre a situação de quem produz a cena. Só que no caso da arte, essa reflexão se dá por meio de ritmos, cores, sons, gestos etc. – pela dimensão sensível de uma prática que se realiza sempre como relação com o público. De certo modo, o que a Helena Albergaria, Ney Piacentini, Martin Eikmeier e todo o grupo fizeram em *O círculo de giz* é uma superação de todo o repertório técnico (alguns deles convertidos em estereótipos) da tradição de teatro épico. Foram brechtianos a ponto de revelar que “não se trata mais de Brecht”. Nesse movimento, demonstraram a força gigantesca de um projeto artístico inigualável (ao menos no teatro), ainda insuperável como ferramenta de trabalho crítico de desmonte ideológico e de ativação da percepção histórica.

Depois da experiência do “teatro procissão” com o MST, quais as perspectivas que você vê para o teatro épico e dialético na situação brasileira? Ou: quais as perspectivas do teatro na luta de classes hoje?

Em *O nome do sujeito*, uma moça, que nunca foi ao teatro, pergunta ao assistente do Barão, o que tem de diferente lá: “Teatro? O que tem lá?”. O homem responde: “Lugares e mais lugares”. É a platéia vazia, mas também é o poder do palco de configurar alteridades, espaços imaginários, lugares imprevistos. Mas isso só se constrói nos deslocamentos, na geração de novas relações com públicos diversos, num atrito com a dimensão institucional e mercantil da produção de cultura. Assim como o trabalho na universidade só tem alguma chance quando se nega a abastecer o mercado e se atira para fora de seus próprios condicionamentos institucionais, quando recusa a pressão capitalista já internalizada no esquema das bolsas, congressos, pontuação acadêmica e cooperação empresarial, o teatro só tem alguma chance quando põe em crise a própria constituição, quando desloca sua função e seu lugar previsto pelas instituições da cultura. É ao refletir sobre sua crise na sociedade capitalista, ao procurar interlocutores fora do circuito de compra e venda das artes (mas sem deixar de aí atuar, porque a luta também precisa ocorrer nos centros de irradiação do imaginário, até que novos meios de produção sejam criados), que ele pode contribuir, em pequena escala, para uma ativação simbólica da luta de classes.

COSTA, Iná Camargo. A contribuição do teatro para a luta de classes: a experiência da Companhia do Latão. *Crítica Marxista*, São Paulo, Ed. Revan, v.1, n.26, 2008, p. 168-174. Entrevista com Sérgio de Carvalho.

Palavras-chave: Teatro; Lutas de classe; Companhia do Latão.